

Dinámicas de transferencia y transformación cultural en las literaturas hispanicas

Anna-Lena Glesinski y
Rebecca Kaewert (eds.)

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

IMPRESSUM

Publiziert mit finanzieller Unterstützung der VolkswagenStiftung und der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen.



VolkswagenStiftung



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

Lizenz

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Teile, Abbildungen und sonstiges Drittmaterial, wenn anders gekennzeichnet.



Online-Ausgabe

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.

DOI <https://doi.org/10.15460/hup.265.2067>

Gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-943423-62-4

Layoutentwicklung

In Zusammenarbeit mit dem Verlag durch Sascha Fronczek, studio +fronczek, Karlsruhe (Deutschland), <https://saschafronczek.de>.

Cover und Satz

Hamburg University Press

Druck und Bindung

Books on Demand – Norderstedt (Deutschland)

Verlag

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky, Hamburg (Deutschland), 2023
<https://hup.sub.uni-hamburg.de>

INHALT

| | |
|---|----|
| Prólogo | 7 |
| <i>Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert</i> | |
| Introducción | 9 |
| Acceso interdisciplinario a las dinámicas de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante <i>Albrecht Buschmann, Susanne Greilich, Inke Gunia, Gilberto Rescher y Sabine Schlickers</i> | |
| La minificción hispanoamericana | 27 |
| Transferencias y transformaciones en la consolidación de un género <i>Ana María Orjuela-Acosta</i> | |
| Contrapalabra negra: la décima afroperuana como género discursivo heterogéneo | 41 |
| <i>Arturo Córdova Ramírez</i> | |
| Subgénero del crimen perfecto como problema diferencial | 59 |
| Una dinámica de disolución <i>Jorge Estrada Benítez</i> | |
| Negociando manga | 75 |
| Ivrea y la glocalización de la historieta japonesa en Argentina <i>Diego Labra</i> | |

| | |
|--|------------|
| La violencia feminicida desde la literatura y el derecho internacional y penal | 87 |
| Transformaciones jurídicas, vacíos legales y transferencias interdisciplinarias | |
| <i>Elena von Ohlen</i> | |
| Transculturalidad en <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> de Ricardo Piglia | 101 |
| <i>Felipe Salazar</i> | |
| El texto como polifonía | 113 |
| El reto de la continuidad y la metamorfosis de la palabra ajena en la traducción literaria | |
| <i>José Manuel Blanco Mayor</i> | |
| Hibridez e intermedialidad en la revista <i>UNI/vers(;</i> | 127 |
| <i>Gabriela López Dujisin</i> | |
| Colaboradoras y colaboradores | 139 |

Prólogo

Anna-Lena Glesinski y Rebecca Kaewert

El viaje intelectual, personal y organizativo que desembocó en esta publicación se remonta al año 2017. En septiembre de ese año, un grupo de hispanistas viajó a un pueblo cerca de Astorga, en la provincia de León, España. Este encuentro fue posible gracias a un grupo de catedráticos y catedráticas alemanes que organizan cada año el llamado Coloquio Norte de Hispanistas - Estudios Literarios. Allí, sus estudiantes de doctorado y los postdoctorandos y postdoctorandas tuvieron la oportunidad de presentar sus investigaciones e intercambiar ideas con jóvenes investigadores, así como con académicos y académicas de mucha experiencia. Gracias a la financiación inicial de la VNU (Verbund Norddeutscher Universitäten / Asociación de Universidades del Norte), fue posible organizar el encuentro en Astorga, que nos dio los primeros impulsos sobre los términos de transferencia y transformación, y nos incitó a desarrollar proyectos conjuntos de seguimiento.

Después, tuvimos varias reuniones con un equipo que variaba para fijar el objetivo de organizar una escuela internacional de verano para (pos)doctorandos y (pos)doctorandas hispanistas, bajo la tutoría de catedráticos y catedráticas. Esta antología es el producto de ello. Queremos agradecer a la Fundación Volkswagen por su generoso apoyo financiero.

En un principio, la escuela de verano iba a celebrarse en la primavera de 2020, pero tuvo que aplazarse varias veces debido a la pandemia de COVID-19. Una vez fijada la fecha de marzo de 2022, tuvimos que cambiar el lugar de realización con muy poca antelación debido a la pandemia, pero este obstáculo también se superó al final, gracias al enérgico apoyo del equipo del grupo de investigación de la Prof. Dra. Sabine Schlickers, de la Universidad de Bremen. Agradecemos especialmente a María José Pérez, por sus incansables esfuerzos y su ayuda en todos los aspectos organizativos. Debido a las secuelas de la pandemia, optamos por un formato híbrido, que tuvo muy buena acogida.

Así, la escuela de verano titulada “Acceso interdisciplinario a las dinámicas de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante” pudo celebrarse del 1.3. al 4.3.2022 en las aulas de la Universidad de Bremen. Queremos agradecer al Prof. Dr. Albrecht Buschmann (Rostock), a la Prof. Dra. Inke Gunia (Hamburgo) y a la Prof. Dra. Sabine Schlickers (Bremen), por su incansable compromiso con sus estudiantes

de doctorado, y a los postdoctorandos y postdoctorandas. Nos complace enormemente que también pusieran su experiencia a disposición de la propia escuela de verano y en el contexto de esta publicación. También, agradecemos mucho la participación y el compromiso a la PD Dra. Susanne Greilich, al Dr. Gilberto Rescher y a Christoph Hornung.

A todas las personas que participaron en nuestra escuela de verano, les agradecemos su buena disposición, a pesar de todos los retos. Conseguimos mantener un intercambio muy fructífero durante esos cuatro días. Al final, recibimos contribuciones muy elaboradas para la escuela de verano y para esta antología.

En este volumen utilizaremos el desdoblamiento de formas masculinas y femeninas para visibilizar los géneros, aunque será sin pretensión de exhaustividad.

Introducción

Acceso interdisciplinario a las dinámicas de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante

Albrecht Buschmann, Susanne Greilich, Inke Gunia, Gilberto Rescher y Sabine Schlickers

¿Por qué debería volverse a reflexionar sobre conceptualizaciones que se vienen discutiendo desde los años ochenta en los estudios literarios¹ y ya desde inicios del siglo pasado en las ciencias sociales?² Se nos ocurren tres razones: el objeto de transferencia determina las dinámicas de un proceso que desemboca en la transformación y, de ahí, es necesario cuestionar siempre de nuevo la validez y aplicabilidad de las herramientas teórico-metodológicas ya existentes. Además, hasta la fecha falta una investigación de las transferencias y transformaciones literarias con raíces en España o Hispanoamérica, dos regiones culturalmente muy variadas que, por un lado, mantienen entre sí relaciones cuya historia abarca un periodo de más de 500 años y, por otro, han producido y producen constantemente dinámicas de transferencia intracultural. Con el telón de fondo de una comprensión de la transferencia cultural como proceso polidireccional y de traducción, se examinarán los retos que de ello se derivan en lo que respecta a las culturas hispanohablantes. Tercero, comunicamos los resultados de nuestro trabajo en un formato que busca representar el intercambio dinámico de los contribuyentes y, de este modo, quiere animar a que se continúe reflexionando sobre los conceptos teórico-metodológicos relevantes para describir procesos de transferencia cultural.

La elección de este formato da continuidad a lo que comenzó como una escuela de verano que tuvo lugar en 2022 gracias a la financiación de la *Fundación Volkswagen*. Fue

1 Ver Espagne / Werner (1985, 1987, 1988), Middell / Middell (1994), Lüsebrink / Reichardt / Keilhauer / Nohr (1996), Espagne (2003), Werner / Zimmermann (2002), Celestini / Mitterbauer (2011), Lüsebrink (2003), Mitterbauer / Kokorz (2004), Lüsebrink ([2005] 2016), Kaelble / Schriewer (2003), Stockhorst (2010), Bergemann / Dönike / Schirrmeister / Toepfer / Walter / Weitbrecht (2011), Lüsebrink / Solte-Gresser / Schmeling (2013), Lüsebrink / Espagne (2015), Middell (2016) entre otros.

2 Cabe destacar los trabajos de la Chicago School con enfoque de procesos de migración y/o de integración (véanse, por ejemplo, Park [1928], Thomas / Znaniecki [1918] y Whyte [1943]), o los debates sobre procesos de desarrollo entre partidarios de las teorías de modernización y las de dependencia, que, aun desde perspectivas muy distintas, siempre incluyen el elemento de la transferencia.

organizada por las editoras de este libro y las profesoras Inke Gunia (Universidad de Hamburgo) y Sabine Schlickers (Universidad de Bremen). Como docentes talleristas participaron Albrecht Buschmann (Universidad de Rostock), Susanne Greilich (Universidad de Ratisbona) y Gilberto Rescher (Universidad de Hamburgo). Las matriculadas y los matriculados (doctorandas y doctorandos, posdoctorandas y posdoctorandos) procedían de los Departamentos de Letras de universidades en México, Argentina, España y Alemania. Las siguientes reflexiones teórico-metodológicas se han desarrollado en intercambio con las y los responsables del taller, especialistas en sus respectivos campos de investigación: Albrecht Buschmann se dedica desde hace muchos años a la traductología. Susanne Greilich dirige, junto con Hans-Jürgen Lüsebrink (Universidad del Sarre), un proyecto de investigación sobre las dimensiones de la traducción del enciclopedismo en la era de la Ilustración bajo el título de: “Transferencia transatlántica de conocimientos y dinámica de traducción cultural: filiaciones textuales, transformaciones culturales, asimetrías (pos)coloniales” (DFG-SPP 2130). Gilberto Rescher es sociólogo con especialización en sociología del saber y en procesos de desarrollo (social), lo que corresponde a elementos esenciales de la negociación de cambio social. Su interés se enfoca sobre todo en procesos sutiles de transformaciones políticas y sociales con la participación de grupos socialmente minorizados. A las y los participantes se les pidió que extrajeran estudios de caso de sus respectivos proyectos de investigación en los que se comprometieran críticamente con la aportación teórico-metodológica que en lo siguiente presentamos.

Introducción

Los procesos de transferencia cultural tienen lugar no solo espacialmente, sino, sobre todo, en una progresión temporal.³ Para nuestro objeto de análisis, las literaturas en español, esto significa que las examinamos desde una perspectiva tanto diacrónica como transfronteriza. *Transferencias* en el sentido de *transmisión, traslado, mediación* de géneros, poéticas, discursos, etc., implican una situación inicial y una situación de destino, aunque no hay que entender esta relación como lineal. Al contrario, el proceso de transferencia puede estar sujeto a varias o continuas reinterpretaciones y atribuciones de sentido. Intervienen en ello instancias mediadoras a través de las cuales la transferencia se efectúa. La o las instancia(s) mediadora(s) inician un proceso de comunicación entre

3 Véanse, por ejemplo, las reflexiones sobre literatura en movimiento de Ette (2001).

la situación cultural de origen (A) y la situación cultural de destino (A' o B, ver infra). Funcionan como portadores de significados y sentidos entre los emisores y destinatarios que intervienen en este proceso de interpretación.

Cultura, a diferencia de naturaleza, se entiende aquí, primero, como aquel mundo creado por el hombre para satisfacer sus necesidades naturales. Segundo, seguimos la concepción hoy consensuada de la cultura en la investigación de transferencias culturales como algo híbrido, no sujetable, no delimitable, no acabado: como el resultado de negociaciones y “atribuciones de significado, codificaciones múltiples y asignaciones” (García Canclini 1990; Celestini / Mitterbauer 2011: 12). Por esta razón hemos decidido usar el término *situación cultural*.⁴

Responder a la pregunta de qué es lo que se negocia y transfiere a través de las instancias intermediadoras nos lleva a examinar de cerca una amplia variedad de procesos de transferencia. Por lo tanto, cuando hablamos en este contexto de la transferencia de elementos culturales de una situación inicial a una situación de destino, estamos asumiendo no solo la transferencia y subyacente negociación de elementos literarios, sino también de otros elementos intelectuales, emocionales, económicos, de prestigio, etc. La investigación sobre la transferencia cultural puede centrarse, pues, en toda forma de producto literario y artístico, técnica, práctica, discurso. Pueden ser, además, todas las formas de valores, es decir, “concepciones e ideas implícitas o explícitas de lo que es deseable”, y también normas, o sea, “reglas y expectativas de acción socialmente aprendidas” (Pries 2019: 96). También pueden ser sistemas de saber, así como prácticas distintas. Cabe mencionar la importancia de no *romantizar* estas transferencias o de entenderlas como forma simple de *progreso*, sino de tomar en cuenta que estos procesos pueden llevar a cambios que pueden ser vistos como desfavorables para un conjunto de grupos sociales o un orden social en general, o causar roces y conflictos a partir de interpretaciones divergentes.⁵

Pongamos como ejemplo las literaturas de la contracultura juvenil de los años sesenta y setenta del siglo XX en México. Allí, el fenómeno de transferencia cultural se muestra en la apropiación creativa de contenidos, expresiones e intenciones de sentido de películas como *The Wild One* (1953), *Rebel Without a Cause* (1955) o *King Creole* (1958)

4 Ver la definición del *Diccionario de la lengua española* de la RAE, 23.ª ed. (2021: s. v. “situación”): “Conjunto de factores o circunstancias que afectan a alguien o algo en un determinado momento”.

5 Ejemplos de las ciencias sociales se encuentran en Levitt (1998) y Levitt / Lamba-Nieves (2011) elaborando el concepto de remesas sociales, así como en G. Rescher (2018) en relación con una comunidad indígena transnacionalizada.

con la actuación de Elvis Presley, de canciones de los Beatles o de los Rolling Stones, obras literarias de los *Beat Poets*, de novelas como *Catcher in the Rye* (1951) de Salinger o *Bonjour Tristesse* (1954) de Sagan. Sin duda, el terreno fértil para un cambio en el campo literario de México de los años sesenta ya se había sembrado cuando unos escritores noveles, algunos de ellos menores de treinta años, lograron publicar sus obras primerizas y sacudir con narrativas de ficción y autobiografías el mercado del libro mexicano. Rompieron con la imagen de escritor y los conceptos de literariedad y de juventud que hasta entonces se habían impuesto en la esfera pública de la época (cf. Gunia 1994 y 2019).

Los procesos de transferencia tienen lugar en el marco de contextos específicos interconectados entre sí. Están relacionados de distintas maneras con transformaciones. La interacción entre transferencia y transformación puede enfocarse desde múltiples perspectivas: en primer lugar, la transformación ya es inherente al proceso de transferencia como tal, es decir, todo artefacto transferido se transforma en mayor o menor medida y se adapta al contexto cultural de destino. En este sentido, toda transferencia cultural es una traducción. Bergemann et al. (2011) se centran, con su tipología, en los procesos de transformación ya inherentes a la transferencia cultural como tal, a los que un artefacto cultural de una cultura específica es sometido por otra cultura que lo recibe. Así, se dirige la atención hacia los procesos de transformación como esencia de la transferencia cultural. Esto pone de manifiesto que la transferencia cultural también está vinculada a los procesos creativos y permite examinar a los mediadores culturales en su función creativa, es decir, traslativa.⁶

En segundo lugar, las transferencias culturales en el contexto cultural de destino pueden a su vez alimentar transformaciones estéticas, ideológicas y sociales. A la inversa, también habría que considerar en qué medida –desde una perspectiva diacrónica– las transformaciones en la cultura de destino constituyeron la base de una transferencia cultural exitosa. ¿Qué condiciones han tenido que darse para que un contexto social y cultural específico sea receptivo a los artefactos, normas, técnicas, etc., transferidos de otro contexto cultural y social? En este sentido, no solo las transferencias pueden considerarse polidireccionales, sino también las transformaciones.

6 Véase la definición del término “Transformation” en Bergemann et al. (2011: 39): “Transformationen sind als komplexe Wandlungsprozesse zu verstehen, die sich zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich vollziehen”. (“Las transformaciones deben entenderse como procesos complejos de cambio que tienen lugar entre una zona de referencia y una zona de recepción”, la traducción es nuestra).

Independientemente de las variadas concepciones de la traducción literaria,⁷ la consideramos como un resultado concebible y concreto de un proceso de transferencia en el que los actores implicados pueden ser identificados, y las motivaciones y efectos de sus acciones pueden describirse más fácilmente que en el caso de otras transformaciones. Su polivalencia constituye, por tanto, un buen punto de entrada para comprender la dinámica de los procesos de transferencia en general y permite generar una serie de preguntas orientadoras en la explicación de otros tipos de transformación: ¿Por qué, en el contexto global, ciertos textos y artefactos culturales se traducen y otros no? ¿Qué influye en la selección de un artefacto para su transferencia? ¿A través de qué *filtros* se perciben los artefactos? ¿Cómo han sido diseñados –en comparación con la cultura de origen– para ser *aceptables* para la cultura de destino? ¿Cómo las diferencias y rupturas pueden leerse como expresión de las normas culturales de la cultura de destino? ¿Dónde y en qué medida los consumidores de artefactos transferidos se convierten en sus productores (i. e., en prosumidores)?

En el contexto de nuestra escuela de verano buscamos comprender las dinámicas de transferencia cultural y de transformación relacionadas con la literatura por medio del intercambio con la sociología. Allí, el término *transformación* es objeto de toda una rama de investigación, la llamada *investigación sobre la transformación*. Esta, a su vez, forma parte del análisis del cambio social, que es uno de los intereses epistemológicos centrales de las ciencias sociales. Desde que William F. Ogburn (1922) estableció el concepto de cambio social en las ciencias sociales adoptando una perspectiva funcionalista (que, de hecho, ya es un tema central desde la fundación de la sociología al ser un elemento esencial de la obra de Auguste Comte, así como en el pensamiento de otros teóricos del siglo XIX, como Max Weber, Emile Durkheim, Karl Marx o Ferdinand Tönnies), se ha entendido como un cambio “estructural de las instituciones sociales fundamentales, de patrones culturales y prácticas de sociedades o de otros contextos interdependientes amplios” que se produce en cierto periodo de tiempo (Pries 2019: 202).⁸ Para las ciencias sociales no todo cambio es comprendido como social, sino solo aquel que tiene un impacto en el orden social. No obstante, cada cambio tiene siempre una dimensión social, lo que teóricos como Berger/Luckmann (1969) o Long (1989) argumentan a partir del hecho de construcciones sociales basadas en las interacciones de actores sociales

7 La dificultad de encontrar una definición consensual para el término “traducción literaria” la explica Ramírez Giraldo (2019: 8ss.).

8 Para las teorías sociológicas sobre el concepto del cambio social, véanse Pries (2019: cap. 10.5) y Abels (2019: 343ss.).

que están estrechamente influenciadas por los sistemas de saberes correspondientes de los actores partícipes. Lo mismo es válido para la negociación social de transferencia, como lo señala el antes mencionado concepto de remesas sociales de Levitt (1998).

Cualquier cambio social es lento, continuo y nunca total, lo que podría relacionarse con el cambio de paradigma de Thomas S. Kuhn (1962). El cambio social es regularmente dinámico, pero muy sutil y, en los casos en que se percibe, suele ser a través de rupturas, conflictos e irritaciones, lo que es asimismo una característica de los procesos de transferencia. Lo que diferencia, empero, la concepción de procesos de transferencia en las ciencias sociales y literarias es el hecho de que las primeras no lo relacionan necesariamente con un medio físico: en las ciencias sociales, los actores, sean individuales o colectivos, interactúan o compiten directamente, negociando en *interfaces*. En el presente estudio interdisciplinario se incluyen también artefactos.

Así, mientras que en las ciencias sociales se registran desarrollos y procesos que dan lugar a una transformación de lo social (volvemos a ello dentro de poco), nuestro enfoque se centra en las transformaciones que se manifiestan en el ámbito de la producción y distribución de la literatura en el contexto de lo social. Con la ayuda del concepto de campo de Bourdieu (1992, 1995), podríamos decir que se trata de transformaciones detectables en el campo literario como subcampo de lo social. Instrumentalizamos el concepto de campo de Bourdieu para tratar la cuestión de dónde se pueden detectar las huellas de la transformación.

Dado que se trata de campos de producción y distribución de literatura en el contexto de lo social, los actores implicados en los procesos de transferencia y transformación deben buscarse no solo entre quienes constituyen el campo literario en el sentido de Bourdieu, sino también fuera de él: en los sistemas políticos, jurídicos, etc., todos ellos luchando por posiciones de poder. Los actores del campo literario son autores y autoras, traductores y traductoras, críticos literarios, obras literarias, editoriales, agentes literarios; instituciones para la promoción de autores y autoras (por medio de premios, becas, talleres), folletines (i. e. los suplementos culturales de la prensa), revistas literarias, academias, teatros, museos y el comercio del libro. Esta lista no es exhaustiva; se trata de aclarar lo que morfológicamente entendemos por el término: los actores del campo literario pueden ser seres humanos individuales, colectivos, pero también instituciones. El origen latino de la palabra *actor* hace referencia a la característica que poseen todos los actores mencionados: *actor* proviene del verbo latín *agere*, es alguien o algo que pone por obra algo, que pone algo en marcha, que ejecuta, que impulsa y que puede correlacionarse con el término más común de *agency*.

En el proceso creativo de transferencia que caracteriza una traducción literaria, vemos que intervienen muchos actores: el traductor entra en diálogo con el autor (si este está vivo), un agente literario se comunica con editores, en la editorial elegida un director de programa se encarga de la traducción, un dictaminador controla la calidad de la traducción, los críticos la reseñan o analizan, ciertas instituciones la promueven y el comercio la distribuye. Además, es posible que la versión sea revisada, que se produzcan nuevas traducciones a lo largo del tiempo, que los herederos intervengan para impedir o para reforzar traducciones a otro idioma. Este ejemplo demuestra que los procesos de transferencia son multidimensionales, dinámicos, sincrónicos, diacrónicos y multitológicos.

La transformación se manifiesta primero en la situación de destino, es decir, dentro de la cultura receptora de los elementos culturales transferidos de otra situación cultural de inicio. Denominamos la situación cultural de inicio con el término *cultura A* y la situación cultural de destino con el término *cultura B*. También son concebibles procesos de transferencia, productivos o destructivos, que se llevan a cabo en la misma cultura A, sobre todo, en una perspectiva diacrónica. Denominamos esta situación cultural *cultura A'*. Es necesario enfatizar que rechazamos rotundamente la idea de culturas como contenedores cerrados, ya que cada cultura siempre es dinámica y el resultado de un proceso de hibridaciones. Es importante mencionar que las visiones homogeneizadoras y deterministas han causado grandes estragos tanto en el pasado como en el presente. Pueden llegar a formar una base para formas de violencia epistémica que se debe a ideas de jerarquización de culturas según cierto valor atribuido. Un ejemplo clásico lo discute Enrique Dussel (1993) en su crítica a la visión eurocéntrica y racista de Hegel. Ejemplos para la dinámica de culturas se encuentran entre otras constelaciones en grupos sociales que habitan lugares o espacios fronterizos dentro o entre los espacios culturales supuestamente homogéneos. Presentan una gran habilidad para apropiarse de diversos elementos culturales y adaptarse con mayor flexibilidad a nuevos entornos culturales a partir de sus experiencias cotidianas, mientras por lo general son vistos como marginales o incluso se les invisibiliza.⁹

A la cultura receptora la llamamos *A'* porque, si bien no es idéntica a la cultura A de la situación inicial, tiene sus raíces geográficas en esta. Queremos insistir una vez más en que aquí concebimos *cultura* –sea A, *A'* o B– como algo abierto, flexible, en

9 Véanse, por ejemplo, los trabajos de Fanon (1952), Anzaldúa (1987), Boccara (1996, 2000) y Stephen (2007).

constante evolución. Por ello, es imprescindible tener siempre en cuenta el contexto histórico-político-social, temporal y espacial en el cual se produce el proceso de transferencia. No deben tampoco olvidarse las condiciones más amplias que repercuten en el contexto local o regional, como es muchas veces el caso de jerarquías y sistemas de poder relacionados a lo que es conceptualizado como colonialidad del poder (cf. Quijano 2000) o la colonialidad del género (cf. Lugones 2008). En un primer paso, este proceso de transferencia puede representarse así:



Figura 1. El proceso de transferencia, conceptualización propia.

Debería estudiarse primero el campo literario de la cultura A y después hacer lo mismo con el campo literario de la cultura A' o B.

A modo de ejemplo para un proceso de transferencia dentro de una cultura A cabe citar el subgénero de la novela narcomexicana (surgida en los años 1960), que por medio de su intención de participar en los debates públicos por los mitos nacionales y la mexicanidad transfiere intertextualmente elementos del subgénero novelesco de la Revolución mexicana (cuyo primer ejemplo se remonta al año de 1915). Las imágenes de los héroes revolucionarios creadas por las novelas de la Revolución mexicana muestran analogías con las de los personajes narcos que pueblan las novelas narco. Mientras que los héroes revolucionarios ya se han transformado en símbolos nacionales, en el caso de los jefes narco, en cambio, estamos presenciando en amplios sectores de la población una especie de glorificación nacional (por ejemplo, por medio de la comodificación de los mismos, es decir, su comercialización ha llevado a un *narcoturismo* nacional), un proceso que fácilmente podría desembocar en aquel de la formación de símbolos nacionales.¹⁰

10 Este ejemplo procede del trabajo de la doctoranda Lale Özren, que tuvo que cancelar su participación en nuestra escuela de verano. En su tesis doctoral, que está por publicar, demuestra las analogías entre la narconovela mexicana y la novela revolucionaria mexicana. Señala que ambos géneros son parodiados satíricamente en la cúspide de su desarrollo: la novela revolucionaria mexicana con *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibargüengoitia, la narconovela mexicana con *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos. Ambas obras adoptan una posición satírico-crítica ante los mitos nacionales de la revolución y los narcos contribuyendo así al debate sobre la mexicanidad.

Sin embargo, la novela narco no se limita a la cultura mexicana (A), sino que se produjo asimismo en otras culturas (B), como en la norteamericana (ver, por ej., *The Power of the Dog* (2005), de Don Winslow) o en la española, como lo demuestra la novela *La reina del Sur* (2002), de Pérez Reverte. En esta última se muestra otra transformación interesante; la imagen de masculinidad, relacionada con la violencia y la inobservancia de las leyes del personaje del narco, se transfiere a una protagonista.

Esquemáticamente, podemos representar este proceso diacrónico de transferencia así:

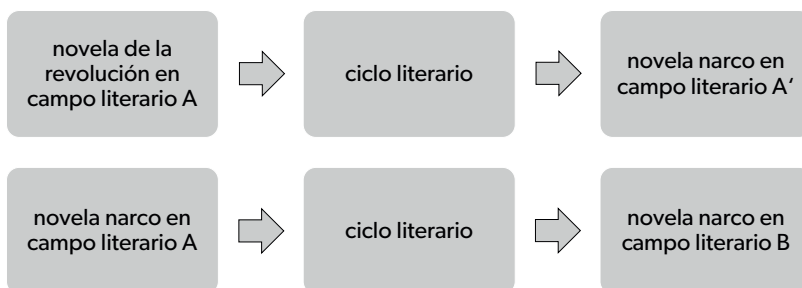


Figura 2. Novela de la Revolución Mexicana y novela narco, conceptualización propia.

Los actores del campo literario participan en una serie de actividades. Bergemann et al. (2011: 47ss.) destacan en una lista abierta distintos “tipos de transformación” (“tipos de transferencia” en nuestra terminología) que se basan en los tres modos: inclusión, exclusión y recombinación de contenidos culturales. En la *apropiación* el texto de origen (hipotexto en la terminología de Genette, cf. infra) se traduce, se ajusta a la nueva cultura y se comenta, mientras que la *asimiliación* lo traduce literalmente y lo fusiona de tal modo con la otra cultura que es casi irreconocible. En la *disyunción* el contenido o la forma de un objeto de transferencia recibirá otra forma u otro contenido, respectivamente, en la cultura de destino. En el *encapsulamiento* el objeto de la transferencia se integra en el nuevo contexto cultural sin cambios; un ejemplo serían las citas. En el *enfocamiento* el interés del agente de transformación se concentra en un solo objeto, descartando todos los demás de su entorno. Si la “*Transformation*” (ibid.: 47) fusiona elementos de la cultura de origen y de la de destino, se trata de una *hibridación*. Aquella transformación que descarta hechos, sea conscientemente o por falta de conocimiento, se ubica en el tipo de la *ignorancia*. Dan el ejemplo de la idea de una *antigüedad blanca* que ignora el hecho de que originalmente las esculturas griegas eran policromáticas. La

destrucción creativa es un acto consciente e intencional que se efectúa para originar algo nuevo, como la construcción de una iglesia cristiana sobre un templo pagano. El tipo del *montaje* se parece a la hibridación, pero en este caso se trata de montar elementos de la cultura de origen en la cultura de destino sin fusionarlos. La *negación* es un procedimiento transformador que lleva explícita y activamente a una exclusión. Paradójicamente, el objeto rechazado adquiere así relevancia. Los autores mencionan el principio del manifiesto futurista de Marinetti, en el cual reemplaza el arte antiguo por la máquina moderna. El tipo de *reconstrucción/complemento* reconstruye los fragmentos perdidos del original y reivindica la autenticidad del objeto transformado. Aquella transformación que reemplaza un complejo cultural por otro pertenece a la *substitución*. Ponen como ejemplo la coronación del poeta Petrarca, que sustituye una práctica medieval por una perteneciente a la antigüedad. La transformación de contenidos desde una cultura de origen a otra de destino, en la cual se recombinan en otras condiciones, se encaja bajo la rúbrica de *traducción*. La *reinterpretación* deja reconocer los elementos de la cultura de origen, pero los cambia semánticamente. Si los invierte (*inversión*) radicalmente, se trata de una forma extrema que roza el tipo de *negación*. Por muy valioso que sea preguntarse si se puede discernir un conjunto finito de tipos de transformación a partir de una amplia variedad de procesos de transferencia, y por muy convincentes que sean los ejemplos aportados como prueba de los tipos, al explicar las transformaciones, existe el peligro de perder de vista los procesos de negociación en el curso de los cuales un objeto de transferencia puede desembocar en más que un tipo de transformación. Además, hay que objetar que estos tipos de transformación son laxamente definidos, que se solapan muchas veces. Por otro lado, esto les confiere cierta flexibilidad que permite aplicar estos tipos a otras disciplinas. Los propios autores presentan su tipología como un intento y admiten que “las múltiples formas históricas de realización de transformaciones [...] difícilmente pueden ser captadas en su totalidad debido a su carácter alelopoyético” (Bergemann et al. 2011: 47).¹¹ Desde una perspectiva de la sociología del saber cabe constatar o añadir que es importante tomar en cuenta que, por un lado, los procesos correspondientes de la dinámica social y los cambios suelen ser muy sutiles y paulatinos, pero que no obstante son continuos y omnipresentes. Por otro lado, es central apreciar

11 El original reza como sigue: “Die vielfältigen historischen Realisierungsformen von Transformationen lassen sich nicht zuletzt aufgrund ihres allelopoietischen Charakters in einer typologischen Beschreibung kaum vollständig erfassen” (Bergemann et al. 2011: 47, la traducción es nuestra). Una aplicación de las categorías propuestas por Bergemann et al. al contexto de la conquista de México y a sus textos se encuentra en Buschmann (2015).

que cada tipo de proceso, incluso de transferencias materiales, tiene una dimensión social que está estrechamente relacionada con los sistemas de saber de los actores partícipes, en los cuales se basan sus entendimientos e interpretaciones. Éstos varían de mayor o menor forma según los contextos e incluyen muy a menudo el fenómeno de la presencia de sistemas del no-saber (cf. Schütz / Luckmann 1975; Berger / Luckmann 1969; Long 1989; Lachenmann 1994).

Suponemos que la transformación es siempre un producto transculturizado. El concepto de la transculturación fue ideado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien lo publicó en su monografía *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* en 1940. Ortiz reivindica la integración de las raíces africanas y desarrolla una teoría del mestizaje para definir la cubanidad. Para ello se sirve del concepto de transculturación, el cual substituye al de aculturación por considerar que este último está impregnado de un pensamiento colonial de dominación. Ortiz entiende la aculturación como un proceso lineal de recepción pasiva, pero concibe la transculturación, por el contrario, como un proceso transformativo activo.

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura distinta, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que podría denominarse como *desculturación* parcial, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que podrían denominarse *neoculturación* (cf. Ortiz 1940: 96). El escritor uruguayo Ángel Rama, por su parte, adoptó en 1982 el término antropológico de Ortiz, lo que, a su vez, desencadena otro proceso de transferencia, porque traspasa la investigación de las dinámicas de transferencia al ámbito geográfico-lingüístico y cultural-literario de los estudios hispánicos, en particular a la literatura narrativa latinoamericana (*Transculturación narrativa en América Latina*). Destaca en su libro la influencia *mutua* de los elementos culturales autóctonos e hispano-europeos en el marco de la progresiva modernización económica de América Latina. Rama se propone “registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios” (ibid. 1982: 74). Graciela Montaldo resalta de modo parecido la creación de un “*plus*, entendido como diferencia” (ibid. 1993: 27).

El dinamismo del proceso de la transferencia y la consiguiente transculturación puede ilustrarse de esta manera:

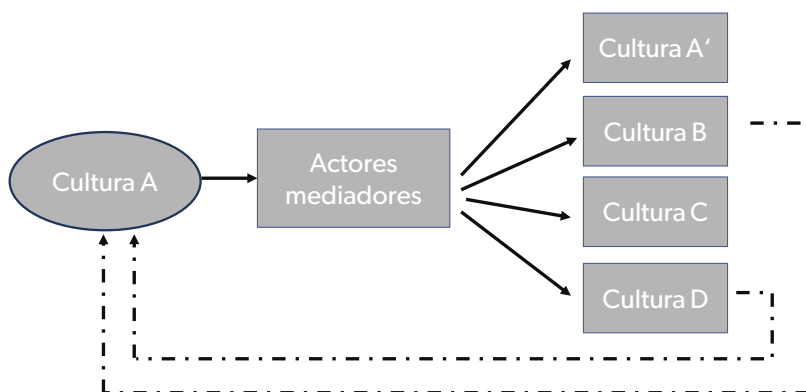


Figura 3. Transferencias y transculturas bi- o-polidireccionales o dialógicas, conceptualización propia.

Un ejemplo concreto de las literaturas hispanoamericanas que ilustra el funcionamiento del concepto de transcultura como parte de un proceso de transferencia de una cultura A a una cultura B lo proporciona el Naturalismo hispanoamericano. En el siglo XIX, los autores latinoamericanos dominaban todavía el francés y leían las novelas de Zola en la versión original. El Naturalismo francés originó la *explosión inicial* del Naturalismo hispanoamericano (cf. Schlickers 2003) y siguió dándole lumbre durante mucho tiempo –pero lo importante es señalar la dinámica, la heterogeneidad y las marcas propias del Naturalismo hispanoamericano. Para ello hay que situarse en el contexto histórico-social y literario:

[S]i las novelas naturalistas hispanoamericanas se leen únicamente sobre el trasfondo del Naturalismo francés, debería concluirse casi siempre que los naturalistas hispanoamericanos no habían entendido cabalmente ni la teoría, ni la poética, ni la intención de sentido del Naturalismo. Además de solidificar el presunto status monolítico del Naturalismo francés, esta lectura impide reconocer y juzgar los rasgos nuevos, diferentes y específicos de la novela naturalista hispanoamericana (Schlickers 2003: 24).

Para evitar tal lectura reduccionista, Schlickers se sirvió del concepto de transcultura. Por otro lado, los naturalistas franceses no se interesaron por las novelas naturalistas hispanoamericanas, razón por la cual la noción de *dialogicidad*, que implica la idea de un *diálogo* o de una comunicación interactiva, no sirvió para el planteamiento de su estudio. Para otros casos, empero, podría ser una noción útil. Aquí se impone el ejemplo

del Modernismo, poética formulada por el nicaragüense Rubén Darío. Darío se inspiró en la poesía más avanzada de su tiempo, que se produjo en Francia (cultura A) e implantó su concepto poetológico modernista en Latinoamérica (cultura B), desde donde fue transferido a Europa, especialmente a España (cultura C). Allí se originó también una vertiente modernista –y en las historias literarias una reivindicación de Rubén Darío como autor español–. La dinámica poldireccional del proceso de la transferencia cultural transatlántica recíproca del Modernismo se ilustra en la siguiente tabla:

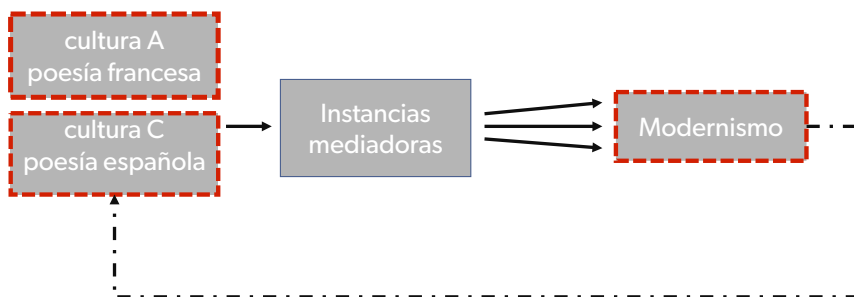


Figura 4. Transferencias y transculturaciones bi- o-poldireccionales o dialógicas: el Modernismo, conceptualización propia.

Resumiendo, podemos describir la transformación literaria como el producto transculturizado de un proceso de transferencia, es decir, que posee un *surplus*, entendido como diferencia. Este nuevo texto transculturizado sería en la terminología de Genette un hipertexto. El hipertexto no podría existir sin el hipotexto, pero lo cambia de alguna manera: el hipertexto transculturizado puede copiar, homenajear, parodiar, ironizar, satirizar, subvertir, pervertir, traducir, etc., el hipotexto. Con ello debemos introducir otro término clave de transferencias literarias, la *transtextualidad*, modelizada por Gérard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Entre los cinco tipos transtextuales, los más importantes en nuestro contexto son la hipertextualidad y la intertextualidad. La intertextualidad refiere a la presencia puntual implícita o explícita del intertexto en el hipertexto y se produce mediante la alusión, la cita o el plagio. Al extender la modelización de Genette, ubicamos dentro de la hipertextualidad el concepto de la reescritura y conceptos similares como adaptación, imitación, apropiación, reinterpretación, refundación y recreación (cf. Schlickers 2022). Genette distingue dentro de la hipertextualidad dos formas: la transformación del contenido (refundición, parodia, travestie) y la imitación

del estilo (pastiche, persiflage). Añadimos que una reescritura puede variar la forma y/o el contenido y el entendimiento.

Quisiéramos terminar esta introducción con una lista abierta de preguntas sobre los procesos de transferencia cultural y transformación en la literatura hispanohablante. Algunas preguntas se contestarán en las contribuciones que siguen, otras animan posiblemente a ser tratadas en trabajos futuros:

- ¿Cuáles son los subcampos –aparte del literario– que también se ven afectados por el proceso de transferencia?
- ¿Cómo se manifiesta, por medio de qué síntomas?
- ¿Qué velocidad adopta el proceso de transferencia (a largo plazo, abrupto), con qué intensidad, cuál es su alcance (parcial, total)?
- ¿Puede identificarse un patrón y un objetivo en el proceso de transferencia?
- ¿Cuáles son las consecuencias estructurales del proceso de transferencia?
- ¿Cuáles son sus fuerzas motrices y mecanismos?
- ¿Qué causas exógenas o endógenas dominantes impulsan la dinámica de transferencia?
- ¿Cuáles son las especificidades de los contextos relevantes?
- ¿Cuáles son las relaciones de poder o de dominio tangibles en estas transferencias?
- ¿Cómo se caracterizan los sistemas de saber de los actores sociales involucrados y cómo repercuten en las interpretaciones y las negociaciones de la transferencia y la renegociación cultural continua?

Referencias

- Abels, H. (2019). Einführung in die Soziologie. Bd. 1. Wiesbaden: Springer.
- Anzaldúa, G. (1987). Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco, Calif.: Aunt Lute Books.
- Bachmann-Medick, D. (1997). Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin: Schmidt.

- Bergemann, L. / Dönike, M. / Schirrmeister, A. / Toepfer, G. / Walter, M. / Weitbrecht, J. (2011). Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. En: H. Böhme / L. Bergemann / M. Dönike / A. Schirrmeister / G. Toepfer / M. Walter / J. Weitbrecht (Eds.), Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels (pp. 39–56). Paderborn: Fink.
- Berger, P. / Luckmann, T. ([1969] 2007). Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Fráncfort d. M.: Fischer.
- Boccaro, G. (1996). Notas acerca de los dispositivos de poder en la sociedad colonial-fron-teriza, la resistencia y la transculturación de los reche-mapuches del Centro-Sur de Chile (XVI–XVIII). En: Revista de Indias (pp. 659–695), 56.
- Boccaro, G. (2000). Antropología diacrónica. Dinámicas culturales, procesos históricos, y poder político. En: G. Boccaro / S. Galindo Godoy (Eds.), Lógica mestiza en América (pp. 11–59). Temuco: Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de La Frontera.
- Bourdieu, P. (1992). Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. París: Seuil.
- Bourdieu, P. (1995). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.
- Buschmann, A. (2015). Übersetzen über den Atlantik. Amerikanische Übersetzerszenen und ihre Transformationen. En: C. Felbeck / A. Klump / J. Kramer (Eds.), America Romana – Perspektiven der Forschung II (pp. 137–152). Fráncfort d. M.: Peter Lang.
- Celestini, F. / Mitterbauer, H. (2011). Einleitung. En: idem (Eds.), Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers (pp. 11–17). Tubinga: Stauffenberg.
- Dussel, E. (1993). Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures). Boundary 2 (pp. 65–76), Vol. 20, No. 3, The Postmodernism Debate in Latin America.
- Espagne, M. / Werner, M. (1985). Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C. N. R. S. En: Francia 13 (pp. 502–510). https://francia.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00016288,00518.html. [24.3.2022].
- Espagne, M. / Werner, M. (1987). La construction d'une référence culturelle allemande en France: Génèse et Histoire (1750–1914). En: Annales E. S. C. 42, 4 (pp. 969–992). http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283428. [25.3.2022]. <https://doi.org/10.3406/ahess.1987.283428>.

- Espagne, M. / Werner, M. (Eds.) (1988). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. París: Éditions Recherches sur les Civilisations.
- Espagne, M. (2003). Transferanalyse statt Vergleich. Interkulturalität in der sächsischen Regionalgeschichte. En: H. Kaelble / J. Schriewer (Eds.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften* (pp. 419–438). Fráncfort d. M. / Nueva York: Campus Verlag.
- Ette, O. (2001). *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Gotinga: Velbrück Wissenschaft.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Georges, K. E. (1985). *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel. Vol. 1. Hanóver: Hahnsche Buchhandlung.
- Gunia, I. (1994). ¿“Cuál es la onda”? La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta. Fráncfort d. M.: Vervuert.
- Gunia, I. (2019). Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín: construcciones del yo y posicionamientos para acceder al campo literario en el México de los años sesenta. En: *Littératures contre-culturelles hispano-américaines (XXe–XXIe s.)*, dossier de la revista digital *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines (CECIL)*. <https://cecil-univ.eu/numeros/2020-cecil-n6/>. [20.8.2023].
- Kaelble, H. / Schriewer, J. (Eds.) (2003). *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Fráncfort d. M. / Nueva York: Campus.
- Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lachenmann, G. (1994). Systeme des Nichtwissens. Alltagsverstand und Expertenbewusstsein im Kulturvergleich. En: R. Hitzler / A. Honer / C. Maeder (Eds.), *Expertenwissen. Die institutionalisierte Kompetenz zur Konstruktion von Wirklichkeit* (pp. 285–305). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Levitt, P. (1998). Social Remittances. Migration Driven Local-Level Forms of Cultural Diffusion. En: *International Migration Review* (pp. 926–948), 32.

- Levitt, P. / Lamba-Nieves, D. (2011). Social Remittances Revisited. En: *Journal of Ethnic and Migration Studies* (pp. 1–22), 37.
- Long, N. (Ed.) (1989). *Encounters at the interface. A perspective on social discontinuities in rural development*. Wageningen: Wageningen Agricultural University.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. En: *Tábula Rasa* (pp. 73–101). Bogotá - Colombia, No.9.
- Lüsebrink, H. / Reichardt, R. / Keilhauer, A. / Nohr, R. (Eds.) (1996). *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich/Deutschland 1770–1815*. 2 vol. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Lüsebrink, H. (2003). *Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation*. En: A. Nünning / V. Nünning (Eds.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven* (pp. 307–328). Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Lüsebrink, H. ([2005] 2016). *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion – Kulturtransfer – Fremdwahrnehmung*. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Lüsebrink, H. / Solte-Gresser, C. / Schmeling, M. (Eds.) (2013). *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutschfranzösischer Perspektive*. Wiesbaden: Franz-Steiner.
- Lüsebrink, H. / Espagne, M. (Eds.) (2015). *Transferts de savoirs sur l’Afrique*. París: Karthala.
- Meyer, T. (2014). Sozialer Wandel. En: G. Endruweit / G. Trommsdorff / N. Burzan (Eds.), *Wörterbuch der Soziologie* (pp. 603–607). Constanza / München: UVK.
- Middell, K. / Middell, M. (1994). Forschungen zum Kulturtransfer. Frankreich und Deutschland. En: *Grenzgänge* (pp. 107–122), 1.
- Middell, M. (2016). Kulturtransfer, Transferts culturels (Version: 1.0). En: *Docupecta-Zeitgeschichte*. <http://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.702.v1>.
- Mitterbauer, H. / Kokorz, G. (2004). Einleitung. En: idem. (Eds.), *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa* (pp. 7–20). Berna: Peter Lang.
- Montaldo, G. (1993). *De pronto, el campo. Literatura y tradición rural*. Rosario: Viterbo.
- Özren, L. (2022). *Revolución und Narcos: nationale Mythen, Parodie und satire in Jorge Ibarguengoitas Los relámpagos de agosto und Juan Pablo Villalobos’ Fiesta en la madriguera*. Berlín: Opend.org.
- Ogburn, W. F. (1922). *Social change with respect to culture and original nature*. Nueva York: Huebsch.

- Ortiz, F. ([1940] 1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Park, R. E. (1928). Human migration and the marginal man. En: *American Journal of sociology* (pp. 881–893), 33(6).
- Pries, L. (2019). *Soziologie. Schlüsselbegriffe, Herangehensweisen, Perspektiven*. Weinheim / Basilea: Beltz Juventa.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. En: *International Sociology* (pp. 215–232), 15.
- Rama, Á. ([1982] 2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Andariega.
- Ramírez Giraldo, J. G. (2019). The Limits and Forms of Literary Translation. En: K. Washbourne / B. Van Wyke (Eds.), *The Roudledge Handbook of Literary Translation* (pp. 8–24). Londres / Nueva York: Routledge.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es> [25.3.2022].
- Rescher, G. (2018). *Doing Democracy in indigenen Gemeinschaften: Politischer Wandel in Zentralmexiko zwischen Transnationalität und Lokalität*. Bielefeld: Transcript.
- Schlickers, S. (2003). *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Fráncfort d. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Schlickers, S. (2022). Reescrituras literarias en el ámbito transnacional hispano. En: J. Türschmann / M. Haussmann (Eds.), *Estéticas hispánicas globales. Literatura, cine y televisión*. Berlín, etc.: Peter Lang.
- Schütz, A. / Luckmann, T. ([1975] 2017). *Strukturen der Lebenswelt*. Constanza: UTB.
- Stephen, L. (2007). *Transborder Lives. Indigenous Oaxacans in Mexico, California, and Oregon*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Stockhorst, S. (Ed.) (2010). *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Ámsterdam et al.: Rodopi.
- Thomas, W. I. / Znaniecki, F. (1918). *The Polish Peasant in Europe and America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Werner, M. / Zimmermann, B. (2002). Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. En: *Geschichte und Gesellschaft* (pp. 607–636), 28, 4.
- Whyte, W. F. (1943). *Street Corner Society*. Chicago: University of Chicago Press.

La minificción hispanoamericana

Transferencias y transformaciones en la consolidación de un género

Ana María Orjuela-Acosta

Minificción es el término elegido por un gran número de investigadores e investigadoras para referirse al género que abarca la producción de creaciones breves en la literatura conocidas con variados nombres como minicuento, microrrelato, cuento corto, cuento ultracorto, relato breve, entre otros. Esta es una apuesta creativa que se ha consolidado en la lengua española y que se caracteriza por su marcada fusión con otros géneros o formas tradicionales –como la poesía o la parábola, por ejemplo– o con elementos que toma prestados de otros géneros. La crítica ha coincidido en que la minificción tiene una hibridación considerable, no solo por su fusión con otras formas literarias, sino también por sus particulares modos de intertextualidad, otro elemento fundamental de esta apuesta creativa (cf. Lagmanovich [2006]; Valls [2015]; Zavala [2005]).

Al pensar la minificción como un género de reciente aparición en la literatura, resulta importante indagar cuáles situaciones históricas y culturales han dado lugar al fenómeno de su consolidación en el ámbito hispánico (proceso que aún hoy vivimos). Esto porque, al estudiar el desarrollo de cualquier forma literaria, no se debe ignorar que en su nacimiento y posterior evolución se producen múltiples procesos de intercambio, y los actores implicados (mediadores culturales, de acuerdo con Bergemann et al. [2011]), fungan diferentes roles, a veces de ida y vuelta, en diferentes momentos y situaciones. Dicho análisis diacrónico, más allá de aportar a la historia propiamente dicha del género, permite comprender mejor su consolidación, cómo y por qué ha logrado darse un lugar, para los lectores y lectoras, y para la industria, y/o consolidarse como propuesta novedosa, con una identidad propia, que no responde a una simple tendencia.

A continuación, presento un esbozo muy general sobre estos aspectos a la luz de discusiones sobre transferencia y transformación culturales para señalar cuán compleja y rica es la historia de la minificción, el género literario más reciente en las letras hispánicas.

Un género híbrido

Para tener una mirada general de la hibridación como característica preponderante en la minificción, vale la pena ahondar en las particularidades más importantes de este tipo de creaciones. Para comenzar, el préstamo que la minificción hace de otras formas o géneros literarios a veces es muy evidente, pero otras, no tanto. La minificción, como apuesta creativa hija de las vanguardias, es irónica y audaz, y pareciera que parte de su apuesta es la de desdibujar límites, desafiar a sus lectores y poner en jaque al canon literario. En uno de sus estudios inaugurales, Zavala señala que existe “[...] gran diversidad de formas de hibridación genérica, gracias a la cual el cuento brevísimo se entremezcla, y en ocasiones *se confunde*, con formas de la escritura como la crónica, el ensayo, la poesía en prosa y la viñeta [...]” (ibid. 2005: 39, mi énfasis). Más aún, “para algunos autores (Bell, Imhof, Baxter), la diferencia entre el cuento ultracorto y el poema en prosa es solo una cuestión de grado, e incluso puede depender de la manera de leer el texto” (Zavala 2005: 52s.), de modo tal que cada propuesta de lectura apuntaría a un tipo de lector y, en esa medida, podría también apuntar a un tipo de texto. “En el caso de los autores hispanoamericanos, hay una tendencia particular: una itinerancia entre la narración, la poesía y el ensayo” (Orjuela-Acosta 2013: 59).

En uno de los artículos fundacionales del estudio de la minificción y su carácter híbrido y *transgenérico*, Tomassini y Maris Colombo apuntan que uno de los rasgos inherentes a la minificción es su carácter híbrido, como consecuencia “[...] de un trabajo escriturario capaz de poner en jaque los límites –de por sí, problemáticos– entre poesía y prosa” (ibid. 1996: 1). Y añaden que

[...] las formulaciones en prosa que rinden tributo a la brevedad han sido inventariadas en la literatura de todos los tiempos y de variadas tradiciones culturales: fábulas, parábolas, aforismos, leyendas, mitos, y otros, cuyas matrices formales y temáticas son reconocibles como el basamento de muchas de las variantes que asume la ficción brevísima en nuestros días (ibid. 1996: 1).

Lo anterior resalta la persistencia de diferentes tipos de discurso en la literatura breve.

Dolores Koch fue la primera investigadora hispanoamericana en proponer un estudio exclusivo de la minificción en su tesis doctoral *El micro-relato en México: Torri, Arreola y*

Monterroso (1986).¹ En un estudio posterior, Koch (2000) hace hincapié en la importancia de diferenciar los rasgos propios del microrrelato para distinguirlo de otros géneros. Así, uno de los rasgos que Koch destaca es la utilización de formatos extraliterarios (cf. *ibid.* 2000). En este caso, se usan formas o, incluso, códigos propios de las ciencias exactas (la narración se hace a modo de fórmula o a partir de un postulado teórico) o de los medios de comunicación (la minificción se presenta como anuncio clasificado o boletín de noticias), por ejemplo. Dichos usos –señala la autora– sirven para poner en evidencia lo absurdo de algunos conceptos o postulados tradicionales (cf. *ibid.* 2000). De este modo, se hace evidente la manera en que la minificción propone “una relectura irónica de todos los géneros de la escritura, dentro y fuera de la literatura”² (Zavala 2005: 11): es una lectura paródica del canon literario y de la historia.

Por ello es que se habla del carácter fronterizo de la minificción. En términos más estéticos, es particular la fuerza de evocación que las minificciones plantean desde su contenido: la mayoría de microrrelatos y minicuentos manejan un hipotexto (cf. Genette [1962]1989). Al mismo tiempo, bajo dicha naturaleza intertextual (y de ambigüedad semántica), en estas creaciones se puede encontrar que la noción misma de personaje desaparece (cf. Zavala 2005: 47), desaparece porque aquí el papel de la intertextualidad es mayor y muchas veces esa epifanía, cuyo lugar común en la estructura de la historia recae en el personaje principal –o en un personaje clave–, esta vez es, en el mayor de los casos, intertextual. El peso del hipotexto –y su contexto, su *plot*– es clave aquí, no solo para entender lo que propone el microrrelato, sino para entender qué parodia, qué ironiza y por qué: aquí la epifanía recae en el lector; pareciera entonces que él se convierte en un personaje más de la historia, dentro del acto de lectura.

Es por ello que ironía y parodia son claves en la minificción: a través de la ironía se logra la evocación, en forma de parodia o de sátira, de un hipotexto determinado. Si en la ironía se da una intención que va más allá del significado propio o evidente de la palabra (o incluso, de la acción o la situación), en la minificción, la ironía se presenta en forma de parodia para proponer algo que va más allá del significado propio o evidente del hipotexto.

-
- 1 Resalto aquí que entre estudios e investigadores es completamente normal la preferencia por minicuento o microrrelato, principalmente, aunque se estén refiriendo al mismo tipo de creaciones. Uso dichos términos de acuerdo con el autor o autora a los que me esté refiriendo para seguir su preferencia de término.
 - 2 Ejemplos de esto son las minificciones “Comprensibilidad” (2005) de Guillermo Bustamante Zamudio, “Catequesis” (1977) de Marco Denevi, “La demostración” (2008) de Rafael García e “Instrucciones para cantar” (1962) de Julio Cortázar, cuyas estructuras responden a fórmulas lógicas como el silogismo, o a discursos de construcción inductiva.

Desde el concepto de *transformation* de Bergemann et al. (2011) puede verse cómo, en este caso, el lector, también como mediador cultural, se vincula al proceso creativo, por un lado, y el texto, que en este caso es un hipertexto que se vincula a hipotextos del canon literario, funge como agente cultural también en la medida que es y representa un modo de transferencia (del canon). Se dan aquí, al unísono, transformaciones estéticas, ideológicas y culturales. Estéticas, desde la recreación de *plots*, tipologías y estilos textuales (literarios y extraliterarios); ideológicas, desde la propuesta paródica a muchas obras del canon, a *plots* que son lugares comunes, al concepto mismo de personaje o a los roles más clásicos de estos, pero también a la parodización de personajes de la Historia, con mayúscula; y culturales, en la medida que se propone un nuevo concepto de lectura y de literatura, pues allí hay una transformación evidente de lo que hasta ahora era considerado literario, por ejemplo, así como de la cultura del texto y del libro (respecto de los nuevos formatos de texto y de lectura hipermedial).

Pero la minificción no se queda allí, también incorpora formatos y formas (gráficas, por ejemplo) nunca antes vistas en la narrativa; por eso ha llegado a recibir el calificativo de *género collage*. De acuerdo con Bachmann-Medick (1997), las obras literarias (y culturales, por antonomasia) no existen en un vacío, sino que están en constante diálogo y negociación con otras obras y contextos culturales. Bajo el calificativo de *collage*, la minificción nos enfrenta a una modalidad de escritura que propone fórmulas no tradicionales y muchas veces *deconstruye* lo convencional, tanto de forma como de sentido. En consecuencia, con la minificción, productores y productoras (autores/as y editores/as) y lectores y lectoras encaran maneras de literatura y de lectura que nunca antes existieron, y ello ha generado también transformaciones en ellos y en los procesos implicados allí (creación, edición, difusión y recepción).

Esta idea de Bachmann-Medick responde a lo que Todorov (1988) plantea respecto a la interacción entre géneros y cómo el surgimiento de nuevas formas literarias se da con la combinación de elementos de géneros previos. Esto puede complementarse con la idea que Genette ([1962]1989) introdujo de hipotexto e hipertexto como productos de la intertextualidad. En este caso, los minicuentos o microrrelatos pueden entenderse como productos de transformación literaria, resultado de transferencias diacrónicas (de formas literarias): hay una reescritura del canon literario desde dinámicas de reinterpretación de la historia y de la cultura.

La experimentación y la innovación literaria son elementos clave para que estos fenómenos se den; a su vez, no solo implican al autor y a la autora, sino que también allí entra en juego el papel de editores y editoras, y de lectores y lectoras: no solo las

formas, sino los formatos cambian, todos los actores y actoras implicados entran en una dinámica de ida y vuelta, pues tienen que cambiar su visión de lo preconcebido como *cuento*, por ejemplo, o de cómo publicar estas nuevas formas (aquí el formato de la Antología será clave, por ejemplo), o cómo leer (en casos de microrrelatos con un contenido gráfico especial).

La minificción: sus antecedentes

Si bien los antecedentes más importantes de la minificción como apuesta estética en las letras hispánicas se hallan en el Modernismo y las Vanguardias (cf. Lagmanovich 2006), es importante destacar aquí que las formas breves han existido *desde siempre* en la literatura. Al respecto, Rojo (2015) señala que

[I]a literatura brevísima, efectivamente, es habitual en la literatura mundial desde el comienzo de los tiempos [...]. [Y]a se encontraban textos brevísimos en las Misceláneas griegas y romanas, en los Makura no Sōshi (Libros de la almohada) japoneses y en los Commonplace book medievales y renacentistas ingleses; en los Hodgepodge (miscelánea) ingleses, los Gemeinplätze alemanes, los Lieux Communs franceses y los Zibaldone italianos del siglo xix. Francisca Noguero (2009) vincula la literatura breve a los Dietarios españoles, Laura Pollastri (2007) a las inscripciones en las estelas funerarias de la antigüedad, David Lagmanovich (2006) al Haiku, Paul Dávila (2012) al Koan, y Hugo Francisco Bauzá (2008) coloca como precedentes a las lápidas sepulcrales, las columnas y obeliscos conmemorativos, algunas odas de Píndaro, las laminillas órficas de los romanos, las “bagatelas” de Cátulo y los apotegmas de Julio César en Dicta Collectanea, entre otros (Rojo 2015: párr. 4).

En cualquiera de las visiones históricas, tenemos procesos de *préstamo* entre formas, estilos y géneros literarios. Al respecto, en la literatura breve contemporánea es muy común encontrar en publicaciones u obras de autor estilos muy marcados con algún género breve antiguo, que esta vez reinventan o parodian. Por ejemplo, están las greguerías de Gómez de La Serna (*Total de greguerías* [1955]), un género que él mismo fundó y que está permeado por la ironía y el humor, cuya relación más directa se encuentra en el aforismo, género que se remonta a la Grecia clásica. Otro caso se puede evidenciar en *Oficios de Noé* (2005) de Guillermo Bustamante Zamudio, en el que el autor parodia el mito bíblico del diluvio usando la estructura típica de la parábola y el relato bíblico en la

mayoría de minicuentos que componen su libro: retoma esa forma escritural –que caracteriza al libro que parodia–, a la vez que ironiza el mito y lo reconstruye. También hay propuestas de libros misceláneos y/o *collage*, que hacen uso de varios estilos o géneros clásicos. Por ejemplo, *Suenan Timbres* ([1926]1976) de Luis Vidales es un libro misceláneo (desde el concepto de los *Hodgepodge* ingleses) que recoge cuento corto, poema en prosa, minicuentos, y varios ejercicios escriturales, que pueden relacionarse también con el aforismo y las greguerías. Otro ejemplo es *Dietario voluble* (2008) de Enrique Vila-Matas, cuya catalogación genérica ha sido bien discutida y su estructura básica se relaciona con los dietarios españoles; allí Vila-Matas entremezcla el relato, el diario, la reseña, la autobiografía y las memorias, con aforismos, reflexiones filosóficas y ejercicios de estilo. Así como los anteriores ejemplos, se puede hacer una lista extensa entre publicaciones y obras de autores que exhiben ejemplos de estos préstamos genéricos y de estilo de formas breves anteriores, pero que esta vez se presentan reinventadas, ironizadas o parodiadas; en todas ellas, el humor y una especie de jaque al canon son clave.

La historia de las vanguardias latinoamericanas puede ser otro ejemplo de estas transferencias, pues, si bien tuvieron como antesala a las europeas, no se equiparan a ellas y tienen su propia historia, su propia transculturación narrativa, en palabras de Rama (cf. *ibid.* [1982]2008). El tema de las vanguardias latinoamericanas se ha estudiado ampliamente,³ y lo que es claro es que, a lo largo de la región, los movimientos vanguardistas fueron disímiles en duración, contundencia e impacto, pero, de modo generalizado, llegaron como preludio de las grandes renovaciones y transiciones que ocurrían en la época: entre escritores y artistas se dio la “[...] convicción de estar asistiendo a un desajuste entre *las formas literarias heredadas* y la sociedad a la que pertenecían [...]” (Rodríguez Morales 2005: 3, mi énfasis). Como resultado, los grupos de escritores, escritoras y artistas con este aire se llamaron a sí mismos “creacionistas” en Argentina y Chile, “vanguardistas”, “modernistas” y “antropófagos” en Brasil, y “nuevos” en Colombia y Uruguay (Rodríguez Morales 2005: 3).

Respecto al caso colombiano, Carlos Vidales (1976)⁴ apunta lo siguiente: “[p]uede que se trate tan sólo de la influencia secreta de la circunstancia social; pero ello, en todo caso, serviría para demostrar cómo los estímulos ocultos del proceso histórico producen

3 Véanse *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991) de Jorge Schwartz, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela* (2008) de Hubert Pöppel y *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830-1945)* (2015) de María de los Ángeles de Rueda (Coord.).

4 El artículo aquí referido “La circunstancia social de *Suenan timbres*” apareció por primera vez en *Extravagario*, Suplemento de “El Pueblo” de Cali, el 22 de febrero de 1976. Sin embargo, aquí se toma como referencia su publicación para la segunda edición de *Suenan timbres*, en julio del mismo año.

respuestas similares y actitudes parecidas en los creadores aparentemente más disímiles y de las más diversas latitudes” (Vidales 1976: 233s.).

Lo anterior aplica para el caso Latinoamericano, pues tanto los antropófagos brasileños, con su actitud de reversión y transformación, como Los Nuevos uruguayos, con su propuesta reordenadora, e incluso, la actitud herética y retardadora del chileno Vicente Huidobro, y por supuesto, la propuesta cultural y artística de Los Nuevos en Colombia, reflejan la intención de renovación, el afán de creación demoledora y sagaz, pujante y a la vez propositiva, de cara al nuevo mundo y todo lo que este trae consigo (Orjuela-Acosta 2013: 24).

Por otro lado, muchos de los poetas que lideraron esos cambios vivieron y/o estudiaron en Europa, y en otros casos migraron del campo a la ciudad y lograron acceder a la educación, por lo que se hace evidente ese proceso de “*transformation*” al que refieren Bergemann et al. (ibid. 2011: 39): elementos como la migración o los cambios en los valores y creencias de la sociedad pueden ser motores de transformación cultural. De hecho, Rodríguez Morales (2005) señala que el impacto de las ciudades modernas en los jóvenes de la época funcionó como precedente para que fuera esa realidad la que fungiera como “maestra de la creación” (ibid.: 3), de manera tal que, lejos de las provincias rurales y “detenidas” (ibid.: 3) y más cerca de la nueva civilización, el aspecto y el espíritu de la ciudad se convirtieron en el punto de partida para la creación.

Al mismo tiempo, Long (1989) explica que las construcciones sociales se basan en las interacciones de *actores sociales*, que responden a determinados sistemas de saberes. Inicialmente, todos estos grupos *de cambio*, en sus diferentes latitudes, provocaron una transformación en la circulación de productos literarios y creativos (casi todos fundaron sus propios periódicos, revistas y/o colectivos artísticos/políticos), crearon nuevos formatos y maneras de *hacer literatura* (los antropófagos en Brasil son un claro ejemplo de esto; también, surgieron folletines, fanzines y otros formatos de difusión completamente nuevos para la época) y, posteriormente, traerían al campo editorial el interés por la traducción de autores europeos vanguardistas, que fueron teniendo su público con el tiempo. De manera paralela, la minificción en el siglo XXI, sobre todo, propondría de nuevo transformaciones profundas tanto en la creación como en la difusión y producción literarias.⁵

5 Analizaré esto en detalle más adelante, en el acápite referido al mundo digital y la minificción.

Lo acaecido con las vanguardias (y de manera paralela y posterior, con la narrativa breve) exhibe dos puntos importantes: el primero, que en este caso la cultura A (vanguardias europeas) tuvo un proceso de transformación (transculturación, desde la visión de Ortiz ([1940]1983) y Rama ([1982]2008) en sus versiones latinoamericanas (cultura B); el segundo, que para los actores mediadores en los países latinoamericanos (cultura B), la incursión en estos nuevos aires significó una serie de transformaciones, no solo en los productos considerados *literarios* en la época, sino en nuevos modos de difusión, nuevos públicos lectores (los jóvenes, en todos los casos) y nuevas dinámicas entre autores y autoras, y editores y editoras, por ejemplo.

Minificción y la era digital

Es indiscutible la relación entre el auge de la minificción y la creación de sus públicos y la era digital en la que vivimos. Como hija de la contemporaneidad y la experimentación vanguardista, mucho de lo que se puede considerar hoy el repositorio de la minificción se encuentra y/o nació en la red. Blogs, revistas digitales, cuentas de Twitter, en su orden, se convirtieron en herramientas de difusión de la narrativa breve y fungen como espacios clave para conocer el desarrollo de la minificción.

En *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*, Calvo señala los cambios introducidos por el mundo digital en la producción y recepción, difusión y consumo de la literatura breve. Calvo (2018) apunta que el auge de las TIC y de la *cultura digital* han fortalecido la presencia virtual de la narrativa breve, y esto le añade nuevas funcionalidades (en tanto producto literario) como novedosos soportes (esto es, formatos), modos de lectura y usabilidad. Álamo F., uno de los autores del compilado, señala que el modelo comunicativo contemporáneo se ha alterado en las últimas décadas por las innovaciones multimediales, y estas, a su vez, han facilitado la adaptación del microrrelato a la red y han sido garantes de su éxito y su propagación en el mundo digital (cf. Álamo 2018: 17s.).

Hoy en día se conocen términos como *twiteratura* (*twitterature*), hay concursos o *meetings* digitales para crear minihistorias o historias encapsuladas en pequeños fragmentos, muchos blogs de autor,⁶ revistas digitales de difusión de la narrativa breve,⁷ así

6 Véase <http://andresneuman.blogspot.com>; <http://www.naranarodriguez.blogspot.com>. [10.7.2023].

7 Véanse Brevilla. *Revista de minificción; Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción; Ekuóreo; MICROS. Revista de microficción dominicana y caribeña.*

como algunos experimentos de formatos multimedia para la brevedad,⁸ por mencionar solo algunos ejemplos de este fenómeno digital de la creación y difusión de lo breve. Lo curioso en el caso de la minificción es que, a diferencia de la mayoría (o todas) de las otras formas literarias, no tuvo que *migrar* a lo digital desde el mundo de la publicación impresa tradicional, todo lo contrario: fue el mundo digital el que generó el *boom* de la narrativa breve, y, como una vuelta de tuerca, fueron varios de sus productos digitales los que luego pasarían al formato impreso, por su impacto o riqueza de contenido, en términos de compilación. Un ejemplo de esto es la Revista-blog colombiana *E-kuóreo*, que luego de tomar tanta fuerza como repositorio de la creación breve, sus creadores vieron a buen término compilarla en varias ediciones impresas.

Desde la perspectiva de Bachmann-Medick (1997), el giro translacional (*translational turn*) enfatiza la interconexión e interdependencia de las culturas y las literaturas en un mundo globalizado. En el mundo digital, la minificción se adapta a las características del medio, aprovechando herramientas propias de lo digital como la hipertextualidad, la interactividad y la multimodalidad. Por sus condiciones formales la minificción ha sacado provecho de la capacidad de enlace y navegación que ofrece el hipertexto del mundo digital y ha permitido a los lectores y lectoras explorar acercamientos diferentes a la literatura. Además, en muchos casos, la interactividad del medio digital ha dado al lector y lectora (mediador cultural) un nuevo rol: puede interactuar con la obra a través de comentarios, votaciones o, incluso, contribuir con su propio creacin.

En ese sentido, la minificción, desde la perspectiva de la era digital, da cuenta de procesos de adaptación y transformación a través de recursos como el hipertexto, la interactividad y la multimodalidad. Aquí la mediación cultural (cf. Bergemann et al. 2011) implica la negociación de significados y la adaptación a nuevos contextos (de creación, de lectura, de producción, de difusión).

Procesos de transformación y transferencia en la consolidación de un género

El estudio de las formas literarias incluye múltiples procesos de transformación –término que Todorov ya usa– y transferencia cultural.⁹ Todorov, en “El origen de los géneros” (1988), hizo referencia a ello al señalar que la aparición de un nuevo género resulta de la

8 Véase <https://minifccion.com/>; WifiLeaks; Cuarteles de invierno (Revista digital Don).

9 Esto desde la propuesta de Bergemann et al. (2011) acerca del término “*Transformation*”, presentado por Buschmann et al. en la introducción del presente libro.

transformación de uno o varios preestablecidos. Son múltiples los procesos implicados en dichos fenómenos, no solo por su cantidad, sino también por su multidireccionalidad e, incluso, por los diversos roles que pueden llegar a jugar los diferentes actores (“mediadores culturales”, de acuerdo con Bergemann et al. [ibid. 2011: 40]).

En el caso de la minificción, una particularidad importante es que, en ese préstamo de estilos y estrategias textuales venidas de géneros previos, no solo dichos préstamos son transformados, adaptados (lo que no es nuevo y resulta apenas obvio), sino que esta vez, son parodiados, ironizados, burlados: aquí la intertextualidad es, más que una herramienta textual y de creación, un juego de transformación; una herramienta para volver la mirada al canon y a la historia, y reírse de ellos.

Por otro lado, la minificción también pone en jaque relaciones de poder respecto a las tareas e implicaciones tradicionales de los actores del proceso de edición y publicación. Esto podría entenderse como un caso de recombinación de contenidos culturales, desde el fenómeno de la *transformation*, planteado por Bergemann et al. (2001): aquí podría verse un ejemplo de *disyunción*;¹⁰ la minificción da formas nuevas a formatos antiguos o, bajo ejercicios de estilo, ironiza y parodia sus contenidos; y esto no solo sucede con la ficción propiamente dicha, sino con mitos históricos fundacionales o que hacen parte de la idiosincrasia de géneros y culturas.¹¹ Hibridación, intertextualidad, ironía, parodia; todos ellos elementos clave en la minificción con los que se entremezclan géneros, estilos y formas previas, y se *transforman* en nuevos formatos, con contenidos novedosos y desafiantes. Allí hay una reinterpretación intrínseca de la historia misma, de la literatura y de sus agentes, se da una reinversión (radical, esta vez) que cuestiona múltiples valores y sentidos de lo literario y lo histórico.

Por otro lado, la minificción, dado su surgimiento y desarrollo preponderante en lo multimedial, ha traído nuevas dinámicas en la publicación, y los agentes implicados allí, autores y autoras, editores y editoras, lectores y lectoras, se han visto abocados a cambios en la circulación de la literatura. Esto ha producido fuertes cambios, sobre todo en el mundo de las editoriales, que han tenido que dar la vuelta y mirar estas nuevas formas de autopromoción de los autores y autoras, así como de la interacción que ellos mismos han generado con sus lectores y lectoras. La antologización se ha vuelto clave para la difusión del género, pero también para el *marketing* de las editoriales, y en años

10 Cf. Bergemann et al. (2011).

11 Como ya mencioné: ejemplos de esto pueden verse en publicaciones como *Oficios de Noé* (2005). Otros ejemplos son “La Biblia” de Umberto Eco; “El eclipse” de Augusto Monterroso (1998); “La fábula del dragón” de Wilfredo Valenzuela” (2003).

recientes, la traducción de autores y autoras consagrados, como es el caso de Ana María Shua (Argentina) y Andrés Neuman (Argentina-España).

En este sentido, al pensar en la consolidación de un género o una nueva forma creativa en la literatura, fungen como elementos clave aspectos como la influencia y usos de géneros previos, las innovaciones formales y estilísticas, las traducciones de libros, la creación de públicos fácilmente identificables y la recepción crítica y académica (esto es, el estudio y discusión de esa nueva forma, consolidados en el tiempo). A todos estos responde la minificción hoy. A su vez, todos estos aspectos dan cuenta de procesos de intercambio, de roles y de poder en la mediación cultural (con las traducciones y los agentes que publican, por ejemplo).

Fernando Valls (2015) asegura que un género surge cuando el escritor siente que lo que crea no tiene cabida en los formatos ya conocidos. Es tan impactante y actual el fenómeno de la minificción, que rastrear de manera más detallada y *a posteriori* aquellos procesos de transformación y transferencia no solo será pertinente, sino que será clave para seguir desenmascarando las relaciones rizomáticas de su desarrollo en las letras hispánicas. El acápite relacionado con la era digital merece especial atención, pues allí reposa el surgimiento del *boom* minificcional, su historia y transformaciones, que se seguirán dando, no sabemos aún hacia qué dirección.

Referencias

- Bachmann-Medick, D. (1997). *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlín: Schmidt.
- Bergemann, L. / Dönike, M. / Schirrmeister, A. / Toepfer, G. / Walter, M. / Weitbrecht, J. (2011). Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. En: M. Dönike / A. Schirrmeister / G. Toepfer / M. Walter / J. Weitbrecht (Eds.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels* (pp. 39–56). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Bustamante Zamudio, G. (2005). *Oficios de Noé*. Bogotá: Fundación Común Presencia.
- Calvo, A. (Ed.) (2018). *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Madrid-Fráncfort d. M.: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Cortázar, J. (1962). *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro.
- Denevi, M. (1977). *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor.
- García Z., R. (2008). *El Mago Natural y otros Abracadabras*. México D. F.: Ficticia Editorial.

- Genette, G. ([1962]1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Fernández Prieto, Celia (Trad.). Madrid: Taurus.
- Gómez de la Serna, R. (1955). *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar.
- Koch, D. (1986). El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso. En: M. H. Forster / J. Ortega (Eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México, D. F.: Oasis.
- Koch, D. (2000). Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato. *El Cuento en red. Revista electrónica de ficción breve* (pp. 3–10), 2. <https://publicaciones.xoc.uam.mx/MuestraPDF.php>. [10.7.2023].
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Long, N. (Ed.) (1989). *Encounters at the interface. A perspective on social discontinuities in rural development*. Wageningen: Landbouwniversiteit Wageningen.
- Orjuela-Acosta, A. M. (2013). *Nuevas apuestas literarias, nuevas lecturas. Los rasgos minificcionales en Suenan timbres de Luis Vidales [Tesis de Maestría]*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ortiz, F. ([1940]1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Pensamiento Cubano.
- Pöppel, H. (2000). *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas de los años XX*. Rendón, Carlos (Trad.). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Pöppel, H. (2008). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Gomes, Miguel (Trad.). Madrid-Francia: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Rama, Á. ([1982] 2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Rojos, V. (2015). Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificación. En: *Revista Unidiversidad*, 20, octubre-diciembre. https://www.academia.edu/17485207/Breve_e_incompleto_acercamiento_a_una_posible_historia_de_la_minificcion. [10.7.2023].
- Rodríguez Morales, R. (2005). Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia. *Boletín cultural y bibliográfico* (pp. 2–23), 42(69). Banco de la República. https://publicaciones.banrep cultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/707. [10.7.2023].
- Rueda, M. de (Coord.). (2015). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa (1830–1945)*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de la Plata.

- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (1991). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En: M. A. Garrido Gallardo. *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31–48). España: Arco Libros.
- Tomassini, G. / Colombo, S. M. (1996). La minificción como clase textual transgenérica. En: *Revista interamericana de bibliografía: Review of interamerican bibliography* (pp. 1–4), 46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5719062>. [10.7.2023.].
- Valls, F. (2015). El microrrelato como género literario. En: O. Ette / D. Ingenschay / F. Schmidt-Welle / F. Valls i Taberner (Coords.), *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos* (pp. 21–49). Madrid-Fránfort d. M.: Iberoamericana Vervuert.
- Vidales, C. (1976). La circunstancia social de Suenan timbres. En: L. Vidales, *Suenan timbres*. Bogotá: Colcultura.
- Vidales, L. ([1926]1976). *Suenan timbres*. Bogotá: Colcultura.
- Vila-Matas, E. (2008). *Dietario voluble*. Madrid: Anagrama.
- Zavala, L. (2005). *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional.

Contrapalabra negra: la décima afroperuana como género discursivo heterogéneo

Arturo Córdova Ramírez

Es la contra-palabra, es la palabra que rompe el “hilo”, la palabra que ya no se inclina ante los “mirones y los cabalillos de gala de la historia”, es un acto de libertad. Es un paso.

Paul Celan

La historia de la décima espinela en Hispanoamérica es un notorio caso del fructífero proceso de transculturación literaria¹ entre Europa y América puesta de manifiesto en una versátil producción lírica con diversos usos y manifestaciones que van desde los loores religiosos y cantos épicos de los primeros años de la Colonia, las cultivadas formas de poetas mayores de la época colonial como Sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes, atravesando el período de emancipación cuando éstas adquieren y transmiten un contenido político y revolucionario, llegando a la república donde asumen un marcado tono costumbrista y satírico.² Paralelamente a la diversidad temática que adquiere la décima en su desarrollo histórico, se puede apreciar un movimiento oscilante entre espacios letrados y populares que dota a la décima de múltiples funciones socioculturales. En este camino, la décima calará definitivamente dentro del área de la poesía popular oral. Como lo afirma Maximiano Trapero, uno de sus más acuciosos investigadores, la décima –en su variante más difundida que es el desafío improvisado³– se convertirá en:

-
- 1 Si bien el concepto de transculturación de Fernando Ortiz y su aplicación al estudio literario propuesto por Ángel Rama poseen una gran utilidad y trascendencia en los estudios culturales y literarios sobre América Latina, en el presente trabajo preferimos emplear el concepto de *heterogeneidad*, propuesto por Cornejo Polar, puesto que momentos asumidos dentro de la transculturación –como la deculturación o la selectividad de elementos culturales foráneos– pueden acarrear presunciones esencialistas y estáticas sobre procesos y contactos culturales. Para un acercamiento a dicho debate ver Cornejo Polar (1994) y Sobrevilla (2001).
 - 2 Existen estudios sobresalientes sobre la historia de la décima en Latinoamérica que muestran esa abundancia de estilos, temas y vertientes. En el caso de México ver Mendoza (1947); en Cuba, Feijóo (1961); y en Perú, Santa Cruz (1982).
 - 3 El desafío implica un enfrentamiento ritualizado entre dos o más decimistas, acompañado en muchos casos por música y baile. Ver Trapero (1996).

el fenómeno folklórico y cultural más importante de Hispanoamérica, por lo que tiene allí de común y de general. Ninguna otra manifestación cultural –salvo la lengua– es hoy tan común en todos los países americanos de habla hispana y está tan metida en sus hábitos culturales cotidianos como la décima popular (Trapero 1996: 41).

Entre las diversas manifestaciones populares de la décima –que van desde las payadas argentinas, los contrapuntos cubanos a las topadas y huapangos mexicanos (ibid.: 47)– cabe resaltar una vertiente muy difundida que se vincula con la tradición cultural de afrodescendientes en Latinoamérica⁴. Si bien la identificación de la décima con la cultura afrodescendiente no sucede de manera homogénea a lo largo del continente, esta filiación ha permitido la articulación de experiencias y saberes colectivos e individuales que remiten no solo al presente de las comunidades afroamericanas, sino también a un pasado obliterado en los canónicos discursos nacionales. El presente estudio pretende reconocer en la décima afroperuana un género discursivo intermedial –en la medida que involucra y combina canto, palabra, música y danza– que se desplaza de lo literario, manteniendo un uso convencional de motivos, temas y configuraciones estróficas, hacia lo historiográfico, al articular una memoria colectiva afrodescendiente que se remonta a la esclavitud y que resiste a disiparse bajo la tendencia a homogeneizar de discursos hegemónicos. Para tal efecto, este estudio se concentra en el análisis de décimas presentes en dos obras heterogéneas como lo son, primero, el libro testimonial *Erasmus, un yanacón del valle de Chancay* (1974) y, segundo, la producción musical *Cumanana* (1964) de Nicomedes Santa Cruz. Las dos obras son ejemplares en su calidad de productos discursivos a galope entre diversos géneros. Esto se debe fundamentalmente por su arraigo en la oralidad. La oralidad, de esta manera, se constituye como matriz de la transformación de géneros de origen europeo dentro de lo que se ha denominado literatura afrodescendiente en el Perú.⁵

4 Sobre la tradición decimista afrodescendiente ver el estudio sobre la décima en el Afropacífico de Ana María Kley Meyer (2000).

5 La transformación e hibridez formal de los géneros debido a la irrupción del registro oral en lo escritural está presente en otros textos de la literatura afrodescendiente en el Perú. Los más emblemáticos son *Monólogo desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros y *Canto de Sirena* (1977) de Gregorio Martínez.

Breves consideraciones en torno a la décima y su variante afroperuana

Tanto el testimonio de vida del campesino afrodescendiente Erasmo Muñoz como la producción musical *Cumanana* de Nicomedes Santa Cruz toman como punto referencial para la representación de sus historias a la décima. La décima aquí aspira a ser más que una estrofa lírica, por ello tendemos a contemplarla como un género discursivo articulador de experiencias individuales y portadora de una memoria colectiva afrodescendiente. ¿Qué elementos encontramos en la décima afroperuana como significativos en la transformación de una estrofa clásica de origen hispánico en un género de arraigo popular?

Hay diversos estudios sobre la décima popular y clásica, aquí he de destacar el trabajo meticoloso de Maximiano Trapero, que en libros como *Origen y triunfo de la décima: revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas* (2015) estudia y recopila las manifestaciones de la décima popular en el mundo hispánico. Asimismo, en el ámbito peruano, es destacable el trabajo de Nicomedes Santa Cruz que hace un recuento histórico y un trabajo antológico en su libro *La décima en el Perú* (1982). Esta estrofa poética, que adquiere su forma regular en el Renacimiento, se compone de diez versos octosílabos de rima consonante y abrazada, bajo la forma *abbaaccddc*. Puede ser vista como dos cuartetos unidos por un pareado. A pesar de las diversas discusiones en torno a su origen, hay un consenso en que “su creador fue el poeta rondeño Vicente Espinel, quien la utiliza reiteradamente en sus *Diversas Rimas*, publicadas en 1591 [...]” (Trapero 1996: 48). Famosa se hará mediante el “elogio inmediato que de ellos –del autor y de la estrofa– hizo Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, dándole el nombre de ‘espínela’” (ibid.: 48).

Hay distintas perspectivas en torno al tránsito de la décima del campo culto al popular⁶: Si este sucedió ya en España o si su traslado sucede en procesos de transculturación en América. Lo cierto es que la tradición decimista oral bajo la forma cultural del duelo verbal se expande por todo el continente teniendo un rol importante en fiestas populares y religiosas de diversas regiones. En el contexto peruano, la décima popular muestra diversas vertientes de desarrollo desde inicios de la Colonia, transitando –como ya se ha mencionado– espacios letrados y populares. El arraigo en las comunidades afroperuanas costeñas, según Santa Cruz, ocurrirá a partir del siglo XIX:

6 Una visión conjunta sobre la décima como parte de la poesía oral improvisada en Hispanoamérica la ofrece Samuel Armistead (1994: 41ss.).

A riesgo de contrariar juicios ajenos, podríamos decir que la aventura de la décima en el Perú culmina con la hegemonía del elemento negro, y mestizos de negro, durante el último siglo de su cuatricentenario historia. Esto es, desde mediados del XIX hasta la primera mitad del siglo XX (Santa Cruz 1982: 68).

Bajo la influencia afrodescendiente, surge una forma musicalizada de hacer décimas en el Perú, concretamente se trata del *socabón*. Socabón designa “el canto de las décimas glosadas, como para distinguir el toque ejecutado en la guitarra como melopea del dicho canto. Es decir, socabón es la línea melódica de nuestra décima cantada y la de su típica armonización en la guitarra” (ibid.: 75s.). La forma más recurrente de la décima en el *socabón* es la llamada décima glosada, que consiste en una copla o redondilla como base que da pie al desarrollo de un conjunto de cuatro décimas, terminando cada una de ellas en un verso de la copla base. Dicha unidad poética permite el desarrollo de una idea de manera más holgada siendo propicia para la improvisación requerida en los retos entre decimistas, tal como lo describe Erasmo Muñoz en su testimonio:

Un desafío se pactaba cuando había uno que sabía bastantes décimas y le decían que había uno mejor que él. Se escogía el sitio, que casi siempre era una cantina (...) (Se iniciaba con) el toque de la guitarra (que) era el llamado socabón, ritmo poco monótono y que era el mismo para todas las décimas. Generalmente empezaban con una décima en el que decían su nombre o sino con (una cuarteta de presentación) (...). Luego el cantor decía su glosa o cuarteta y nuevamente sonaba la guitarra. Aquí, en este momento el otro decimista y la gente sabía de qué iba a tratar la décima. (...) Ganaba el que cantaba más décimas y esa (sic) era respetado y admirado por todos. A veces el ánimo se caldeaba y los rivales decían décimas con lisuras y los desafíos terminaban a golpes (Matos Mar / Carbajal 1974: 65ss., citado en Chocano / Rospigliosi 2016: 96).

Heterogeneidad literaria y género discursivo

En su canónico estudio *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas* (2003), Antonio Cornejo Polar visibiliza las relaciones hegemónicas entre distintas tradiciones literarias en contextos postcoloniales y pluriculturales. Uno de sus hallazgos relevantes es observar cómo se construye dentro del sistema institucional letrado una política del idioma que pretende “cobijar a las lenguas y sociolectos nacionales y ser –de una u otra manera– representativa de todos ellos” (Cornejo Polar 2003: 145). En

ese afán por construir una lengua literaria nacional, se pretende suspender las tensiones y “jerarquías socio-idiomáticas” (ibid.: 145) existentes, provocando con ello –en una suerte de doble movimiento– no solo una asimilación de otras tradiciones dentro de un orden institucional, de fuerte raigambre citadina y herencia criolla en el caso peruano, sino además una profusión de prácticas discursivas y culturales que se vuelven *latentes o periféricas*, pero que en distintos momentos históricos *brotan* a la superficie de la institución letrada generando una apertura del campo literario para instalar así nuevos lenguajes y géneros. Por cierto, esas transformaciones genéricas no implican únicamente otras normas y usos lingüísticos, sino nuevas convenciones, nuevos marcos de referencia comunicativos, esto es, “distintas formas de socialización [...] casi imperceptibles en los ámbitos generales de las esferas públicas y privadas, pero de alguna manera presentes [asimiladas-representadas] en la institución literaria” (ibid.: 147). Según palabras del autor, la heterogeneidad se refiere a:

procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales [...] poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/ discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites (ibid.: 10).

Si bien Cornejo Polar se centra en las literaturas andinas para entender el proceso de una tradición literaria heterogénea, las décimas afroperuanas representan a cabalidad dichas pugnas dentro del campo literario. Así, su estudio, recepción y clasificación se resiste a considerarlas como un referente importante del canon literario nacional⁷: sin dejar de existir una cantidad considerable de estudios y antologías al respecto, la tendencia es a *folklorizar*⁸ la producción decimista en el Perú, situación que no es solo un fenómeno local, sino presente en otros países latinoamericanos.

7 Al respecto, afirma M. N'gom: “ni la institucionalidad cultural oficial peruana, ni las grandes casas editoriales, instituciones claves en el establecimiento del canon, han demostrado un interés particular sostenido en la literatura afroperuana ... Y la disponibilidad de los textos que conforman el corpus de la literatura afroperuana brillan por su ausencia” (ibid. 2008: 29). Recién en las últimas décadas existe un interés por sistematizar y estudiar la tradición literaria afroperuana. Ver los trabajos de Milagros Carazas (2011) y Richard Leonardo (2013).

8 “Una postura folklorizante tiende no solamente a congelar la creación de los oprimidos, exigiéndoles que repitan siempre su discurso, porque en este caso la ‘autenticidad’ parece ser una virtud de la tautología y el hieratismo, sino termina por asociar, sin proponérselo, las condiciones sociales de pobreza, atraso y opresión con la validez del arte que se produce en ese contexto” (Cornejo Polar 1989: 163).

La plasticidad de la décima y su adaptabilidad a diversos contextos comunicativos requiere de una concepción abierta y dinámica de los géneros literarios. Aquí nos resulta consecuente partir del concepto de género discursivo propuesto por Mijaíl Bajtín en su ensayo *El problema de los géneros discursivos* (1982). Bajtín parte de una definición amplia, mas no imprecisa, del término género discursivo, extrapolándolo del campo literario para ubicarlo en todos los espacios de la comunicación humana. Los géneros discursivos, orales y escritos, se perciben como enunciados relativamente estables con un contenido temático, un estilo y una forma compositiva (cf. Bajtín 1982: 249) que empleamos consciente e inconscientemente, “incluso dentro de la plática más libre y desenvuelta moldeamos nuestro discurso de acuerdo con determinadas formas genéricas, a veces con características de cliché, a veces más ágiles, plásticas y creativas” (ibid.: 262).

El género resulta ser entonces una forma cultural e histórica de comunicarse que se apoya en convenciones sociales: género, situación y contexto comunicativo-cultural tienen, por ende, una relación indisoluble de configuración mutua que deben ser analizados como patrón de organización textual para entender procesos de desplazamiento y reconfiguración comunicativos hacia nuevos marcos referenciales (tal como se muestra en el caso de la décima afroperuana):

Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica (ibid.: 253).

Otro aspecto importante es la diferenciación e interdependencia entre géneros discursivos primarios y secundarios. Los primeros se refieren a la interacción cotidiana, de carácter oral y dialógico, los segundos implican una mayor complejidad y conciencia de su realización formal –por lo general, de manera escrita:

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos

últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana (ibid.: 250).

Si la base estructurante de los géneros primarios resulta ser el diálogo, el carácter dialógico de los géneros discursivos es ineludible para entender la proliferación de géneros secundarios: todo enunciado implica una respuesta o todo enunciado es ya una respuesta a un enunciado anterior incorporado dentro de su composición discursiva. La inmediatez o mediatez de dicha respuesta es variable de acuerdo con el contexto de realización o las características particulares del género (ibid.: 273). Los enunciados están además marcados por interacciones entre sujetos sociales distintos, por relaciones de poder, etc. El dialogismo que plantea Bajtín implica la presencia irrefutable de una alteridad con quien se define, refuta, adapta y transforma el sentido de los enunciados.

Estas breves consideraciones en torno a las tradiciones literarias heterogéneas y la concepción del género discursivo según Bajtín nos sirven como líneas conceptuales para entender los desafíos que la décima afroperuana presenta al canon literario de origen occidental. Si partimos nuestro análisis definiendo el fenómeno complejo que implica la décima oral afrodescendiente como una apropiación y adaptación particular de una estrofa, perdemos de vista sus repercusiones socioculturales en el nuevo ámbito cultural de desarrollo. Las décimas afroperuanas cumplen así no solo un rol cohesivo en tanto juegan un rol central en festividades y competiciones, sino que transmiten saberes rurales, reinterpretan otros de origen europeo y, en muchos casos, articulan y recrean en versos cambios sociales, desafíos presentes y memorias colectivas que se remontan al pasado esclavista colonial.

Testimonio de Erasmo Muñoz: la décima como eje narrativo de una historia de vida

El testimonio de Erasmo Muñoz, publicado por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) como parte de una investigación sobre el sistema de yanaconaje en el área de exportación agrícola de los valles de la costa norte de Lima, surge de las entrevistas que Jorge A. Carbajal, uno de los colaboradores del antropólogo José Matos Mar, realiza a Erasmo y su familia entre agosto y diciembre de 1963. La información que brinda Erasmo Muñoz es

valiosa en tanto representa un “amplio universo de costumbres, valores, saberes e historias cotidianas del campesinado afrocosteño en un momento de grandes cambios originados por el proceso de reforma agraria que afectará no solo los modos de producción agrícola de los latifundios en el Perú, sino también marca el fin del Yanaconaje⁹” (Córdova 2021: 186).

El testimonio presenta cinco capítulos y un epílogo. Los primeros cuatro capítulos dan cuenta de la vida privada y social de Erasmo Muñoz (respectivamente, “sus padres”, “el ambiente”, “su familia”, “el trabajo”) en los pueblos algodoneros de Caqui y Aucallama en la costa norte de Lima. En ellos predomina la narración en primera persona de Erasmo, intercalada por las voces de su mujer y un hijo. El quinto capítulo “un día con los Muñoz” y el epílogo se presentan desde la perspectiva de una observación participante, en tercera persona, donde el observador narra la rutina diaria de la familia en el campo y, posteriormente, un retorno a la casa de los Muñoz muchos años después, cuando ya Erasmo ha muerto y la reforma agraria ha provocado grandes cambios en las haciendas algodoneras y en las condiciones sociales y económicas de la familia.¹⁰

Dejando de lado las necesarias discusiones en torno a la organización narrativa del testimonio, su recepción como texto verídico, así como la relación jerárquica entre informante e intelectual¹¹, comprendemos al testimonio como una narración en primera persona que pretende ser representativa de una colectividad y que surge de una situación de urgencia producida por la situación marginal y subalterna del sujeto informante: “nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra” (Beverley 1987: 7). Esa situación de desmoronamiento social y posición subalterna en la sociedad la encontramos en el relato de Erasmo Muñoz. Lo particular de este testimonio radica en la inserción de décimas a lo largo de toda la narración. Si bien la organización dialogante entre décimas y prosa corresponde al trabajo de edición de los autores¹², su presencia corresponde a la necesidad de Erasmo de comunicar su historia individual y colectiva a través de décimas. Entonces es necesario interpretar la función que cumplen las décimas en esta narración. En un primer

9 En resumidas cuentas, el yanaconaje es un sistema de explotación del campesinado que proviene de la época prehispánica, adoptada en la Colonia y que sobrevive hasta mediados del siglo XX. Ver Matos Mar / Carbajal (1974: 12s.).

10 Ver Córdova (2021).

11 Algunos trabajos al respecto: Achúgar / Beverley (1992), Narváez (1988).

12 Así explícitamente se menciona en el prólogo: “Roger Ravines y José Mejía, nuestros actuales colaboradores, han contribuido a editar, ordenar y completar el trabajo. Las fotografías que ilustran el libro son de Carlos Domínguez. Es, pues, un verdadero esfuerzo colectivo con el fin de ofrecer al lector una faceta apasionante de la vida de un campesino costeño en una situación específica” (Matos Mar / Carbajal 1974: 14).

momento pueden estas interpretarse como interrupciones en la historia de vida, una suerte de contrapunto distractivo del relato. Sin embargo, la variedad de temas, desde asuntos religiosos hasta morales, de corte amoroso como carnavalesco, poseedores de saberes prácticos de la vida en el campo y también saberes éticos e históricos, expresan una función de las décimas que trasciende el ingenio popular o el mero entretenimiento. En ellas se condensa el universo cultural de Erasmo Muñoz, su familia y las comunidades afrodescendientes. El capítulo donde las décimas tienen mayor presencia es el segundo: éstas refieren y acompañan descripciones de la fiesta de la virgen del Carmen, el zapateo, la danza de los moros y cristianos. Erasmo Muñoz explica aquí el sentido de las décimas en la comunidad y su modo de realización a través del duelo acompañado de música.

Teniendo en cuenta los preceptos de Bajtín sobre la importancia del vínculo entre el mundo de la vida y el contexto del uso del género, podemos reconocer que la voluntad discursiva de Erasmo como informante se manifiesta a través de la elección de las décimas como género discursivo propicio para narrar una historia de vida. Así las décimas aparecen siempre en medio de una situación comunicativa concreta. Por ejemplo, cuando Delfina (mujer de Erasmo) cuenta sobre abusos de curas, permanentes dificultades económicas y arduos esfuerzos para criar a sus hijos, esta narración se detiene y aparece una décima sobre la virtud de la honradez en medio de la pobreza:

Nosotros somos pobres, pero eso sí muy honrados. Yo le aconsejo mucho a mis hijos que lo último que deben perder es la honradez y que tampoco deben sentir vergüenza de ser pobres:

Tan solo por no pedir
Me paso con lo que tengo;
Porque descubre su falta
Todo aquel que anda pidiendo.

A mí me hicieron llorar
Lágrimas contra la tierra
Y, andando por la esfera
Nadie me pudo auxiliar
Señores, les voy a contar
Y también les voy a decir,
Que dejaré de vivir,

Hasta que se acabe el mundo,
 Me verán andar desnudo
 Tan sólo por no pedir.
 (Matos Mar / Carbajal 1974: 89)

Apreciamos entonces cómo la performatividad comunicativa que exige la décima oral se integra en el discurso testimonial. Así, las historias del padre y de la madre, el recuento de sus muchas relaciones e hijos derivan en décimas glosadas sobre la precariedad económica, la promiscuidad (cf. *ibid.*: 18s.) y el incesto como castigo a ella (cf. *ibid.*: 24). En medio del relato sobre la muerte de la madre y el aprendizaje del trabajo arduo en el campo aparecen unas décimas glosadas de tono elegíaco sobre la vida y sus pesares (cf. *ibid.*: 37s.). El encuentro en la hacienda entre un hijo de Erasmo con estudiantes de agronomía precede a las décimas glosadas en torno al duelo entre frutas y flores (cf. *ibid.*: 148s.), etc. Esta relación es, sin embargo, dinámica: las experiencias y saberes narrados propician las décimas, pero asimismo las décimas dotan de sentido, legitiman y organizan las experiencias y memorias de Erasmo, su familia y entorno social.

Las décimas de Erasmo y su familia dotan al testimonio, por lo tanto, de un estatus heterogéneo que transita hacia lo historiográfico en un doble sentido: primero, en un plano textual, como género discursivo que dentro de los capítulos expresa una verdad que ha de organizar las descripciones en prosa sobre diversos acontecimientos. Segundo, al ser un medio elegido conscientemente –no solo por Erasmo, sino también por otros miembros de su familia– para informar de manera verídica la vida de los yanacones negros de las haciendas de producción algodonera, la décima se instaura como un género legítimo para la transmisión de una memoria cultural.

Nicomedes Santa Cruz – Cumanana: la décima popular recrea la historia de la diáspora afroamericana

Nicomedes Santa Cruz ha tenido un rol crucial como investigador, ensayista, musicólogo, dramaturgo y difusor de las tradiciones afrodescendientes en el Perú en el siglo XX. Como musicólogo recuperó un gran número de cantos, tradiciones líricas y ritmos perdidos en pueblos y caseríos de la costa peruana, contribuyendo con ello a crear una memoria histórica vinculada a las prácticas culturales de las comunidades afrodescendientes. Las prácticas culturales afroperuanas las articula, en un primer momento, dentro

del marco de la cultura criolla¹³, resignificando con ello el importante rol cultural de los afrodescendientes en la construcción de una parte importante de la identidad nacional. En un segundo momento, en su labor como compositor musical y decimista, propone vincular su experiencia local con experiencias y movimientos extranjeros: sus versos adquieren una crítica social y política y reivindican una identidad transnacional de los afrodescendientes. En ese sentido, es interesante reconocer vasos comunicantes de su labor con las de grupos artísticos precedentes como *Harlem Renaissance* o *Negritude*.

Cumanana: poemas y canciones es un valioso álbum musical doble estrenado en 1964 que representa un momento importante en el renacimiento musical afroperuano de mediados de siglo XX. Así lo describe Heidi Feldman:

Taking its name from an obscure Peruvian poetic genre, Cumanana is a sonic journey through the forgotten practices for Africans and their descendents in Peru. The album includes Santa Cruz's original poems and décimas, collected Afro-Peruvian folkloric music, and lost Black Peruvian songs and dances recreated by Nicomedes and his sister Victoria Santa Cruz and performed by their musical theater company, also named Cumanana (Feldman 2008: 47s.).

Feldman reconoce tres estrategias de representación para construir una identidad positiva afrodescendiente en *Cumanana*: primero, la recreación de géneros musicales olvidados de la cultura afroperuana (como el panalivio o el landó); segundo, la defensa del origen africano de la música popular criolla –particularmente en las tradición del *lundú*, difundida también en otros lugares de América Latina; por último –y en este punto pretendo profundizar detalladamente–, encumbrar a la décima como medio de recuperación de una memoria defenestrada en el Perú: “*the conversion of a Spanish poetic form, the décima, into a vehicle for the documentation of forgotten Black Peruvian history and music [...]*” (ibid.: 48).

13 La cultura e identidad criolla experimenta muchas transformaciones desde el siglo XIX. En un primer momento, en oposición a los españoles peninsulares, designa a una élite de personas de origen europeo nacidas en América que adquirirá una posición hegemónica con la república. Posteriormente, lo criollo será asociado a Lima y a las prácticas culturales de los sectores populares afrodescendientes. A fines del siglo XIX, sin embargo, en el proceso de modernización de la esfera pública en Lima, la tradición cultural *criolla* afrodescendiente será estigmatizada como obscena y retrógrada, no adecuada a las prácticas de la vida moderna que las élites limeñas impulsan. Lo criollo como nostalgia aparece como un fenómeno que se da a mediados del siglo XX debido a las migraciones internas del ande a la capital y la consecuente transformación de la sociabilidad y de la ciudad en general. Ver Muñoz Cabrejo (2001).

Sin abandonar los rasgos tradicionales de las décimas afroperuanas, éstas serán renovadas y modernizadas por Nicomedes Santa Cruz para poder representar experiencias asociadas a la negritud y la diáspora afroamericana. Así, solo por mencionar algunos ejemplos, “Inga” es una grandiosa recreación de cantos de esclavitud; en la décima “La pelona” se muestra la alienación cultural y la *dobles conciencia* de los sujetos afrodescendientes, también manifiesta en “Manuel Antonio”, un esclavo o peón que se sueña haciendo el rol opresor del mayordomo en la hacienda; en los cantos “Congo Libre” y “Johannesburgo” se contrastan e identifican las experiencias locales de los afroamericanos con las luchas anticolonialistas y emancipatorias de países africanos; en “Muerte en el ring”, la lucha a muerte de un boxeador negro es metáfora de la opresión social y económica contra toda su comunidad.

Un acercamiento a la noción de diáspora africana nos exige entender esta práctica como un desafío a la construcción de identidad nacional, es decir, la identidad diaspórica se sitúa *in between*, en movimiento por circuitos transnacionales: “*transnational circuit of politics and cultures beyond nations and even oceans*” (Orihuela 2000: 47). Esta identificación descentrada se origina por un pasado colectivo marcado por una historia de desplazamiento forzado y una posterior explotación bajo un régimen colonial esclavista de estratificación racial (cf. Laó-Montes 2005: 121). En las producciones culturales de la diáspora afroamericana, África cumple un rol simbólico de cohesión para así articular historias de desplazamiento, opresión y prácticas de resistencia cultural y memoria colectiva. Estas características las podemos reconocer sobre todo en dos décimas que destacan entre todos los poemas y cantos del álbum: estos son “Ritmos negros del Perú” y “El café”¹⁴. En ambas décimas, Nicomedes Santa Cruz logra convertir la décima glosada tradicional afroperuana en un género moderno capaz de crear un espacio de identidad transnacional al recuperar la experiencia traumática de la esclavitud y recrear el devenir histórico de la diáspora negra. A continuación, se verán estos aspectos en la décima glosada “Ritmos negros del Perú”¹⁵:

14 La décima glosada “El Café” es una de las composiciones más logradas de Nicomedes Santa Cruz: a partir de una relación metafórica entre el café como producto central de la producción colonial internacional, y el negro, como mano de obra esclavizada, se desarrolla una identidad diaspórica al ser ambos trasladados forzosamente para sostener una economía colonial de la modernidad temprana. En las décimas se sintetiza una serie de encuentros y desencuentros entre el café y el sujeto negro expresada en luchas emancipatorias y la continuidad de cultos de origen africano en Latinoamérica.

15 Un aspecto importante que dejamos de lado en nuestro análisis es la composición musical en forma de *panalivio* y *socabón* que van interviniendo en la recitación de décimas.

Ritmos de la esclavitud
Contra amarguras y penas.
Al compás de las cadenas
Ritmos negros del Perú.

De África llegó mi abuela
vestida con caracoles,
la trajeron lo` epañoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud

Por una moneda sola
la revendieron en Lima
y en la Hacienda “La Molina”
sirvió a la gente española.
Con otros negros de Angola
ganaron por sus faenas
zancudos para sus venas
para dormir duro suelo
y naíta`e consuelo
contra amarguras y penas...

En la plantación de caña
nació el triste socavón,
en el trapiche de ron
el negro cantó la zaña.
El machete y la guadaña
curtió sus manos morenas;
y los indios con sus quenás
y el negro con tamborete
cantaron su triste suerte
al compás de las cadenas.

Murieron los negros viejos
pero entre la caña seca
se escucha su zamacueca
y el panalivio muy lejos.
Y se escuchan los festejos
que cantó en su juventud.
De Cañete a Tombuctú,
De Chancay a Mozambique
llevan sus claros repiques
ritmos negros del Perú.
(Santa Cruz, 1964: Track 5)

La décima glosada presenta un movimiento del pasado al presente: siendo el pasado una historia de violencia y sujeción, ese origen está dominado por una frontera, un olvido y un instrumento de control: el mar como espacio liminal de una pertenencia perdida recuperada en África como símbolo¹⁶ y el barco como medio deshumanizante

16 Stuart Hall describe la representación de África como una estrategia: “*The ‘Africa’ that is alive and well in this part of the world is what Africa has become in the New World, in the violent vortex of colonial syncretism, reformed in the furnace of the colonial cook-pot*” (ibid. 2018: 218).

de mercantilización de cuerpos que alude indirectamente al horror del *middle passage*, es decir, el viaje intermedio entre Europa, África y América que significó el desplazamiento de aproximadamente 12 millones de personas para ser esclavizadas en América.¹⁷ Las dos primeras décimas describen el régimen esclavista con su infraestructura de control violento y borrado de identidades (“la marcaron con candela, / la carimba fue su cruz” [...] “Por una moneda sola / la revendieron en Lima” [ibid.]). Las dos últimas décimas describen una práctica cultural de resistencia en medio de los espacios de producción esclavista colonial. Así surgen “ritmos de la esclavitud” (ibid.): el socobón, la zaña, la zamacueca, el panalivio y el festejo como respuesta a la explotación de cuerpos y negación de subjetividades. La última décima destaca la persistencia de una memoria afrodescendiente en espacios que con el transcurso del tiempo han perdido su significado histórico de opresión (“Murieron los negros viejos / pero entre la caña seca / se escucha su zamacueca” [ibid.]). Esa persistencia-resistencia, sin embargo, es transmedial (música, canto, baile, historia) y translocal: esos ritmos resuenan a larga distancia y permiten reunificar pueblos afroperuanos (Cañete, Chancay) con ciudades y países asumidos como originarios (Tombuctú, Mozambique). Algo que podríamos denominar estrategias de representación de una cultura de la diáspora.

A modo de conclusión

En Perú, los procesos de nacionalización de la memoria, las políticas culturales sobre la identidad y el lenguaje han sido articulados históricamente en una literatura donde las élites criollas han pretendido representar la nación. En ese proceso, grupos subalternos han sido marginalizados y sus memorias borradas de las instituciones nacionales. Esto implica una sistemática devaluación del valor histórico de sus memorias, una folklorización de sus productos culturales, una sumisión a los regímenes del saber marcados por una estratificación racial y de clase (cf. Laó-Montes 2005: 121).

La décima afroperuana como contrapalabra oral es matriz discursiva que desestabiliza y transforma géneros canónicos letrados –en el presente caso, al insertarse en testimonios como ejes narrativos, en forma de producción multimedial, en su adaptabilidad para articular nuevos procesos de identidades. En el caso del testimonio de Erasmo Muñoz, las décimas cumplen una función organizadora del relato de vida. No solo transmiten saberes colectivos sobre la vida social organizada en torno a las labores

17 Ver Klein (1978), Zeuske (2015).

agrícolas de la comunidad afrocosteña, sino que a nivel textual recrean una situación y función comunicativa propia de las décimas. Con ello la décima organiza el contenido de la información relatada, asimismo dota de sentido –digamos que mediante una verdad poética– la veracidad o trascendencia de las experiencias individuales y colectivas. Las décimas de Nicomedes Santa Cruz son una manifestación de la adaptabilidad de la décima tradicional glosada a nuevos procesos de autodeterminación identitaria. Nicomedes no solo recupera la oralidad de la décima en forma de canto, sino que adapta dicha forma a situaciones comunicativas que permitan representar una identidad transnacional y diaspórica de los afrodescendientes.

Referencias

- Achúgar, H. / Beverley, J. (Eds.) (1992). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana editores.
- Armistead, S. (1994). La poesía oral improvisada en la tradición hispánica. En: M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica* (pp. 41–69). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabilso Insular de Gran Canaria.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI Editores.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del Testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 7–16), 13(25). <https://doi.org/10.2307/4530303>.
- Carazas, M. (2011). *Estudios afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: CEDET.
- Chocano, R. / Rospigliosi, S. (2016). *Patrimonio Cultural Inmaterial Afro Peruano*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Córdova, A. (2021). Testimonios afroperuanos: Erasmo, yanacón del valle de Chancay y piel de mujer: rearticulando lugares y memorias de los afrodescendientes en el Perú. En: I. Caldeira / M. J. Canelo / G. Cholant (Eds.), *Reinventar o social: movimientos e narrativas de resistência nas Américas* (pp. 175–206). Coimbra: Coimbra University Press.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de estudios y publicaciones (CEP).
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 368–371), 20 (40). <https://doi.org/10.2307/4530779>.

- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP.
- Hall, S. (2018). *Seven Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad* [1999]. En: S. Hall / D. Morley (Eds.), *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora* (pp. 206–226). Nueva York: Duke University Press.
- Feijóo, S. (Ed.) (1961). *La décima popular*. La Habana: Bibliotecas del Capitolio Nacional.
- Feldman, H. (2008). *Nicomedes Santa Cruz' Cumanana: A musical excavation of Black Peru*. En: M. N'gom (Ed.), "Escribir" la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú (pp. 43–75). Lima: Editorial Universitaria.
- Gálvez Ronceros, A. ([1975] 2017). *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Alfaguara.
- Klein, H. S. (1978). *The Middle Passage: Comparative Studies in the Atlantic Slave Trade*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kleymeyer, A. M. (2000). *La décima: Fusión y desarrollo cultural en el Afropacífico*. Quito: Abya-Yala Ediciones.
- Laó-Montes, A. (2005). *Afro-Latinidades and the Diasporic Imaginery*. *Iberoamericana* (pp. 117–130), 17.
- Leonardo, R. (2013). *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX*. Lima: Hipocampo editores.
- Martínez, G. ([1977] 2012). *Canto de Sirena*. Lima: Peisa.
- Matos Mar, J. / Carbajal, J. (1976). *Erasmus. Yanacón del valle de Chancay*. Lima: IEP.
- Mendoza, V. (1947). *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Establecimientos Gráficos E. G. L. H.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima. 1890–1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Narváez, J. (Ed.) (1988). *La invención de la memoria*. Santiago: Pehuén.
- N'gom, M. (2008). "Escribir" la identidad: Creación cultural y negritud en el Perú. Lima: Editorial Universitaria.
- Orihuela, C. L. (2000). *The Poetics of Nicomedes Santa Cruz and its Challenge to the Canon of Peruvian Hegemonic Literature*. En: *Afro-Hispanic Review* (pp. 40–44), 19(2).
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo Cubano del tabaco y del azúcar*. (Edición de Enrico Mario Santi). Madrid: Cátedra.
- Santa Cruz, N (1964). *Cumanana. Poemas y canciones (2LP)*. Lima: Philips.
- Santa Cruz, N. (1982). *La décima en el Perú*. Lima: IEP.

- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 21–33), 27(54). <https://doi.org/10.2307/4531171>.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Trapero, M. (2015). *Origen y triunfo de la décima: revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Zeuske, M. (2015). *Sklavenhändler, Negereros und Atlantikkreolen. Eine Weltgeschichte des Sklavenhandels im atlantischen Raum*. Berlín / Boston: de Gruyter.

Subgénero del crimen perfecto como problema diferencial

Una dinámica de disolución

Jorge Estrada Benítez

Del género que se mantiene al subgénero que se desvanece

A pesar de la complejidad, la erudición, y el largo aliento que uno necesita para abordar un tema como los géneros literarios, uno puede aventurarse a decir, quizá simplificando, pero sin temor de caer en un craso error, que cuando hablamos de géneros literarios, hablamos de los rasgos que se mantienen y permiten identificar un texto como perteneciente a un conjunto. La reaparición, repetición o imitación de estilos, temas y formas de representar son centro de las aproximaciones teórico-literarias. Sin embargo, pensar los géneros literarios en términos de transferencia permite dejar por un momento de lado los rasgos que se mantienen y revelan elementos genéricos, para enfocarse en las dinámicas de cambio de una textualidad e incluso preguntar: ¿en qué momento se desvanece la afiliación genérica de un subgénero en circulación? ¿Qué tan alejados deben estar los elementos genéricos de un caso prototípico para que ya no puedan ser considerados como actualizaciones del género y, por ende, no delineen un problema común de fondo? ¿Cómo mediar entre un texto singular y la constelación de textos con los que puede dialogar?

Estas interrogantes se vuelven aún más interesantes e invitan a la reflexión teórica si uno toma como objeto de estudio las narrativas del crimen perfecto. Este subgénero pertenece –como veremos– a una tradición transnacional de textos ficcionales que tienen como tema principal un hecho atroz. Lo que distingue, no obstante, a estos relatos de otras literaturas sobre crímenes es el hecho de que el malhechor, por lo regular también narrador en primera persona, suele sentirse obligado a explicar su versión de los hechos, los móviles y circunstancias particulares que lo llevaron a actuar de cierta manera. Haciendo uso de un estilo que recuerda a la retórica forense, los perpetradores desean mostrar cómo lo que terminó siendo un crimen era originalmente un intento de realizar un acto de justicia, un intento que resulta fallido porque las circunstancias y el azar se interpusieron. Por eso y para revelar esas verdaderas intenciones, las narrativas del crimen perfecto comienzan a desplegar versiones y subversiones de un mismo hecho;

se internan en un juego de repeticiones que desemboca en la coexistencia de variantes contradictoras e incluso excluyentes. Esta estructura iterativa es el cauce representacional de este tipo de relatos y al combinarse con motivos como crimen, culpa, justicia, y recurrir a un estilo retórico justificante da vida a un subgénero.¹

El núcleo iterativo de estas historias determina al subgénero y podríamos decir, en armonía con el planteamiento introductorio a este volumen de artículos, crea un “objeto de transferencia” (Buschmann et al.). Este objeto implica en este caso una dinámica que propicia la diferenciación no sólo dentro del texto, sino también en las diversas actualizaciones y transformaciones del subgénero. Las narrativas del crimen perfecto se encuentran en un estado constante de transformación y se definen por un problema de fondo: ¿Cómo darle una forma narrativa a la perfección? Esta perfección, que no se puede alcanzar con un solo acto, sino que se alude a ella por medio de contraposiciones, es el motor metanarrativo del género y lleva a ramificaciones que se alejan cada vez más del prototipo. Cada texto del género selecciona un tema y lo integra en un contexto histórico, intelectual y estético. De esta manera, el subgénero va perdiendo los rasgos más claros que permiten identificar una afiliación genérica y sólo mantienen un problema diferencial.

Lo diferencial de este cauce representacional iterativo reside, según la filosofía de la diferencia, en que cada actualización del género equivale a una solución en el sentido de una forma específica de hacer visible o determinable un problema subyacente e indiferenciado; cada versión que intente explicar lo perfecto o lo justo de un crimen es entonces un discurso que define variables y hace algo identificable mediante su uso; cada marco discursivo trae hacia el ámbito de la experiencia y hace visible algo que estaba fuera y, al hacerlo, cimienta sus bases mismas como pensamiento (cf. Deleuze 1968: 219). Esta circularidad, según la cual principios representativos e imagen son simultáneos, debe entenderse como un hiperformalismo que genera con sus iteraciones momentos de apariencia y que al intercambiar variables revela grados de variación más allá de una determinación originaria (cf. *ibid.*: 220) o, en este contexto, más allá de una representación realista que se asume como duplicación de la realidad o como copia de un modelo.

1 Independientemente de la terminología, por ejemplo, temas, modos de presentación, formas de escritura (cf. Genette 1979: 16ss.), o “macroestructuras”, “aspectos sintácticos argumentativos de la expresión” y “sustancia temática” (García Berrio 1992: 18), o condiciones del “acto comunicacional” que se diferencian en realizaciones semánticas y sintácticas (Schaeffer 2006: 74), estos tres elementos (forma, contenido y estilo) y las teorías sobre sus relaciones empíricas o nocionales son el centro de las discusiones de los géneros literarios.

Al negar cualquier fundamento previo esta dinámica representacional niega también cualquier jerarquía vertical y más bien se interna en un juego de determinaciones recíprocas con variables que van imbricándose y explicándose a distancia y en paralelo, extendiéndose horizontalmente (cf. *ibid.*: 225). Sin la legitimación de un original, las versiones y subversiones se vuelven series que ponen en contacto discursos e intertextos, que a su vez funcionan como formas diferenciadas de un problema de representación narrativa y así muestran una potencialidad afianzada en singularidades (cf. *ibid.*: 226ss.). Aquí se puede percibir cómo el subgénero mismo tiende con estas subversiones no sólo a crear diversos planos diegéticos, sino también a imbricarse en un plano intertextual e interdiscursivo, en el que cada artefacto literario –visto como singularidad– individualiza un problema que se mantiene independientemente de sus representaciones, un problema que subyace a las relaciones intertextuales y a la estructura iterativa, y que implica, según mi hipótesis, una definición del campo de la representación narrativa en términos de lo virtual.

Para dar una forma concreta a este esquema diferencial, mostrar cómo la estructura iterativa implica un problema diferencial e indagar en las consecuencias poetológicas que recaen sobre el architexto y la transtextualidad, discutiré en las siguientes páginas diferentes relatos sobre el crimen perfecto. Primero me enfocaré en “Emma Zunz” (1949) de Borges para plantear este relato como el caso prototípico alrededor del cual se puede desplegar una red intratextual que amplíe ese núcleo problemático en relación con estéticas pasadas y futuras. En un segundo momento dirigiré la mirada hacia algunos precursores del relato del crimen perfecto como Leo Perutz y Oscar Wilde, y más adelante, en un tercer paso, hacia las transformaciones posteriores de Julio Cortázar, Sergio Pitol, Rodrigo Rey Rosa y Roberto Bolaño.

Tensar la conexión entre rasgos estéticos implica una apuesta metodológica que se mueve entre la delgada línea de la tradición literaria a la que apela un texto a manera de recepción creadora y el potencial de conexión que la crítica puede identificar. Esa línea se vuelve un horizonte movable que no promete un límite trascendental en el sentido de una abstracción que englobe todos los aspectos y los subsuma como instancias de un todo monolítico; al contrario, el horizonte virtual es difuso y esconde sólo un potencial que no se agota, sólo se explora tentativamente al traer a la vista transformaciones relativamente caóticas. Esta apuesta metodológica se aferra entonces a un espacio intermedio que rebate tanto pronósticos combinatorios de futuros géneros como los orígenes de la representación narrativa en una poesía natural, *poiesis* primigenia o *Ur-Dichtung* que se desarrolla y mantiene (cf. Genette 1979: 58).

Construyendo y reconstruyendo el crimen perfecto

“Emma Zunz” como caso prototípico o nodo metaficcional

El espacio siempre intermedio entre copia y novedad futura se vuelve en “Emma Zunz” un juego de espejos que niega la preeminencia de un modelo que la protagonista supuestamente emularía al actuar o le daría una causa para actuar. En el centro del relato sólo hay un evento, un asesinato, que se presenta de diversas maneras. De esta manera, el cuento de Borges combina la estructura iterativa con los motivos y un estilo que nos permiten tomarla como punto de inicio o caso prototípico a partir del cual se puede reconstruir la dinámica expansiva y transformativa de un subgénero trasnacional. En este cuento nos enteramos de cómo Emma tras recibir noticia sobre la muerte de su padre se ve sobrepasada por un deseo de venganza, así que pasa toda una noche en vela y al llegar la primera luz del día siguiente “su plan estaba perfecto” y sólo tenía que ejecutarlo (Borges 2014: 264). Entre este plan aludido y su ejecución, se postula una diferencia, una fisura insalvable que separa realidades. Emma, como lo indica esa primera noche, actuará en un estado de sonambulismo y al final no logrará unir plan y realidad: “Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma” (ibid.: 267). Ella disparó precipitadamente e “inició la acusación que tenía preparada [...], pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender” (ibid.: 268). Sin la explicación sobre los *verdaderos* motivos de Emma y sin la comprensión que ratificaría su postura y deseo de venganza, no existe en este mundo ficcional una última versión que dé sentido a las acciones. El plan perfecto no puede considerarse como realizado. Esa última versión silenciada roba la legitimación diegética a los actos y los posiciona en el mismo nivel de ese plan que fue sólo aludido y que resultó imperfecto. El texto plantea así una ambigüedad fundamental en el mundo ficcional y ejemplifica la estructura iterativa que puede incluir más versiones que traen a colación intertextos, marcos discursivos, e incluso diferentes roles intercambiables como víctima, asesino, soplón, etc.² Cada serie trae consigo una carga semántica como el crimen, castigo, justicia, y también una carga estilística como las explicaciones del género detectivesco y la retórica persuasiva.

2 La relación entre intertextualidad, estructura iterativa y personaje la analizo a fondo en “The Becomings of a Mime: Dis/empowerment in Borges’ ‘Emma Zunz’”, artículo que aparecerá en el *Special Issue The Mimetic Turn* de la revista *MLN* en 2023.

Lo que define al subgénero, no obstante, es la estructura iterativa que gira en torno a un evento indeterminado o determinable de múltiples maneras. Ambos rasgos no sólo crean una textualidad densa, sino también propician el diálogo intertextual, revelan un potencial de cambio y hacen de la idea de un crimen perfecto una “ficción metatextual” (Schaeffer 2006: 122). Este “tipo textual ideal” puede explicarse genealógicamente, pero se define principalmente, dice Schaeffer, “como ‘estadística’, en el sentido de que sólo podría medirse la curva de desviaciones que las obras reales trazan respecto a ese patrón metatextual que es el ejemplar genérico ideal” (ibid.: 122). Sin embargo, como lo ideal en este caso es la pregunta sobre cómo narrar la perfección de un acto, su diferenciación proliferante hace de esta pregunta un problema diferencial, es decir, no se trata de una combinatoria de un conjunto de rasgos dados, sino que las actualizaciones de un texto “modulan” el género (ibid.: 114). Esto implica un fenómeno distinto a los previstos por Schaeffer. Mientras la “ilación hipertextual” se torna en búsqueda genealógica de transformaciones y “las similitudes causalmente indeterminadas” llevan a variaciones (ibid.: 122), las narrativas del crimen perfecto producen *variaciones transformativas*: tienen en parte una genealogía en común, pero son al mismo tiempo propensas a transformaciones que debilitan el vínculo hipertextual y nos dejan con similitudes escondidas tras variaciones, similitudes que giran en torno a un problema que adquiere diferentes formas y tiende a hacer el crimen perfecto irreconocible.

Una genealogía entre certidumbre, reverberaciones y resonancias

Proponer un cuento que Borges publicó en 1949 como parteaguas para entender las dinámicas de transferencia de un subgénero no sólo se debe al afortunado accidente histórico que pone al cuento a mediados de siglo, sino también a que este cuento y la obra de Borges se insertan estéticamente –podría decirse pecando de reduccionismo– entre los modernismos que a principios del siglo XX desarticulaban el lenguaje y certezas, y el postmodernismo de mundos heterogéneos. Dicha estética, unida a los trabajos de recepción del propio Borges y a la proyección internacional de su obra, son razones suficientes para tomar “Emma Zunz” como punto de partida en la exploración de este subgénero metafictional.

Por el lado de la recepción, encontramos dos relatos clave para la genealogía intertextual, a saber, “Lord Arthur Savile’s Crime” (1891) de Oscar Wilde, sobre quien Borges escribe en *Otras inquisiciones* (1952), y *El maestro del juicio final* (1923) de Leo Perutz, cuya novela apareció en la colección “El Séptimo círculo” editada por Borges y Bioy.

La relación con el relato de Wilde es evidente, pues éste construyó una estructura potencialmente iterativa sobre un asesinato: Tras oír de boca de un quiromante que estaba *predestinado* a cometer un asesinato, Arthur, el protagonista, acepta su destino y se da a la tarea de sacar el mejor partido. Planea e intenta perpetrar un crimen que le permita tanto seguir con su vida como llenar de sentido esa “absoluta inutilidad, y su grotesca necesidad de significado” (Wilde 1994: 177, mi trad.).³ Cada intento fallido, por ejemplo, envenenar a una tía de la que heredaría algo (cf. *ibid.*: 181) o darle una bomba a un tío religioso como si se tratara de un atentado anarquista (cf. *ibid.*: 189), son muestra del “sentido común” (*ibid.*: 181) y pragmatismo de Arthur, y de cómo una palabra como “asesinato” carece de sentido sin circunstancias, es un evento violento indeterminado que se puede llenar de significado y al que se le puede dar un referente apelando a un imaginario. Sin embargo, a pesar de los posibles asesinatos delineados, esta estructura no multiplica los planos diegéticos ni los motivos por los cuales asesinar, como sucede en “Emma Zunz”; simplemente muestra –de acuerdo con un gesto probablemente metanarrativo del final– un fundamental “sinsentido” (*ibid.*: 199) por el que se tiene que pasar para darle sentido a una palabra con una historia.

Antes de enfocarnos en la novela de Perutz, vale la pena mencionar dos textos que modulan por sus similitudes no causales la relación entre los relatos de Wilde y Borges, es decir, la novela de Rodolfo Usigli *Ensayo de un Crimen* (1944), que fue adaptada por Luis Buñuel como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1995), y el cuento “El crimen perfecto” (1940) de Carlos Onetti. La historia de Usigli da un giro cómico a la idea subyacente del crimen perfecto y muestra a un personaje que falla en sus intentos de asesinar a alguien escogido aleatoriamente porque el azar siempre se interpone. La perfección es en sentido estricto inalcanzable y por eso tiene siempre tonos paródicos o incluso, como en “Emma Zunz”, tonos irónicos que crean una realidad ambigua o ambivalente. Por otro lado, los esfuerzos por realizar el crimen perfecto lidian con la contingencia y lo que al realizarse se vuelve necesario. Tal como el protagonista de Wilde, que cumple con su destino azarosamente al encontrarse en un puente con el quiromante que le dio tan ardua tarea y lo tira por el borde, Carlos Onetti desarrolla el tema del azar en su cuento “El crimen perfecto”, en el cual el protagonista mata a un acreedor que lo encontró por casualidad en la calle y a quien convenció de ir por su dinero a una casa de campo con un estanque donde esconde el cadáver. Todos los hechos parecen estar

3 Todas las citas de textos que no fueron originalmente escritos en español son mis traducciones y se omitirá la aclaración en cada cita para ayudar a la fluidez del texto.

ligados de manera tan arbitraria que nadie podría encontrar una pista. Sin embargo, él no razonó ni preparó nada, a diferencia de los “criminales corrientes” y “brutos” que “preparaban largamente sus crímenes, medían las posibilidades, trataban de preverlo todo... ¿Resultado? Permitían que fuera encontrado el cadáver y terminaban en la guillotina” (Onetti 2016: 47). Los planes y preparaciones sólo conjuran la necesidad e introducen todos los hechos en las cadenas causales que la literatura detectivesca ha sabido tematizar y convertir en soluciones de un crimen. Por eso, este criminal se inclina por el azar. Para su mala fortuna, a la mañana siguiente el asesino descubre que cada tres años limpiaban el estanque y decide ir a entregarse a la policía. El cuento de Onetti muestra claramente cómo traer a la luz una versión que se vuelva un hecho necesario y se inserte en el entramado causal del mundo es el horizonte que los perpetradores de estas historias nunca alcanzan. Nunca logran afectar de manera definitiva el mundo y hacer su versión de los hechos imponerse como la realidad.

Estas reconstrucciones causales detectivescas que se revelan por medio de una estructura iterativa están presentes en la novela de Perutz. Además, en esta novela también se desarrolla un fenómeno comparable al sonambulismo hipertextual de Emma y al régimen mimético con variedad de planos diegéticos. Esta novela detectivesca gira en torno a una serie de asesinatos a puerta cerrada o, con más exactitud, una serie de “suicidios totalmente inmotivados” (Perutz 2003: 26). Las víctimas no tenían problemas de amores, de dinero, o de salud, así que la policía, apelando a imaginarios impuestos por un sentido común que nos recuerda al protagonista de Wilde, sólo logra explicar las muertes como una “confusión momentánea de los sentidos” (ibid.: 26). Presas de un temor inesperado, las víctimas acaban con sus vidas. Sin embargo, la repetición de las mismas circunstancias y encima “la falta de una razón para actuar discernible” (ibid.: 76), obliga a pensar en coerción y en “suicidios forzados” (ibid.: 140). Al final, la solución del enigma aparece en un libro que, si bien no está envenenado como en *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco, sí contiene la receta para un humo alucinógeno que prometía a los artistas potencializar su imaginación, pero también advertía que esta inspiración estaba ligada al juicio final y los horrores del fin del mundo (cf. ibid.: 75). La droga le muestra a cada individuo sus peores pesadillas, que se vuelven insoportables y motivan el suicidio. En este juicio que no es externo y trascendental, sino viene de la misma mente entrelazada con un entorno desfigurado por una droga, es donde se puede percibir la estructura iterativa con una variedad de planos diegéticos. Para descubrir las causas *alucinadas* de muerte, los personajes deben reconstruir la evidencia tomando como punto de partida la perspectiva de una mente fuera de juicio. De esta manera la causalidad de

un sistema cerrado se abre a múltiples sistemas, cada uno con sus reglas de composición o marco interpretativo. Este trabajo de reconstrucción de realidades paralelas cae, además, en manos de un narrador paranoico, quien se siente culpable por una muerte. Él fue la causa alucinada que llevó a otro a la muerte y por esa razón, el paranoico escribe su relato para persuadir que su crimen no existe, o quizá de manera irónica, para poner en tela de juicio su inocencia y mostrar formas indirectas de afectar a otros.

Que la estructura iterativa invite a reflexionar narrativamente sobre un lenguaje y la justicia que implica se puede apreciar en textos posteriores, por ejemplo, *Justiz* (1985) de Friedrich Dürrenmatt, o incluso en *Una historia sencilla* (1989) de Leonardo Sciascia, donde se muestran dos finales posibles, expuestos en la primera plana de un periódico, pero que no resuelven un crimen rodeado de corrupción. La mención de este par de ejemplos sólo busca apuntalar cómo la estructura iterativa reverbera en la literatura sobre el crimen y liga al mismo problema de fondo diversos textos gracias a uno o dos rasgos. Estas ramificaciones, no obstante, muestran las fronteras donde el subgénero comienza a desaparecer.

De este corto acercamiento genealógico se puede deducir que la idea del crimen perfecto perseguida por medio de una estructura iterativa da forma a un subgénero inherentemente elusivo. Sus variaciones no sólo crean una tensión interna dentro de la estructura del texto, sino también permiten crear un entramado intertextual e interdiscursivo, y conectar diversos mundos dentro de la ficción, incluso diversas estéticas. Esto propicia la circulación del género, que se adapta y se inserta fácilmente en diversos contextos. Sin embargo, estos precursores también muestran que el estilo persuasivo y sus motivos principales pueden estar presentes sin que un texto plantee abiertamente que se trata de un crimen perfecto. El subgénero parece surgir en retrospectiva, tras seleccionar un nodo casi arbitrariamente. Lo cual debilita los lazos genealógicos, pero a su vez revela una forma alternativa de ver la autoridad de un texto modelo, incluso de un architexto.

Debido a que en este subgénero lo que se mantiene es un problema diferenciable, no podemos encontrar aquí el archigénero que Genette (1979) planteó como abstracción jerárquica que subsume y contiene futuras realizaciones (cf. *ibid.*: 69). En la propuesta teórica de Genette los géneros literarios deben abordarse con la mirada en las constantes “tranhistóricas” (*ibid.*: 83) y siempre dándole primacía a un empirismo para no caer en el esquema romántico idealista que tiende a la totalidad (cf. *ibid.*: 75). Para el programa estructuralista de Genette resultaba además primordial fijar la atención en constantes “trascendentes” para así oponerse a la aproximación “inmanente” de los estudios estilísticos de Leo Spitzer (cf. *ibid.*: 89). Sin embargo, este enfoque mantiene implícitamente

el esquema teleológico orgánico romántico, pues el empirismo lo único que logra es deshacerse de un horizonte final, pero continúa con el mismo esquema trascendental. La capacidad de reconocer una identidad constante y no el cambio es lo que define esta aproximación a un género literario y, de esta manera, regresa el idealismo por la puerta trasera. Reconocer una identidad o una constante implica principios o un fundamento desde el que pensar lo que acaeció en el mundo, lo cual nos lleva al progreso idealista, al esquema que Peter Szondi descubre en las discusiones poéticas que Schlegel planteó y Hegel culminó con la idea de mediación: entre la deducción y la inducción, entre lo que se volvió necesario al ser realizado como texto y convertirse en género empírico y los marcos conceptuales que permiten ver lo necesario hay una conexión que revela lo *trascendental* para el idealismo (cf. Szondi 2020: 65). Tras las constantes transhistóricas y su identidad, incluso cuando la mirada intente ser sincrónica, se cuele un esencialismo romántico que, podemos decir con Schaeffer, se fija en la génesis de los textos y postula una esencia como principio, causa y fundamento, y así termina por hacer de los géneros algo “coextensivo a la literatura concebida en adelante como la totalidad orgánica de las obras” (Schaeffer 2006: 24). Esta totalidad monolítica como legado del pensamiento romántico es justamente lo que invita y persuade a ver los géneros literarios en términos de una diferenciación que, a pesar de sus variaciones internas y de cruzar por una “virtualidad genérica” (Genette 1979: 83, mi trad.), se entiende como identidad a la que subyace el campo de la representación narrativa como totalidad monolítica.

Una alternativa a este acercamiento es justamente la dinámica que subyace al subgénero de las narrativas del crimen perfecto debido a su núcleo metatextual. Sin embargo, más que refutar un esquema trascendental, lo que ejemplificaré en el siguiente subapartado con variaciones transformativas y similitudes sin relación directa de recepción es una aproximación alternativa. Desde esta nueva perspectiva es posible utilizar un subgénero para acercarse al campo de la representación narrativa por medio de contraposiciones y contrastes que niegan la identidad y ponen en entredicho los rasgos que se mantienen. Al reconstruir estas transformaciones, uno puede entrelazar textos, reordenar un canon, postular relaciones intertextuales complejas y ver cómo un problema se diferencia hasta volverse irreconocible, hasta diluirse en ese amplio campo de la representación narrativa.

Variaciones transformativas del crimen perfecto

En los siguientes textos se irá difuminando la estructura iterativa junto con el crimen y ese horizonte inmanente de contraposiciones al que se alude con lo *perfecto*. Por esta razón, las variaciones transformativas no se pueden pensar en relaciones directas como si se tratara de un elemento A que se transforma en B o A' para después dar lugar a un cambio de A' a A'', sino que uno puede postular relaciones entrecruzadas y cambios que ya no se pueden entender totalmente como disyunciones, o apropiaciones encadenadas, sino como un juego de potencialidades. Esta dinámica hipertextual permite pasar por alto un texto de la genealogía y llevar a nuevas relaciones siempre indirectas. Esto quiere decir que el hipertexto que Genette explica como parte de la transtextualidad del architexto (cf. Genette 1982: 7, 13) quizá no implica un segundo grado homogéneo, es decir, ese campo abstracto y total de la representación literaria, sino se puede pensar como campo virtual heterogéneo y propenso a mutaciones y relaciones imprevistas o improbables, un ruido blanco que es impredecible, sin principio ni fin.

El primer caso en el que se observan estas variaciones transformativas es “Las babas del diablo” (1959) de Cortázar. La historia trata de un fotógrafo que tras revelar algunas de las fotos que hizo en la ciudad se da cuenta de que evitó un crimen, pero al mismo tiempo lo eternizó y lo guardó potencialmente en esa imagen. Sacar esta potencialidad a la luz es la función de la estructura iterativa, la cual se plantea como progresión repetitiva que involucra una maquinaria compleja que idealmente debería narrar esta historia:

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 I. I.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina [...] (Cortázar 1959: 295).

La interacción entre aparatos perceptuales y maquinarias codificadoras, entre imagen y escritura, hace del narrador un agente mediador que no planea un crimen, sino que llega a descubrir uno que antes no estaba ahí, porque, él afirma, a pesar de lo “difícil [que] va a ser encontrar la manera de contarlo, [...] no tengo miedo de repetirme” (ibid.: 296). Las repeticiones parten de los detalles de la foto que permiten, a la manera de un detective, reconstruir un mundo e incluso varios mundos. “Imaginé los finales posibles”, explica el narrador (ibid.: 302) y así revela el potencial no actualizado de la foto, revela ese

crimen y ese acto de insospechada valentía que salvó a un joven: “Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder” (ibid.: 307). La foto como testimonio se vuelve paradójica: aleja y denuncia los males, pero los repite con un método de contraposiciones que persiguen la perfección. De esta manera, Cortázar invierte la idea del crimen perfecto, pues las repeticiones no construyen el crimen, sino revelan el crimen en lo aparentemente cotidiano.

Una inversión similar se puede apreciar en “Nocturno a Bujara” (1981) de Sergio Pitol. La perfección se esconde en este cuento tras una mirada exotizante de experiencias inenarrables: “Era necesario ver aquellas turbas de azabache para que los números dejaran de contar y se abriera paso una informe pero perceptible noción de infinito” (Pitol 1998: 311). Esta imagen de la ciudad de Samarcanda, asediada en la tarde por parvadas negras, inicia el relato y sirve para introducir el motivo de vivencias que mezclan la belleza o placeres con el horror y dolor. Este motivo se repetirá en diversas historias. Primero dos amigos cuentan la historia de un joven pianista llamado Feri que viaja a esa ciudad del Asia Central. Ahí tuvo una experiencia misteriosa que le dejó heridas en todo el cuerpo, pero Feri sólo “hablaba de elíxires, de placeres que nosotros nunca comprenderíamos” (ibid.: 323). La historia de Feri y su tono abiertamente exotizante se debe a que los narradores mezclaron en su historia datos que le dieran “*verosimilitud*” con temas sacados de “Las mil y una noches” para así convencer a Issa, una pintora italiana, de emprender un viaje al Asia (ibid.: 313). Lo logran e Issa repite la misma historia imaginaria y misteriosa, y es “posible que haya contraído ahí la enfermedad que le arrebató la razón” (ibid.: 315). Después de esta misteriosa frase, encontramos una tercera versión del viaje. Ahora el protagonista es el narrador muchos años después, quien viaja sin que suceda algo fuera de lo normal. El narrador hace turismo regular y sólo contempla una boda, describe la intensidad de participación de los espectadores en un espectáculo (cf. ibid.: 326) y recordó el pasado y a Issa. Por ese recuerdo súbitamente afirma: “No tuvimos ninguna culpa; nada puede hacerme sentir responsable” (ibid.: 329). Junto con el pasado también recuerda un cuarto relato que quería escribir. Esta cuarta versión trata de Issa y su relación tóxica con un hombre soez y vulgar que la mantenía en sumisión y se mofaba de sus intereses intelectuales. Esa pareja, piensa el narrador ficticio dentro de este cuento que nunca se escribió, lo asombra por su “disimilitud moral y mental” y por “el perfecto equilibrio que al parecer logran establecer” (ibid.: 331). Aquí la experiencia misteriosa de Feri se convierte en una relación violenta que el narrador ficticio resume así: “Un crimen ha tenido lugar. Nunca lograría conocer las causas” (ibid.: 331). Esta complicada estructura muestra que lo que inició como cuento exotizante termina

como violencia de género. Las repeticiones y la contraposición de versiones modulan desde lo imaginario hasta lo real y perfilan un intento de los imaginarios de reformular lo cotidiano. La perfección nuevamente es método para revelar un crimen y su estilo empieza como persuasión casi fantástica.

Las inversiones y forma tan elusiva de retomar temas y estilo en los relatos de Cortázar y Pitol son el pretexto para tensar aún más estos rasgos y ver sus transformaciones en textos que resultan marginales para el prototipo. Por ejemplo, en “Ningún lugar Sagrado” (1998) de Rodrigo Rey Rosa encontramos una estructura iterativa impulsada por un narrador y protagonista paranoico como el de Perutz. El protagonista de Rey Rosa trata de escapar de la violencia que asola a Guatemala y por eso se mudó a Nueva York para vivir en un entorno relativamente más seguro y encontrar paz. Él busca “un espacio donde todo cabe, donde todo se convierte en bueno” (Rey Rosa 1998: 270), pero sus pensamientos lo asedian, así que se da cuenta de que trae consigo el espacio que dejó atrás. Por eso va con una psicoanalista para tratarse y le explica su problema: “Desde que escribo guiones me entró la paranoia” (ibid.: 279). Siente que lo persiguen, que la violencia lo alcanzará, y su trabajo imaginativo sólo empeora las cosas porque, como guionista paranoico, se ve en la tarea de mediar entre ficciones y realidades, entre varios lugares y sistemas de saberes, entre dos culturas y dos experiencias distintas de lo cotidiano. Lo perfecto para este cuento sería el lugar sagrado donde no hay ambigüedades ni peligros acechando y a punto de realizarse, un lugar que no existe. El personaje enfrentará, sino un crimen, sí a la violencia que se presenta como una decisión similar a la del fotógrafo de Cortázar. Esta decisión por una realidad en potencia se produce después de que su hermana se mudó a Nueva York con él, porque había sido amenazada por su activismo alrededor del asesinato del obispo Juan Gerardi. En Nueva York, los hermanos creen que los siguen y en una noche cuando alguien, quizá un agente del gobierno guatemalteco o quizá un simple ladrón, entró a su departamento, el paranoico deja de dudar entre marcos interpretativos y, como cuenta a su psicoanalista: “Le pegué con el martillo en la cabeza. No había otro lugar. En la frente. Sonó muy feo” (ibid.: 287). Si se trata de un agente o no, es algo que no resuelve el cuento. La ambigüedad que sirve de motor al paranoico se mantiene y así invierte de nuevo las funciones de las narrativas del crimen perfecto. En lugar de persuadir que un acto criminal era realmente un acto de justicia o viceversa, Rey Rosa contrapone, por medio de las realidades desdobladas del paranoico, la *perfecta* claridad de un acto a la pura violencia casi indeterminada.

En el centro de los desdoblamientos y de las variaciones siempre hay un evento indeterminado, una virtualidad a diferenciar. En este evento se agolpan la justicia, el crimen y

la violencia como componentes semánticos que son puestos en relación y contrastados por medio de la narración. Este tipo de evento nos lleva al último ejemplo que pertenece a Roberto Bolaño y que sirve para pensar los límites de un problema diferencial. En “El ojo Silva” Bolaño presenta a un fotógrafo exiliado chileno que “siempre intentó escapar de la violencia”, pero, afirma el narrador, “de la verdadera violencia no se puede escapar, al menos no [...] los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (Bolaño 2013: 215). Si en el cuento de Onetti el azar desbarató el crimen perfecto, en este caso se trata de un destino o simplemente de una estrategia narrativa que crea tensión, alimenta las expectativas paranoicas de los lectores, y anuncia que algo va a pasar. Al ojo Silva lo esperaba una fotografía y decisión en “una ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca” (ibid.: 221) y que, como lo indica esta fórmula cervantina, es producto de imaginarios, “una mezcla de Marguerite Duras y Herman Hesse” (ibid.: 220). Esta mirada exotizante, que nos recuerda a Pitol y le da una dimensión claramente metanarrativa al texto, se combina con las alusiones que anclan al personaje a sucesos históricos y así muestran dos series que explican la violencia. Por un lado, la historia de la violencia en el sur global, por el otro, los imaginarios que la rodean. Esas variaciones alrededor de la violencia son, no obstante, demasiado sutiles como para poder hablar de una estructura iterativa. La repetición es más bien un motivo oculto que culmina en una fotografía que el ojo hizo en un burdel con niños porque estaba haciendo un trabajo de fotorreportaje. Al tomar la foto, “sabía que estaba condenándome para toda la eternidad pero lo hice” (ibid.: 224). Acto seguido el ojo se ve sobrepasado por esa foto que, aunque dé un testimonio de la violencia y permita condenarla, repite un acto cruento al infinito. Ante ese horror y a pesar de que “la violencia no era cosa suya” (ibid.: 217), el ojo actúa sin pensar como lo hizo Emma Zunz y su sonambulismo. Decidió salvar a un par de niños, lo cual no lo convierte en un héroe porque el cuento tiene un final anticlimático. No hay antagonismo y los niños mueren por otra causa. En este cuento los componentes del género están tan diluidos que la filiación se vuelve casi imperceptible y una conexión directa con el caso prototípico de Borges resultaría imposible. Sólo por medio de las transformaciones y variaciones de los temas podemos conectar a este fotógrafo afectado por discursos históricos y por imaginarios con el fotógrafo de Cortázar que se decide por el mundo en el que evitó un crimen, o con el protagonista de Perutz que implícitamente piensa en la responsabilidad que uno tiene por las representaciones y el mundo que uno crea para otros.

Un subgénero se vuelve indiscernible

Los textos que reuní alrededor del caso prototípico de relato de crimen perfecto de Borges crean una constelación siguiendo una lógica doble. Primero, una filiación genealógica motivada y, en segundo lugar, variaciones transformativas con una similitud que revela las ramificaciones posibles para el problema de cómo narrar el crimen perfecto. En ambos casos, no obstante, es necesario reconstruir el plano de la literatura en segundo grado o *en potencia*, donde las modificaciones y modulaciones se desarrollan. Estas reconstrucciones no se apegan a una lógica lineal y arbórea de un texto primero o A hacia un texto B, sino que giran en torno a un problema diferenciable y por ello las relaciones entre textos están conectadas por esa virtualidad, mejor dicho, por ese evento singular que en todos los casos es violento y que se perfila como una silueta indeterminable por medio de la contraposición de versiones que no pueden ser exitosamente mediadas.

La estructura iterativa y el evento que despliegan permiten afirmar que este subgénero tiene la dinámica de un sitio “‘metaestable’, provisto de una energía potencial donde se distribuyen las diferencias entre series” (Deleuze 1969: 125, mi trad.). Esta distribución determina tanto la estructura interior del texto, es decir, esa dinámica de circulación propensa a las variaciones transformativas. Por esta razón, la constelación de textos no conforma una figura geométrica que requiera la unión de todos sus puntos para ser reconocible y coherente, sino que puede prescindir de uno u otro elemento. Las relaciones nunca se asumen como directas y encadenadas, sino dependen de la proliferación de un problema metaestable que, como tal, es “capaz de una diferenciación múltiple” (Bogue 2010: 22). Esta diferenciación da forma a textos individualizados y durante este proceso de individuación en un sistema metaestable tanto el medio, es decir, el campo de representación narrativa, como la obra u objeto individualizado se codeterminan y niegan cualquier idea de finalidad o mediación (cf. *ibid.*: 22). Esta forma de reordenar textos en siempre nuevas constelaciones resulta un tanto arbitraria, pero muestra al mismo tiempo que, independientemente de los rasgos genéricos que se mantienen, también hay modulaciones y sistemas metaestables que exigen otro acercamiento metodológico basado en la variación del tipo de relación entre rasgos. De esta manera cada actualización del género representa una serie que amplía la problemática y al mismo tiempo muestra cómo esa actualización siempre estuvo virtualmente presente en el problema (cf. *ibid.*: 24). Este problema implica razones para actuar, una capacidad de planear, una voluntad en el sentido de capacidad para actuar, y mundos contenidos en una imagen, cuyas consecuencias éticas son reveladas por la paranoia. Dado que el

problema del crimen perfecto se adhiere a subtemas de forma expansiva, el esquema idealista que media entre los textos y los conceptos postulando una abstracción que hace a los primeros necesarios y a los segundos el origen o causa conceptual, se ve minado. Más bien, el subgénero se inserta en contextos históricos y estéticos más amplios que juegan igualmente un papel crucial, propician la transformación y, en último término, la disolución de lo reconocible.

La disolución del género es el precio a pagar por reflexiones dirigidas hacia los cambios y transformaciones que replantean un problema y que, al reordenar un grupo de textos sin supeditarse a un marco previo, permiten surgir lo nuevo y revelan un puro movimiento en la dinámica de circulación de estos textos. El movimiento, explican Deleuze y Guattari, es por naturaleza imperceptible, pues cuando perseguimos lo reconocible –en este caso dentro de un sistema de géneros– no vemos más allá de los umbrales máximos y mínimos perceptibles y conceptuales, y así perdemos en cierta medida lo que el movimiento y cambio trae consigo; si partimos, por otro lado, de los principios de composición que se despliegan en el texto mismo mientras este se está dando a los lectores, entonces descubrimos ritmos y velocidades interiores a ese movimiento o, en otras palabras, descubrimos desde una perspectiva finita un segmento de ese campo de representación narrativa; lo imperceptible se vuelve perceptible, lo nuevo y su medio se codeterminan de manera retroactiva (cf. 1980: 344ss.) Este constructivismo aparentemente arbitrario es, sin embargo, el reto que debe enfrentar una metodología que se reconforma continuamente alrededor de problemas y del potencial de cambio en las estrategias de representación narrativa.

Referencias

- Bogue, R. (2010). *Deleuzean Fabulation and the Scars of History*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Bolaño, R. ([2001] 2013). *El Ojo Silva*. En: *Cuentos* (pp. 215–228). Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (2014). *Emma Zunz*. En: *Cuentos completos* (pp. 263–268). México: Debolsillo.
- Cortázar, J. ([1959] 2003). *Las babas del diablo*. En: S. Yurkievich (Ed.), *Cuentos. Obras completas 1* (pp. 295–308). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. París: PUF.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. París: Minuit.

- Deleuze, G. / Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. París: Minuit.
- García Berrio, A. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. París: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.
- Onetti, J. C. ([1940] 2016). *Crimen Perfecto*. En: *Cuentos completos* (pp. 45–49). México: Debolsillo.
- Perutz, L. ([1923] 2003). *Der Meister des Jüngsten Tages*. Múnich: DTV.
- Pitol, S. ([1981] 1998). *Nocturno de Bujara*. En: *Todos los cuentos* (pp. 311–332). México: Alfaguara.
- Rey Rosa, R. ([1998] 2014). *Ningún lugar sagrado*. En: *Cuentos completos* (pp. 267–292). España: Alfaguara.
- Schaeffer, J.-M. ([1989] 2006). *¿Qué es un género literario?* J. B. Castillo y N. Campos Plaza (Trads.). Madrid: Akal.
- Szondi, P. ([1970] 2020). *Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten*. En: P. Keckeis / W. Michler (Eds.), *Gattungstheorie* (pp. 49–74). Berlín: Suhrkamp.
- Wilde, O. ([1891] 1994). *Lord Arthur Savile's Crime*. En: *Complete Short Fiction* (pp. 165–199). Londres: Penguin.

Negociando manga

Ivrea y la glocalización de la historieta japonesa en Argentina

Diego Labra

Entre los interrogantes con los que cierra la introducción a este volumen encontramos uno que se pregunta acerca de cómo se ven afectados por el proceso de transferencia otros subcampos por fuera del literario (cf. Buschmann et al.). El presente capítulo ensaya una posible respuesta, pues pone en foco el caso de la editorial argentina Ivrea, especializada en la edición en español de historietas japonesas, también conocidas como manga (漫画). En el contexto de una aceleración de la circulación de productos culturales durante los noventa, de la mano del advenimiento de un mundo unipolar y las nuevas tecnologías de la información, la historieta y los dibujos animados japoneses, o anime (アニメ), se convirtieron a fines del siglo XX en un inesperado fenómeno cultural y comercial en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos (en ese orden). Argentina no fue la excepción.

En un contexto signado por una política económica neoliberal y la crisis terminal de la industria editorial local, la importación de manga fue leída por muchos actores del campo de la historieta como una “invasión” ruinoso para la “historieta nacional” (Labra 2023a: 98). Sin negar el carácter asimétrico de la circulación de productos culturales (agravada, en este caso, por la naturaleza multimedia de la producción cultural nipona), proponemos aquí que el caso Ivrea ofrece un ejemplo idóneo para pensar la agencia de actores locales en la circulación cultural a escala global. Como veremos en las siguientes páginas, la editorial jugó un rol insoslayable en el proceso de “glocalización”, como lo llama Roland Robertson (1995: 26), mediante el cual un producto de cultura masiva japonés devenido en fenómeno editorial mundial se convierte en un producto apto para el consumo del lectorado argentino. En esa serie de decisiones editoriales y operaciones simbólicas tomadas por los actores locales encontramos el *surplus* que separa a la situación inicial y la de destino en el proceso de mediación, traducción, traslado. Una transferencia que siempre es también transformación.

Con un corpus documental compuesto por el reconstruido catálogo de los primeros cinco años de la editorial, así como revistas especializadas contemporáneas (*Comiqueando* [1994–2001], *Lazer* [1997–2009], *Otaku* [1999–2001], etc.), nuestro análisis

parte de comprender estas publicaciones no solo como fuentes de información, sino también como artefactos impresos creados para generar una práctica de lectura específica. En particular, nos interesa reconstruir las condiciones de posibilidad que habilitaron a esta circulación y dilucidar cuál fue el accionar de los actores ¿El manga *invadió* a la Argentina o fue *importado* por editores locales? ¿Quiénes se beneficiaron más con ello? Ya entrando en el análisis de los impresos, identificamos los cambios simbólicos y materiales a lo largo del catálogo con el fin de precisar las decisiones editoriales tomadas en pos de *glocalizar* el manga para el lectorado argentino. Nos detendremos especialmente en dos aspectos: la política de traducción y la configuración de formatos.

Una globalización de segunda mano

“¡¡Llegó el manga!!”, anunciaba en septiembre de 1990 la portada de la publicación especializada *Comic Magazine* (Arandojo 2020: 316). En realidad, lo que había llegado a la Argentina eran saldos de *Akira* de Katsuhiro Otomo editado por la catalana Ediciones B (cf. Accorsi 1991), a su vez una traducción de la versión *comic-book* comisionada por la estadounidense Epic/Marvel (cf. de la Iglesia 2016). Una importación primigenia representativa de la dinámica que conceptualizamos aquí como globalización de segunda mano: una circulación de productos culturales sumamente mediada que interpone entre el origen (Japón) y el destino (Argentina) una serie de escalas en mercados editoriales centrales (Estados Unidos, España), donde actores extranjeros utilizan su mayor stock de capital simbólico y metálico para beneficiarse de dicha intermediación con otros periféricos.

En este caso, y como era común para las historietas extranjeras publicadas en español (cf. von Sprecher 2009 y Vázquez 2010), Ediciones B utilizó al país (en realidad, a buena parte de Latinoamérica) como un mercado accesorio donde disponer mediante dumping editorial (y sin pagar los debidos cánones a los editores japoneses) de las existencias sin vender de su edición de *Akira*. “El idioma es el ‘petróleo’ de España”, afirmó el filólogo y periodista Fernando Rodríguez Lafuente (2013: s. p.) en una metáfora que, sin quererlo, resalta el carácter extractivista de la explotación de la lengua que continúa realizando la antigua metrópoli sobre el vasto continente, donde la impuso a sangre y fuego. Una globalización mediada, de descarte, lo suficientemente potente para disuadir a editores y editoras locales de publicar esos títulos, pero insuficiente para satisfacer la demanda del lectorado. En el caso de la obra de Otomo, solo circularon en kioscos y puestos de Buenos Aires ocho de los casi cuarenta números de la colección (cf. Accorsi 1991). Si había una invasión de impresos, esta venía cruzando el Atlántico, no el Pacífico.

Esta circulación editorial de segunda mano recrudesció a lo largo de la década, producto de factores que excedieron al campo de la historia y del impreso en general. En primer lugar, el viraje neoliberal comandado por el presidente Carlos Saúl Menem y su ministro de economía Domingo Cavallo implicó un rotundo cambio en las reglas de juego macroeconómicas. La ley de convertibilidad que entró en vigor en enero de 1992, la cual establecía la paridad cambiaria entre el peso y el dólar, así como otras medidas tomadas en pos de erosionar las barreras arancelarias que hasta entonces pesaban sobre la importación (cf. Belini/Korol 2012), representaron un *shock* que tuvo grandes ganadores y perdedores dentro del campo. Entre los primeros se contaron los comerciantes de historietas (mayoristas y minoristas), pudiendo afirmarse que el nacimiento y, ciertamente, el crecimiento del circuito de comiquerías en el Gran Buenos Aires fue posibilitado por estas nuevas reglas de juego. El manga publicado en español por editoriales europeas como Norma y Glénat fueron uno de los motores de esta bonanza comercial (cf. Labra 2023a: 103).

En segundo lugar, el éxito de audiencia de la emisión local de dibujos animados japoneses como *Sailor Moon*, *Dragon Ball* y *Pokémon* durante la segunda mitad de la década potenció el comercio de manga y todo otro *merchandising* impreso asociado a ellos. Mucho se ha escrito sobre la relación simbiótica con la que la industria cultural nipona desarrolla la comercialización de sus productos mediante estrategias orgánicamente multimedia, y como eso benefició a editores y editoras fuera de Japón. En Europa, desde donde se importaba inicialmente el manga en español hacia Argentina, había sido justamente el éxito de series televisivas como *Goldorak* y *Dragon Ball* el que movilizó a los actores locales a establecer contacto con editoriales niponas (cf. Malone 2010: 320). Marco Pellitteri (2010) habla de una “sinergia espontánea” (ibid.: 374) entre los medios, la cual reactivó el interés entre los telespectadores por una historieta que perdía lectores desde la década de los sesenta.

En el caso concreto de Argentina, el fenómeno del anime se dio en el contexto de una de las mayores penetraciones de la televisión por cable del mundo (cf. Marino 2017), y el éxito de un canal infantil privado, Magic Kids, que –arrinconado por el arribo de competidores estadounidenses como Nickelodeon y Cartoon Network– encontró en la animación japonesa no solo su salvación, sino ratings récord (cf. Martínez Alonso 2013 y Labra 2023b). Como demuestra el caso de Ivrea, la sinergia entre anime y manga fue clave para lanzar una línea de historieta exitosa en tiempos en que estas ya no eran consideradas un producto editorial viable e, incluso, para competir con los saldos españoles que atiborraban a las comiquerías de Buenos Aires.

Ivrea, el “milagro” editorial argentino

Así como reconstruido a esta parte, el estado de cosas en el campo de la historieta no invitaba a los actores locales a lanzarse a la aventura de editar manga. Para empezar, el contexto económico que facilitaba la importación barata de ediciones españolas garantizaba una competencia asimétrica. Por eso editores como Javier Doeyo, responsable por la citada *Comic Magazine* (1989–1991), prefirieron abrir un comercio especializado donde se vendían dichas importaciones, o editar “revistas de información” que se beneficiaban de la sinergia espontánea al poner los personajes de anime en su portada sin tener que viajar a Tokio para negociar los derechos de impresión (Labra 2023a: 108). Esto en el caso de quienes siquiera estuvieran abiertos a la posibilidad, ya que dominaba dentro del campo un fuerte habitus desarrollado a lo largo de décadas que apegaba la acción editorial a la producción de material *nacional* y el rechazo a toda historieta extranjera y, para colmo, industrial (cf. von Sprecher 2009 y Vázquez 2010).

Tiene sentido entonces que la casa que finalmente se arrojara a la edición local de historieta japonesa fuese un emprendimiento llevado adelante por jóvenes recién llegados al campo. Leandro Oberto transitaba sus tempranos veinte cuando decidió vender el fondo de comercio de la comiquería Genux, emprendimiento comercial familiar fundado en 1994, y reconvertirse en editor. Tras un primer mal paso, en 1997 funda Ivrea con su amigo de la adolescencia Pablo Ruiz. Su oferta editorial inicial constó de la edición nacional de *comic-books* de Image/Top Cow, pero el sorpresivo éxito llegó de la mano de *Lazer* (1997–2009), una revista sobre manga, anime y cultura pop escrita por ellos mismos e impresa con el sobrante de papel de las historietas estadounidenses (cf. Labra 2023b: 4). Un poco empujados por el amor al manga y otro poco por el oportunismo comercial que caracteriza este tipo de emprendimientos (cf. Brienza 2016: 78), Oberto y Ruiz utilizaron el capital simbólico y metálico acumulado con *Lazer* para lanzar una línea nacional de manga en 1999. La apuesta probó ser provechosa, siendo una de las pocas editoriales que sobrevivieron a la debacle socioeconómica que sacudió al país en 2001 y hasta internacionalizándose con filiales en España y Finlandia (cf. Labra 2023b: 3).

El catálogo construido durante los primeros años de la línea manga de Ivrea refuerza la hipótesis de la importancia de la sinergia espontánea entre historieta y dibujos animados japoneses. Su primer título, *Ranma ½* de Rumiko Takahashi, contaba con una adaptación animada emitida contemporáneamente en TV, así como también *Neon Genesis Evangelion* de Yoshiyuki Sadamoto, lanzado al año siguiente y su primer gran éxito editorial. De los nueve títulos publicados antes de la crisis del 2001, solo dos eran

desconocidos para el televidente argentino (cf. Labra 2023b: 11). Se distingue con nitidez la desigualdad de la circulación de productos culturales en un mundo globalizado, pero ciertamente no “poshegemónico” (Kraidy 2005: 149). Ivrea poseía una ventaja considerable por sobre otras editoriales también argentinas que publicaban historietas de factura local. ¿Cómo compite por la atención de los lectores y lectoras una historia escrita y dibujada localmente cuando no tiene un dibujo animado en la TV o un álbum de figuritas en el kiosco?

El carácter local de Ivrea le otorgaba en este punto una ventaja competitiva frente a la importación de saldos españoles, ya que los editores contaban con un conocimiento situado de lo que se emitía con éxito en las señales autóctonas y podían accionar en correspondencia con ello. Oberto incluso llegó a conducir un ciclo matutino llamado “El Club del Anime” en Magic Kids (cf. Labra 2023b: 3). Donde la pertenencia al distante y periférico campo argentino de la historieta jugaba en contra era a la hora de establecer relaciones comerciales con las famosamente burocráticas editoriales japonesas (cf. Brienza 2016: 82). Si una multinacional como Planeta DeAgostini pudo lograr solo luego de infructuosas negociaciones publicar manga en España, ¿qué podía depararles el destino a dos veinteañeros argentinos con una editorial recién fundada?

A partir de esta asimetría se puede entender, por un lado, por qué no se publicaron inicialmente los mangas con las adaptaciones animadas más exitosas en la TV argentina (*Dragon Ball*, *Sailor Moon*). Por otro, permite calibrar el accionar de Oberto y Ruiz dentro de lo que William Marling llama un “sistema mundo” editorial (Marling 2016: 5). Para llegar a Japón, ellos debieron nuevamente lidiar con mediaciones extra, en este caso, actores norteamericanos como Viz, que actuaron como *brokers* entre los editores argentinos y los licenciarios nipones (cf. Labra 2023b: 7). Esto lo pudieron hacer gracias a poseer un *know-how* específico, desde el idioma inglés a las relaciones previamente establecidas con casas estadounidenses como Image, que les permitió moverse entre dos campos de la historieta. A esto Marling lo llama un “doble habitus” necesario para moverse entre dos campos y articularlos (Marling 2016: 6), en este caso, para llegar así a un tercero.

Más la selección y licenciamiento de títulos es solo la primera etapa del arduo trabajo simbólico y material que implica tomar una historieta japonesa y transformarla en un producto cultural que puede ser leído por el lectorado argentino. A continuación nos enfocaremos en las decisiones editoriales tomadas por Ivrea en torno a dos aspectos centrales de dicho proceso: la traducción y el formato físico.

Domesticar o extranjerizar, he ahí la cuestión

Ivrea hizo de la política de traducción uno de los pilares de su apuesta editorial. Los personajes en el manga editados por Ivrea hablan en argentino, es decir, en un español con vos en lugar de tú, con localismos, etc. Esta decisión les permitió establecer una marca fuerte que los identificaba como sello de historieta. Mas esto no significó que se borrara todo rastro de lo japonés. Dentro de los tomos que componen el temprano catálogo de Ivrea encontramos una negociación constante entre lo que en estudios de la traducción se llama vocación domesticante y extranjerizante. Un samurái podría estar parado en medio de un dojo, con su *katana* desenvainada y rodeado de *kanji*, y gritar intempestivamente que su rival era un boludo.

Detrás de la decisión de utilizar lo que dentro del campo se denominó alternativamente como argentino, argentinismo, rioplatense o porteño se pueden deducir dos razones. Primero, le permitía a Ivrea establecer una continuidad con el registro comunicativo que tanto éxito le había granjeado con *Lazer*, una publicación que promocionaba hablar el mismo idioma que su lectorado adolescente (cf. Labra 2023b: 3). Con una base de compradores y compradoras que se medía en las decenas de miles, estaba en el mejor interés de la editorial asegurarse que la transición desde el producto estrella a la nueva línea de manga fuera lo más suave posible. En ese mismo espíritu, varios títulos de la línea incorporaron sendos correos de lectores que replicaban el tono del “Lazer Mail”, una de las secciones más populares de la revista.

Segundo, una traducción de este tenor representaba una manera de diferenciarse de la competencia, que no era presentada por otras editoriales locales, sino por los saldos españoles que alimentaban el comercio especializado. Como vimos arriba, el contacto del lectorado argentino de historieta con obras extranjeras había sido históricamente realizado a través de ediciones también extranjeras. Estas publicaciones estaban traducidas, en el caso de las ediciones mexicanas, en español neutro o internacional, una versión del castellano creado en ese país durante los años cincuenta como parte de una estrategia para deslocalizar la lengua e instalar sus doblajes de películas norteamericanas, especialmente las animadas de Disney, como un producto que podía distribuirse en toda Latinoamérica (Llorente Pinto 2006). Hoy, el español neutro es entendido por los estudios de la traducción como una más entre las estrategias desplegadas por los actores del concentrado mercado editorial global con el fin de simplificar la distribución panregional de libros en español desde su centro en la vieja metrópoli colonial (cf. Narvaja de Arnoux / del Valle 2010). En el caso de las versiones españolas, que eran la casi totalidad

de las ediciones de manga en español que podían conseguirse en comiquerías porteñas, estaban traducidas al español de España, con léxico de ese país europeo.

Traducir la línea manga al argentino fue una decisión estratégica, tomada en vistas de la realidad del mercado local: para tener una chance en esa competencia asimétrica era necesario ofrecer algo diferente, algo que una edición de Planeta DeAgostini no podía. La polémica no se hizo esperar, pudiendo encontrarse el eco en publicaciones especializadas contemporáneas (cf. Labra 2023b: 13). La reacción es atendible, y hasta esperable, pues, como entiende Gideon Toury (2012), el acto de traducir y la circulación de traducciones están regidos por “normas” que exceden al *metier* mismo y corresponden a su dimensión social (Toury 2012: 210). Normas que la política de traducción de Ivrea infringía. Sin embargo, una suma de factores, entre los que se cuentan la potencia del fenómeno editorial del manga, así como que este construyó su propio y nuevo lectorado a partir de infancias y adolescentes que miraban anime en canales infantiles, ayudaron a que la transgresión se convirtiera con el paso del tiempo en la nueva norma, por lo menos en lo que historieta japonesa respecta.

¿Cómo ubicar las traducciones localistas de Ivrea en el espectro “domesticación”/“extranjerización” propuesto por Lawrence Venuti (cit. en Marling 2016: 6)? Sin entrar en un análisis traductológico, podría juzgarse que el hacer hablar a personajes japoneses que viven en Japón como adolescentes argentinos implica necesariamente despegar al mensaje de la cultura en la que originalmente fue creado. Sin embargo, tanto Oberto como Agustín Gómez Sanz, quien fue el principal traductor de la línea manga durante su primera década de existencia, afirman que su decisión fue tomada con el fin de ser lo más fieles posible a la fuente (cf. Labra 2023b: 13). Todos los nombres de los personajes se mantenían en el original japonés, aunque deletreados en alfabeto latino. La misma política de traducción se aplicaba (con excepciones), en el caso de los nombres de lugares, técnicas y ataques utilizados por los personajes.

De hecho, una lectura cronológica del catálogo de Ivrea de esos primeros años revela como Gómez Sanz fue construyendo un aparato paratextual en los libros con el fin de retener todo lo posible las referencias lingüísticas de la historieta japonesa, denominado “Aclaraciones de la traducción” o las “Aclas” (Labra 2023b: 13). Quebrando la regla cardinal de la traducción profesional, la “invisibilidad” del oficio (Venuti 1995: 1), Gómez Sanz abrió un diálogo con su lectorado que exponía no solo su rol como mediador, sino también la dificultad de su labor en la imposibilidad de transferir de manera prístina el texto de un lenguaje a otro. También se hallaba allí información contextual acerca de la cultura y sociedad japonesa, y hasta un análisis de aspiración sociológica que permitían

entender mejor a los personajes y sus acciones –especialmente en series costumbristas o históricas, como *Rurouni Kenshin* de Nobuhiro Watsuki, la cual transcurre en el Japón de 1878 y combina personajes ficticios con versiones ficcionalizadas de personalidades históricas reales.

La misma búsqueda de balance entre domesticar al manga para hacerlo consumible por el público argentino y retener su carácter extranjero con el fin de resaltar un exotismo que se le aparecía como atractivo al mismo lectorado puede identificarse en los cambios de formato material dentro de la línea. Como afirma Valerio Rota (2014), los aspectos materiales de la historieta hacen a buena parte de su “especificidad cultural”, refiriendo por ello el tamaño y los contenidos que varían por razones históricas y prácticas para acomodar el gusto y las expectativas de diferentes públicos lectores (Rota 2014: 124). Las decisiones tomadas en torno a una publicación extranjera pueden conllevar alteraciones que, en el acto de adaptar un formato, alteran el contenido. Por ejemplo, debido a la gran diferencia entre el *comic-book* norteamericano y el *tankōbon* japonés, a la hora de publicar *Akira* Marvel se abocó a colorear digitalmente los dibujos originalmente en blanco y negro, a “espejar” las páginas para replicar el sentido de lectura de izquierda a derecha, y a dividir la obra publicada en Japón como seis libros de entre 300 y 400 páginas en treinta y ocho números de aproximadamente 64 páginas cada uno (de la Iglesia 2016: 3). En esa versión se basó la edición española que llegó saldada a Argentina.

Si en la escala de ediciones de material extranjero que presenta Rota (2014) el caso de *Akira* se ubica cómodamente en la primera opción, “adaptar al formato local”, la estrategia elegida inicialmente por Ivrea cuadra con la tercera: “adoptar un tercer formato, diferente tanto del original como del local” (Rota 2014: 129). Las primeras cuatro series con las que se lanzó como editor de manga entre 1999 y el 2000 fueron publicadas en un formato que no era ni el tomo recopilatorio japonés o *tankōbon*, ni *comic-book*. *Ranma ½* llegó a kioscos y comiquerías en libros de 100 páginas con lomo, es decir, medio *tankōbon* japonés, en blanco y negro, pero con páginas *espejadas* para ser leído de izquierda a derecha. En aún otra decisión orientada a asociar la línea manga con su producto estrella, este formato fue bautizado como “Lazer”, ya que replicaba las dimensiones de la revista (cf. Labra 2023b: 8). El formato Lazer de la línea manga mantenía suficientes rasgos originales o extranjerizantes que podía producir cierto grado de desconcierto entre los neófitos, pero, aun así, la recepción fue muy buena entre los lectores y lectoras, como confirma su éxito comercial.

Con el paso del tiempo, sin embargo, la línea tendió a acercarse cada vez más al original nipón. De los cinco títulos que compusieron la tercera ola de lanzamientos durante

2001, tres fueron publicados en formato *tankōbon*, es decir, libros de 200 páginas con una dimensión más pequeña. Paulatinamente también se fue abandonando el espejado, respetando el sentido de lectura de derecha a izquierda ¿Por qué Ivrea decidió emprender un proceso de extranjerización de su línea manga? Al igual que en otros lugares del mundo (cf. Malone 2010 y Brienza 2016), un factor clave en la experimentación formal de la línea manga de Ivrea fue la demanda del lectorado. En este sentido, resultó una vez más invaluable el canal de comunicación que Ivrea mantenía abierto con sus lectores y lectoras gracias a *Lazer* (cf. Labra 2023b: 8). Por otro lado, había incentivos comerciales para acatar dicha demanda, ya que todo el proceso de domesticación implicaba mayor trabajo editorial.

Al igual que otros actores editoriales abocados a publicar manga alrededor del mundo, Ivrea aprendió que lo que lo hacía exitoso fuera de Japón era justamente aquello que lo diferenciaba de la historieta estadounidense, europea o argentina. Su capacidad de atraer lectores masculinos y femeninos por igual, su relación con una estrategia multimedia orgánica y, también, su formato peculiar que contiene mucha historia a un costo de producción bajo. Porque si bien la decisión de comenzar con un formato domesticado se tomó temiendo que la gran diferencia alienara a posibles lectores y lectoras locales, fue su demanda lo que motivó el cambio, ya que preferían un manga que fuera lo más japonés posible.

A modo de conclusión

El caso de la línea manga de Ivrea prueba qué tan activo puede ser el rol de actores locales en la circulación global de productos culturales a partir de su necesaria glocalización para un público consumidor situado y específico. En este caso, Oberto y Ruiz debieron sobreponerse a una posición periférica en un sistema mundo asimétrico, compitiendo contra editoriales españolas mejor posicionadas a nivel global para concretar contratos con las japonesas y en un contexto económico local que facilitaba la importación de saldos sobrantes desde el otro lado del Atlántico.

Clave para salir airoso en esa competencia fue que Ivrea abrazó su localía como una ventaja, y la dejó informar la toma de decisiones editoriales. Por ejemplo, explotando la sinergia espontánea con la televisión por cable local y licenciando (dentro de lo posible) las series de manga, cuyas adaptaciones animadas gozaban de mayor éxito. Producto de esta misma estrategia fue una política de traducción que hizo visible al traductor y buscó diferenciar las ediciones locales de los saldos peninsulares mediante la adopción de un

español argentino, así como el sostenimiento de canales de comunicación directos con el lectorado, que informaron de su gusto por ediciones extranjerizantes.

El resultado final es un catálogo que prueba que no existe transferencia sin transformación. Solo a través de esta mediación editorial, de una negociación abierta (con las editoriales japonesas, con los intermediarios estadounidenses, con los comerciantes especializados locales, con el lectorado) fue posible delinear lo que hoy se entiende por manga en Argentina, conviviendo allí aspectos del original japonés, otros prestados de experiencias editoriales a nivel global y aun otros creados *sui generis*. Es decir, producto de una transferencia que, como se afirma en la introducción de este volumen (cf. Buschmann et al.), es también un acto creativo, de transformación, que implica sumar algo nuevo entre el producto cultural original y aquel que les llega a las manos al lectorado local.

Referencias

- Accorsi, A. (1991). Xenon. En: Cóctel (p. 24), 1(1), septiembre.
- Arandojo, D. (2020). Comic Magazine, una revista todo terreno. Buenos Aires: Lafarium.
- Belini, C. / Korol, J. C. (2012). Historia económica de la Argentina en el siglo XX. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brienza, C. (2016). Manga in America. Transnational book publishing and the domestication of Japanese comics. Londres: Bloomsbury.
- de la Iglesia, M. (2016). The Task of Manga Translation: Akira in the West. En: The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship (pp. 1–19), 6(1). <https://doi.org/10.16995/cg.59>.
- Kraidy, M. (2005). Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization. Filadelfia: Temple University Press.
- Labra, D. (2023a). “¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires y una globalización de segunda mano (1988–2001). En: Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales (pp. 97–114), 1(30). <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/264> [22.8.2023].
- Labra, D. (2023b). “Fanáticos y empresarios”. Editorial Ivrea, revista Lazer y la revolución manga del mercado editorial de historieta en Argentina (1997–2007). En: F. Vázquez (Ed.), Historieta argentina. Una historia colectiva, vol. 4, en prensa.
- Lafuente, F. (2013). El idioma es el “petróleo” de España. En: ABC, 28 de febrero. <https://www.abc.es/cultura/20130301/abci-idioma-motivo-admirar-espana-201302282339.html>. [22.8.2023].

- Llorente Pinto, M. (2006). *¿Qué es el español neutro?* Salamanca: Colegio de España/ Ambos Mundos.
- Malone, P. (2010). The manga publishing scene in Europe. En: T. Johnson-Woods (Ed.), *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives* (pp. 315–331). Nueva York: Continuum.
- Marino, S. (2017). Políticas de comunicación del sector audiovisual: modelos divergentes, resultados equivalentes. *La televisión por cable y el cine en la Argentina (1989–2007)*. Quilmes: Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes.
- Marling, W. (2016). *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. Nueva York: Oxford University Press.
- Martínez Alonso, G. (2013). Tres momentos de la circulación del animé y el manga en la Argentina. En: *Questión* (pp. 169–178), 1(39). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1847>. [22.8.2023].
- Narvaja de Arnoux, E. / del Valle, J. (2010). Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo. En: *Spanish in Context* (pp. 1–24), 7(1). <https://doi.org/10.1075/sic.7.1.01nar>.
- Pellitteri, M. (2010). *The Dragon and the Dazzle: Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination - A European Perspective*. Latina: Tunué.
- Robertson, R. (1995). *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. En: M. Featherstone / S. Lash / R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (pp. 25–44). Londres; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Rota, V. (2014). Aspects of Adaptation. *The Translation of Comics Formats*. En: F. Zanettin (Ed.), *Comics in Translation* (pp. 122–149). Londres/Nueva York: Routledge.
- Toury, G. (2012). The nature and role of norms in translation. En: L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 205–218). Londres: Routledge.
- Vázquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- von Sprecher, R. (2009). Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía. *Diálogos de la comunicación*. En: *Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social* (pp. 1–10), 1(78). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3718802.pdf>. [22.8.2023].
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.

La violencia feminicida desde la literatura y el derecho internacional y penal

Transformaciones jurídicas, vacíos legales y transferencias interdisciplinarias

Elena von Ohlen

El conocimiento filológico como recurso de la investigación sobre feminicidio

El presente estudio analiza los entrelazamientos entre la violencia feminicida y el desenvolvimiento jurídico que la acompaña con uno de los textos más representativos del vasto corpus literario al respecto: la novela *Los divinos* (2018) de Laura Restrepo. Para ello, voy a reparar brevemente en la evolución normativa del término, para luego pasar a las dinámicas de transferencia y transformación pertinentes. En este contexto, pondré atención especial al entrelazamiento de las diferentes adaptaciones del pensamiento interseccional tanto en los textos jurídicos presentados como en la misma novela.¹

El feminicidio –el asesinato de una mujer por razones de género– es un concepto clave indispensable tanto en el contexto de las humanidades como en el jurídico. A lo largo del presente artículo, se mostrará el valor añadido generado por el enfoque interdisciplinario en las dinámicas de transferencia y transformación, abriendo el panorama hacia un campo de investigación que tiene que ver con el conocimiento filológico como recurso para el compromiso jurídico con la violencia de género.

Para ilustrar por qué una visión unilateral es insuficiente para el concepto de feminicidio, explicando que, al contrario, se presta precisamente para la investigación interdisciplinaria de los procesos de transferencia y transformación epistemológicas entre las disciplinas, es necesario hacer un breve recorrido por su historia conceptual. Para ello, me referiré a una sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos,

1 El presente artículo se realizó en base a mi disertación doctoral entregada en marzo de 2023 en la Freie Universität Berlin. La novela analizada aquí forma parte del corpus de la disertación. Algunas ideas del capítulo sobre *Los divinos* (2018) han sido adaptadas y traducidas del alemán al español para el presente artículo. Las partes adaptadas y traducidas de manera más conformes al texto de la tesis se identifican mediante referencias individuales. En este artículo, sin embargo, en general prevalece el enfoque en las dinámicas de transferencia y transformación no tan presente en la disertación (cf. von Ohlen 2023).

pionera en muchos aspectos, y que me servirá para ilustrar cómo este estudio de caso sobre *Los divinos* (2018) y su contexto factual se insertan en el contexto interamericano de la investigación interdisciplinaria del feminicidio.

Evolución del término

El término *femicide* fue acuñado ya en 1976 por la socióloga estadounidense Diana Russel en el contexto del *International Tribunal on Crimes Against Women*, quien, junto con Jill Radford, presentó una definición del concepto por primera vez en 1992 en su libro *The Politics of Women Killing* (cf. Radford / Russel 1992). Posteriormente, el término se desarrolló sobre una base teórica sólida. En el uso español, se adoptaron los términos *femicidio* y *feminicidio* con diferencias regionales. El último se ha hecho especialmente popular en países como México, donde prevalece una impunidad masiva al respecto: antropólogas como Marcela Lagarde y Julia Monárrez (cf. Lagarde 2005 y Monárrez 2005) sostienen que el término feminicidio enfatiza la dimensión sistemática e institucional de la violencia específica de género, ya que no es un mero neologismo análogo a la palabra *homicidio*.²

Varias disciplinas participaron ya en la génesis del término, cuyo reconocimiento jurídico no se inició hasta la década de 1990. El inicio de disposiciones jurídicas internacionales integrales para combatir la violencia de género en el continente americano se remonta al año 1994: la *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer*, también conocida como Convención de Belém do Pará, fue ratificada por casi todos los países del continente. Éstos se comprometieron a poner en marcha medidas penales nacionales contra la violencia de género.

En la última década, el término se ha incorporado al discurso de los derechos humanos, a las decisiones de la Corte Interamericana de Derechos Humanos e incluso se ha introducido en los códigos penales de la mayoría de estados latinoamericanos. Sin embargo, siguen existiendo dificultades en la aplicación del término en el ámbito jurídico, ya que la mayoría de los conceptos involucrados en la definición del feminicidio provienen de las ciencias sociales. Su traslado a las estructuras tradicionales del derecho, especialmente al derecho penal, suele generar imprecisiones en los términos utilizados,

2 Las precisiones sobre la historia del término y el concepto de feminicidio en esta sección se basan en parte en las explicaciones que formulé en mi disertación y con Camila Correa Flórez en "Femicide" (von Ohlen 2023; Correa Flórez / von Ohlen 2023). Véase también Correa Flórez (2019: 143ss.).

pues atentan contra los principios del derecho como la *claridad* y la *precisión* (cf. Toledo Vásquez 2014, Deus / González 2018: 13, y Correa Flórez / von Ohlen 2023). Así, los esfuerzos jurídicos han sido en gran medida incapaces de reconocer o señalar las razones sistémicas e interseccionales de la violencia de género porque se escapan de lo que es tangible y posible de poner en palabras por normas penales. Los límites de este marco legal pueden hacerse visibles a través de textos literarios que evitan la reproducción y estetización de la violencia de género y que, por el contrario, se esfuerzan por hacer visible la dimensión sistemática de esta forma específica de violencia. Lo hacen a través de procedimientos literarios que arrojan luz sobre los vacíos en las decisiones judiciales y las leyes de feminicidio existentes, y también sobre la impunidad omnipresente en casos de violencia de género.¹

Existen muchas clasificaciones y concepciones del feminicidio, pero la definición que mejor explica este fenómeno es la que está consagrada en la *Declaración sobre el Femicidio* del Comité de Expertas del Mecanismo de Seguimiento de la Convención de Belém do Pará (MESECVI), un Comité que se organizó después de la adopción de la Convención de Belém do Pará, Brasil, en 1994:

[...] consideramos que los femicidios son la muerte violenta de mujeres por razones de género, ya sea que tenga lugar dentro de la familia, unidad doméstica o en cualquier otra relación interpersonal; en la comunidad, por parte de cualquier persona, o que sea perpetrada o tolerada por el Estado y sus agentes, por acción u omisión (MESECVI 2008: 6).

La definición, así como una ley modelo redactada por el Comité en 2019, enumeran determinantes específicos para identificar un feminicidio, pero al mismo tiempo dejan suficiente espacio para los diferentes contextos y escenarios en los que se cometen estos crímenes.

La sentencia que más ha impactado la evolución legal del concepto en América Latina es la que comúnmente se conoce como *Campo Algodonero*. Se refiere a la sentencia del 16 de noviembre de 2009, en la que la Corte Interamericana de Derechos Humanos declaró culpable al estado mexicano por la falta de diligencia en las investigaciones

1 Persigo una tesis similar en mi disertación y también junto con María Camila Correa Flórez en "Femicide". Sin embargo, el último artículo hace referencia a otros textos literarios primarios: por un lado, se refiere a la novela probablemente más conocida sobre el feminicidio, *2666* (2004) de Roberto Bolaño y, por otro, al poema "Las cuerpos" (2022) de la poeta mexicana Tania Jaramillo (cf. Correa Flórez / von Ohlen 2023).

relacionadas con las desapariciones y muertes de tres mujeres jóvenes en Ciudad Juárez en 2002. A pesar de que los familiares habían presentado denuncias por su desaparición, el estado mexicano no realizó investigaciones para esclarecer los hechos y procesar a los responsables. Especialmente teniendo en cuenta el contexto de la ciudad, que desde los años 90 había presentado un incremento de homicidios de mujeres, en opinión de la Corte estos homicidios se cometieron y se investigaron en un ambiente de discriminación, de acuerdo con la Convención de Belém do Pará.

La sentencia de *Campo Algodonero* se presta como el punto de partida de toda reflexión interdisciplinaria sobre la violencia de género. La relevancia de la sentencia en el contexto global es indiscutible. Sin embargo, hay dos aspectos en particular que son relevantes para el enfoque del presente artículo: la interdisciplinariedad de la propia sentencia, cuya argumentación se nutre, entre otras cosas, de peritajes de investigadoras de las más diversas ciencias, y el reconocimiento de la impunidad como problema central de la violencia de género:

[...] es preocupante el hecho de que algunos de estos crímenes parecen presentar altos grados de violencia, incluyendo sexual, y que en general han sido influenciados, tal como lo acepta el Estado [México], por una cultura de discriminación contra la mujer, la cual, según diversas fuentes probatorias, ha incidido tanto en los motivos como en la modalidad de los crímenes, así como en la respuesta de las autoridades frente a éstos. [...] La Corte constata que hasta el año 2005 la mayoría de los crímenes seguían sin ser esclarecidos, siendo los homicidios que presentan características de violencia sexual los que presentan mayores niveles de impunidad (CIDH 2009: 48).

A lo largo de su análisis, la sentencia de *Campo Algodonero* introduce la impunidad como elemento central de la conceptualización jurídica del feminicidio, siguiendo principios que ya se reflejan en la propia definición de violencia contra la mujer dada por la Convención de Belém do Pará, que en su segundo Artículo establece que este tipo de violencia es muchas veces tolerada por el Estado (cf. OAS 1994), y en la definición del Comité MESECVI ya citada.

El elemento de la impunidad también implica que el derecho penal por sí solo no es suficiente para reconocer y combatir el carácter sistemático de la violencia de género: la mencionada “cultura de discriminación” (CIDH 2009: 48) es la causa de la impunidad en primer lugar y requiere un abordaje interdisciplinario e integral del feminicidio. La

impunidad está, pues, al principio y al final de todas las reflexiones sobre la violencia feminicida, y esto se refleja también en el corpus de textos literarios al respecto.

Sin embargo, la Corte Interamericana dejó de lado en su análisis cuestiones de vulnerabilidad, como el hecho de que las víctimas, representando a los cientos de mujeres asesinadas en Juárez, fueran mujeres pobres, trabajadoras y, muchas de ellas, de origen indígena –algo que sí se ve reflejado en la ley de feminicidio integrada en el Código Penal Colombiano (cf. CPC 2015), y también en la novela *Los divinos* (2018), como veremos en adelante.

En 2019, el Comité de Expertas del Mecanismo de Seguimiento de la Convención de Belém do Pará diseñó una ley modelo para la región, recomendando que se introduzca el delito de feminicidio en los diferentes códigos penales. La norma propone una variedad de circunstancias que sirven para comprobar la existencia del elemento subjetivo, que es el matar por razones de género (cf. MESECVI 2019). La visión conjunta de la ley modelo con los textos literarios pertinentes puede ofrecer un conocimiento más amplio sobre los entramados entre los diferentes entornos legales regionales, sus literaturas y su inserción en el contexto interamericano. Para el presente estudio, tanto la ley de feminicidio de Colombia como el caso factual que le sirve como folio a la novela de Laura Restrepo, ofrecen ya por sí solos suficiente material para el análisis de las transferencias interdisciplinarias.

Dinámicas de transformación y transferencia: Los divinos de Laura Restrepo

En este contexto, se pueden identificar tres dinámicas principales de transformación y transferencia: primero, la transformación del derecho penal, empujada por el activismo y la academia feminista, y el desarrollo de convenciones en el foro internacional de derechos humanos. Segundo, y como resultado de la transformación ya mencionada, la transferencia –aunque sea deficiente y fragmentaria– del sistema jurídico a la práctica jurídica, lo cual conlleva discrepancias graves entre el texto jurídico y la práctica concreta. Y, por último, y más importantemente, la transferencia interdisciplinaria de conceptos de ciencias sociales y categorías jurídicas como el feminicidio, la interseccionalidad o el acceso a la justicia, a la práctica literaria y viceversa.

Centrándonos en los últimos dos puntos se manifiesta que el derecho penal, a pesar de sus transformaciones, no puede ser la sola respuesta a la prevalencia de la violencia feminicida. Esto vale también para aquellos casos en los que el reconocimiento penal del feminicidio esté consagrado en la ley, como es el caso de Colombia.

Los divinos (2018) de Laura Restrepo trata el feminicidio de una niña de siete años, directamente conectado con un crimen factual que ocurrió en Bogotá en el año 2016 y cuyo perpetrador fue condenado en un juicio por feminicidio, en base a la ley correspondiente vigente desde 2015. El narrador homodiegético de la novela, Hobbit, se niega a compartir el nombre de la niña y sólo la llama Niña-niña. Por su parte, los *divinos* titulares se refieren a un grupo de amigos del colegio al que pertenecen tanto Hobbit como el autor del crimen, Muñeco. Esta novela me sirve para ilustrar el funcionamiento de las transferencias literarias de los textos legales pertinentes en materia de violencia de género, ya que esta constelación permite una lectura paralela de la novela con la sentencia del caso factual.

Los procesos de transferencia en juego –de las leyes a la práctica legal y de conceptos jurídicos a la práctica literaria– están estrechamente entrelazados. La impunidad como figura central del feminicidio lo ilustra con mayor claridad. Para *Los divinos* (2018) y su modelo fáctico se puede constatar que el *derecho funcionó condenando*. Es decir, tanto el juicio del caso factual como la novela son ejemplos en los que se aplicó la ley de feminicidio, en este caso la de Colombia, con éxito e incluyendo extensas justificaciones del elemento subjetivo –aunque en el primer caso, con el lenguaje de la ley, y en el segundo, con el lenguaje literario.

La sanción de un perpetrador individual no puede referirse al carácter sistemático tan inherente al propio feminicidio. Y un fenómeno de masas casi siempre impune, que impregna todas las esferas sociales, que ha crecido históricamente y que está globalmente extendido, no puede ser afrontado desde las limitaciones de las disciplinas individuales sin tomar en cuenta las transferencias multidireccionales entre ellas.

Ilustremos esto con un extracto de la ley colombiana de feminicidio, la llamada *Ley Rosa Elvira Cely*, más específicamente el literal d) del artículo 104 B del Código Penal Colombiano, que enumera las circunstancias de agravación punitivas del feminicidio:

Quando [el feminicidio] se cometiere en una mujer en situación de discapacidad física, psíquica o sensorial o desplazamiento forzado, condición socioeconómica o por prejuicios relacionados con la condición étnica o la orientación sexual [se aumenta la pena] (CPC 2015, 104 B, lit. d).

El hecho de que el pensamiento interseccional esté anclado en el derecho penal es notable, ya que, como ya se mencionó, ni siquiera la sentencia de *Campo Algodonero* considera esta dimensión. El término interseccionalidad fue acuñado en los años ochenta del

siglo XX por la abogada afroamericana Kimberlé Crenshaw para describir la interrelación de los mecanismos de discriminación (cf. Crenshaw 1989). Como jurista, Crenshaw no sólo ha creado una herramienta para analizar las distintas formas de discriminación, a veces invisibles, sino también un lugar donde articular las posiciones de los sujetos afectados para hacerlas tangibles en un marco legal y poder identificar responsabilidades. Por lo tanto, parece aún más incomprensible que la legislación sobre feminicidio tenga tanta dificultad para tener en cuenta los aspectos interseccionales. El literal d) del artículo 104 B del Código Penal Colombiano es, por tanto, una característica única de esta ley de feminicidio en comparación con otras leyes en el marco global y también en comparación con sentencias de la Corte Interamericana.

En *Los divinos* (2018) este aspecto se ve transformado en materia literaria. En el marco de una “topografía interseccional” (von Ohlen 2023: 121ss.) de la ciudad de Bogotá, el narrador se refiere repetidamente a los mecanismos de exclusión que, además del estatus económico, son constitutivos de los diferentes mundos. Cuando Hobbit se entera del crimen de su amigo, en una conversación telefónica le pregunta a su hermana Eugenia si alguna vez le ha hecho algo a ella o a su hija Lorena:

- Júrame que nunca te hizo nada. Júramelo por Dios.
- No creo en Dios.
- Sólo júramelo.
- Te lo juro.
- ¿Y a Lorena tampoco?
- Calma, Hobbo, qué te pasa. Claro que no, a Lorena tampoco, a Lorena casi ni la conoce.
- Pero a la niñita del barrio...
- Quiera el cielo que a esa niñita no le haya pasado nada, ve corriendo y entregas eso, a lo mejor sirve de algo. A nosotras no, Hobbo, serénate, a nosotras el Muñeco no nos hizo nada. El vampiro pálido no ataca a los de su raza (Restrepo 2018: 145).

En uno de los pocos diálogos de la novela, se señala un aspecto que constituye uno de los fundamentos del concepto de interseccionalidad, ejemplificado por un victimario de la sociedad blanca acomodada que elige deliberadamente a una víctima considerada inferior por sus posiciones sociales y económicas, su origen indígena y su situación de desplazada. La reveladora afirmación “El vampiro pálido no ataca a los de su raza” (ibid.) la enuncia Eugenia en forma de discurso directo, no se transmite indirectamente a través

del narrador, sino que representa uno de los pocos momentos de la novela en que Hobbit no se permite a sí mismo comentar o modificar lo dicho (cf. von Ohlen 2023: 127).

La sensibilidad a la marginación múltiple en relación con la violencia de género también se pone de manifiesto, mediante otros recursos, en un extracto de la sentencia en el caso factual:

Recuérdese, que la niña hacía parte de una familia de origen indígena, sin formación académica, agobiada por la escasez de recursos económicos, desarraigada de su lugar de origen y puesta por la fuerza de las circunstancias en un medio económico, social y laboral que siempre le fue hostil. [...] Mujer, niña y pobre, era el ser más débil entre los débiles y el mejor escenario para ejercer un brutal acto de dominación. [...] No en vano dentro del universo que tenía a su alcance, [el victimario] escogió a su víctima en el sector más vulnerable que tuvo a la vista y bajo circunstancias de las que pudo anticipar, sería casi nula la oposición a su victimización: un sector marginal, desprovisto de seguridad, ausente de institucionalidad, habitado por personas con escaso nivel de empoderamiento [...]. De allí la apropiada confluencia en la acusación de la causal de agravación del literal d del artículo 104 B inc 2 del C. P. (Juzgado 35 penal con funciones de conocimiento de Bogotá 2017: 27s.).

Numerosas expresiones como “vulnerable”, “ausente de institucionalidad” o “más débil entre los débiles” (ibid.) también se encuentran textualmente en la novela. Sin embargo, su configuración es diferente: mientras que el texto de juicio debe permanecer siempre en el plano objetivo, fáctico, y debe aportar siempre pruebas concretas para los argumentos, la novela puede volver a tratar de forma diferente el mundo del pensamiento de un autor o autora y su entorno social, como ya quedó claro en el fragmento anteriormente mencionado (cf. von Ohlen 2023: 128).

El reconocimiento de la vulnerabilidad múltiple de la víctima y de su entorno está estrechamente ligado a la impunidad esperada. De esta manera, el juicio permite abrir el diálogo con la novela. Veamos como ejemplo los procedimientos narratológicos del texto literario en comparación directa, que también sitúan en el centro la visión interseccional:

- Antes lo ayudamos y ahora lo maldecimos –le digo al Pildo–, eso no tiene sindéresis.
- Nada tiene sindéresis –me responde.
- Impune por ahora, el Muñeco, pero no tan inmune, porque tiene a medio mundo pisándole los talones. Qué estará pensando en este mismísimo y preciso instante, nos

preguntamos yo y el Pildo, ¿tendrá noción de lo que hizo? ¿Lo recordará en agonía, o más bien con suma indiferencia?

–Dirá que en algo tuvo que equivocarse.

–Se dirá en sus adentros: por algún lado me fallaron los cálculos. Porque al fin de cuentas qué fue lo que hice [...]. Porque al fin y al cabo quién era esa niña. No era nadie, alguien invisible, casi inexistente. [...] A qué tanto escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe. Cuántas como ella no se esfuman a diario por esos arrabales del buen Dios, sin que la ciudad entre en histerias, ni se conmueva, ni siquiera se entere. Cuántas. Esa niña: una más. Y sin embargo, esta vez...Ya pasará, se me fue la mano y ya está, pensamos el Pildo y yo que debe estar pensando Muñeco, allá estirado en un sofá blanco (Restrepo 2018: 173s.).

La comparación demuestra que existe una conciencia interseccional en ambos géneros textuales, la cual, sin embargo, está formulada de manera diferente: en las fuentes jurídicas, la influencia del pensamiento interseccional se basa en una serie de referencias intertextuales a otros textos legales, a un canon de investigación jurídica sobre feminicidio y a la jurisprudencia relevante. La jueza Liliana Bernal evidencia el elemento subjetivo del feminicidio en su justificación de la aplicación de la ley a través de la historia de las diversas convenciones internacionales e interamericanas, y se refiere a la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, hasta llegar finalmente al Código Penal Colombiano y a las circunstancias de agravación punitiva del feminicidio, aquí específicamente en relación con la diferencia de poder social entre autor y víctima que hizo posible el “brutal acto de dominación” (Juzgado 35 penal con funciones de conocimiento de Bogotá 2017: 27) en primer lugar.

Lo específico del tratamiento literario, en cambio, está contenido en los elementos narratológicos: el fragmento de *Los divinos* (2018) combina diversas formas de representación reservadas a los textos literarios, como el rápido cambio entre distintos niveles narratológicos, muy característico de la novela. Así, el fragmento crea la ilusión de la interferencia de un segundo narrador en primera persona, que se establece en el nivel metadieético mediante un monólogo interior ficticio. El narrador en primera persona, Hobbit, y su amigo Pildo son conscientes de la complicidad estructural de la sociedad. También se evoca una y otra vez la enorme masa de feminicidios. Sin embargo, tanto la sentencia como la novela señalan repetidamente la especificidad del crimen ficcionalizado en la novela.

En el transcurso de la novela se hace referencia una y otra vez a los complejos contrastes entre el victimario y su mundo, y la víctima y su mundo. En la sentencia del caso factual se afirma, como ya se ha señalado, que la posición social de la víctima desempeñó un papel importante –la del victimario, sin embargo, no fue considerada decisiva. En la novela, en cambio, siempre se piensa en los dos aspectos juntos y como factores mutuamente dependientes. Así, el narrador reflexiona sobre su amigo Muñeco:

Imposible más clara indefensión de la víctima y más prerrogativas para el victimario. Tienen razón estas gentes, la pregunta quema. Por qué ella.

Por qué Dolly-boy, el gran matón, el megatleta, el más fuerte y musculoso, el protomacho, por qué escoge como víctima a la criatura más vulnerable, más indefensa. [...] La única respuesta posible viene compacta, en una palabra: precisamente.

La escoge a ella, a la Niña-niña, *precisamente* por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable. Precisamente por eso.

Él es hombre, ella, mujer.

Él, adulto, ella, una niña.

Él, blanco, ella, de piel oscura.

Él es rico, ella, paupérrima.

Él es el más fuerte, ella, la más débil.

Él, amo y señor. Ella, criatura del extrarradio.

En contraposición a ella, el venido a menos Muñeco, últimamente desmejorado y tirando a perdedor, vuelve a ser un gigante. De nuevo un titán con todos sus atributos intactos. Otra vez el espléndido y todopoderoso, como cuando era el bello y rubio jefe de la banda de guerra.

En contraposición a ella, él vuelve a ser Dios (Restrepo 2018: 150s.).

Su estatus social de hombre blanco de éxito y adinerado le ha garantizado el poder y el control durante toda su vida, pero su declive social por los excesos de la droga y el alcohol lo lleva a la pérdida de popularidad y, finalmente, a la necesidad de recuperar el control buscando a una víctima indefensa que, por diversas razones, no puede oponerse y que, al menos así lo cree él, le garantiza la impunidad. Se trata de un aspecto que –a pesar de las observaciones ya citadas de la jueza sobre la indefensión y la posición vulnerable de la víctima– es imposible demostrar en el marco de un proceso judicial. La novela, en cambio, está decididamente estructurada para revelar estas relaciones de poder y demostrar que la condición social de la víctima no puede pensarse sin la condición

social del victimario: que ambas son mutuamente dependientes. La estructura antitética subraya esto al revelar los contrastes entre ambos, llamando la atención, por un lado, sobre los múltiples mecanismos de discriminación a los que está expuesta la niña y, por otro, sobre los numerosos privilegios de los que goza Muñoz. Cada uno de los pares de opuestos –hombre/mujer, adulto/menor, blanco/persona de color, rico/pobre, fuerte/débil– representa aquí una bifurcación en el tejido de la topografía interseccional, donde el encuentro físico entre ambos extremos igualmente sólo hace que la distancia social parezca mayor. Al mismo tiempo, es la suma de los factores presentados lo que hace crecer la distancia y adormece al perpetrador en supuesta seguridad. Así se manifiesta el cálculo del autor al elegir a su víctima, que el narrador resume en una palabra: “precisamente” (Restrepo 2018: 150). Así, la yuxtaposición de pares de opuestos plantea dualismos, pero al mismo tiempo la enumeración deja claro que todos estos aspectos están entrelazados y se potencian mutuamente. Se describen las consecuencias de un tejido social basado en la desigualdad y que constituye el fundamento inquebrantable de la sociedad poscolonial hasta nuestros días. El efecto de esta enumeración, reforzado por numerosas anáforas, algunos paralelismos y la separación gráfica del extracto del resto del texto, no es, por tanto, el de reforzar el pensamiento binario, sino el de señalar la complejidad y el entrelazamiento de estructuras de discriminación históricamente cultivadas (cf. von Ohlen 2023: 130s.).

Conclusiones preliminares

Así, el enfoque en las transferencias interdisciplinarias no consiste en eliminar los marcos específicos de cada disciplina, al contrario: para hacer justicia al objeto de estudio es preciso preservar las diferencias entre disciplinas. Sin embargo, combinarlas puede ofrecer nuevas perspectivas: la objetividad del juicio se mantiene mediante la referencia a convenciones, leyes y jurisprudencia pertinentes. La novela, por su parte, aborda el mundo del pensamiento de un delincuente y su entorno social con una distancia generada narratológicamente. Ambas hacen referencia a la dimensión interseccional del delito. Su consideración conjunta da como resultado una caracterización más completa de la violencia feminicida.

Sin duda, el análisis filológico puede tener implicaciones transdisciplinarias para la investigación sobre la violencia feminicida, y es precisamente por las transferencias tan notables en esta materia. Claramente, no se trata de incorporar el análisis literario al tratamiento jurídico práctico de casos de feminicidio. Se trata más bien de ofrecer otras

perspectivas, puntos de contacto y miradas para la actualización jurídica del concepto de feminicidio, que iluminen la especificidad, la sistemática, los aspectos interseccionales, así como la impunidad como indicadores de la violencia de género.

El potencial de conexión para la investigación de transformaciones y transferencias en cuanto a la violencia de género es evidente. El feminicidio es un fenómeno global. Las diferencias en cuanto a sus contextos y dimensiones no disminuyen su ubicuidad. Los textos literarios llaman la atención sobre los marcos legales que sancionan o no el feminicidio, que reconocen o trivializan su especificidad, que buscan combatirlo o favorecerlo en la práctica. Al hacerlo, crean espacios epistemológicos en los que los procedimientos literarios desmenuzan la sistemática de la violencia de un modo que no le es dado al derecho por sí solo.

Referencias

- Código Penal Colombiano [CPC] (2015). Art. 104 B – Circunstancias de agravación punitiva del feminicidio, literal d) / Ley 1761 de 2015. Por la cual se crea el tipo penal de feminicidio como delito autónomo y se dictan otras disposiciones (Rosa Elvira Cely).
- Correa Flórez, M. C. (2019). Comentario IV. Feminicidio. En: Estudios Críticos de Jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia (pp. 143–174), 7.
- Correa Flórez, M. C. / von Ohlen, E. (2023). Femicide. En: K. Hoffmann-Holland / S. Zepp (Eds.), *Key Legal Concepts in Law and Literature*. Berlín: De Gruyter [en imprenta].
- Corte Interamericana de Derechos Humanos [CIDH] (2009). Caso González y otras (“Campo Algodonero”) vs. México. Sentencia del 16 de noviembre de 2009.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. En: *The University of Chicago Legal Forum* (pp. 139–167).
- Deus, A. / González, D. (2018). Análisis de legislación sobre femicidio/feminicidio en América Latina y el Caribe e insumos para una ley modelo. Ciudad de Panamá: ONU Mujeres/MESECVI.
- Juzgado 35 penal con funciones de conocimiento de Bogotá (2017). Sentencia del 29 de marzo de 2017, rad. 1100160000028201603772 NI 281049. Juez: Liliana Patricia Bernal Moreno.

- Lagarde, M. (2005). El feminicidio como delito contra la humanidad. En: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (Eds.). *Feminicidio, justicia y derecho* (pp. 150–162). Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, LIX Legislatura.
- MESECVI (2008). Declaración sobre el femicidio. Washington, D. C.: OAS. <https://www.oas.org/es/mese cvi/docs/declaracionfemicidio-es.pdf> (última consulta 5.9.2023)
- MESECVI (2019). Ley modelo interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la muerte violenta de mujeres (Femicidio/Feminicidio). Washington, D. C.: OAS. <http://www.oas.org/es/mese cvi/docs/leymodelofemicidio-es.pdf> (última consulta 5.9.2023)
- Monárrez, J. (2005). Elementos de análisis del feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez para su viabilidad jurídica. En: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada (Eds.) *Feminicidio, justicia y derecho* (pp. 197–210). Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados, LIX Legislatura.
- Organización de los Estados Americanos [OAS] (1994). *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer* (Convención de Belém do Pará).
- Radford, J. / Russel, D. (1992). *The Politics of Woman Killing*. New York: Twayne Publishers.
- Restrepo, L. (2018). *Los divinos*. Barcelona: Alfaguara.
- Toledo Vásquez, P. (2014). *Femicidio/Feminicidio*. Buenos Aires: Ediciones Didot.
- von Ohlen, E. (2023). *Feminizid in Recht und Literatur. Verfahren der Darstellung feminizidaler Gewalt bei Diego Zúñiga, Laura Restrepo und Fernanda Melchor im Spiegel völker- und strafrechtlicher Entwicklungen*. Berlín: Freie Universität Berlin.

Transculturalidad en *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia

Felipe Salazar

Los diarios de Emilio Renzi en contexto

Los diferentes procesos de transculturación representados en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015)¹ suceden en un periodo de poco más de cincuenta años, desde finales de la década del cincuenta hasta la segunda década del siglo XXI. Hay varias perspectivas de estos procesos transculturales: la figura del autor como heredero de culturas extranjeras, la búsqueda de una tradición propia, alejada de los cánones regionalistas y los discursos estatales, la traducción y la relación con los discursos de otras tradiciones, el rasgo de la posmodernidad en el oficio y la poética como prácticas ligadas a la economía y a la política.² Ricardo Piglia publica estos diarios en tres tomos: *I. Años de formación* (2015), *II. Los años felices* (2016), *III. Un día en la vida* (2017). Cada tomo trae fragmentos de los discutidos 327 cuadernos de tapa negra,³ que fueron transcritos para su publicación en un texto con rasgos formales más propios de una autonarración⁴ que de una autobiografía de autor.

La identidad y la tradición del autor

La primera situación en torno a estos diarios que muestra rasgos de transculturalidad, reflexionando sobre la figura del autor como heredero de culturas extranjeras, se presenta en el uso del nombre propio. La ruptura con la regla de identidad entre autor, narrador y personaje, que es propia del pacto de lectura de un texto autobiográfico (cf. Lejeune 1994: 52), separa al autor, Ricardo Piglia, del narrador-personaje de *Los*

1 Como se indica más adelante, los diarios de Piglia fueron publicados en tres tomos. Cuando se mencione el título general de la obra, se indicará solamente el año de publicación del primer tomo. Si se trata de citas o referencias, se indicará el año de publicación del tomo en cuestión.

2 Los procesos de transculturación enumerados aquí surgen de Rama (cf. *ibid.* 1983: 7ss.) y de Mojica (cf. *ibid.* 2000: 7ss.).

3 Sobre el asunto de los diarios de Ricardo Piglia y el archivo en Princeton donde actualmente están los cuadernos, ver Orecchia Havas (cf. *ibid.* 2019: 3).

4 La definición de Philippe Gasparini de autonarración: "Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia" (*ibid.* 2012: 193).

diarios que es Emilio Renzi, personaje de ficción que aparece en varias de sus novelas y cuentos.⁵ Ricardo Emilio Piglia Renzi es el nombre completo del autor y, según cuenta en *Los diarios* el narrador, Emilio Renzi, es hijo y nieto de inmigrantes italianos. “Es mi cumpleaños, Natalia, una amiga de mi abuelo, recién llegada [...] habla con mi abuelo en italiano (en piamontés, en realidad) de la guerra, imagino” (Piglia 2015a: 20). El nombre de Renzi vinculado a esta genealogía italiana hace que el personaje tenga una identidad dirigida por Piglia, expresamente en función de la creación del espacio de una novela familiar (Premat 2019: 15), con la intención de afirmar la pertenencia a una comunidad que le precede (cf. *ibid.*). Esta identidad mestiza tiene un condicionante en el autor, en su forma de narrar, su perspectiva de lo local y lo distante.

¿Cómo se podía escribir sobre la Argentina? Se veía claro en *Los siete locos*, en *Transatlántico* y en *La cognizione del dolore*. Los tres son escritores extravagantes, intraducibles, que viajan mal. No usan la lengua literaria media, dijo Renzi, miran todo con ojo estrábico, al sesgo, son tartamudos disléxicos, guturales: Arlt, Gombrowicz, Gadda. En cuanto a mí, yo, que era hijo y nieto de italianos, me he sentido a veces sobre todo un escritor ítalo-argentino, no sé si existe esa categoría... (Piglia 2015a: 25).

La última parte de la cita refleja el estado de indeterminación que supone tener una genealogía mixta. El problema de las dualidades enfrentadas, lo local contra lo internacional, complica entender la categoría de “escritor ítalo-argentino” (*ibid.*). Al tiempo que se desconoce esta categoría, se está construyendo una subjetividad, la escritura y la lectura se producen desde esta *mirada estrábica* que es propia del que no utiliza la “lengua literaria media” (*ibid.*). Hay una identidad emergente en este sujeto que escribe sobre la Argentina desde un lugar de otredad. El sujeto ítalo-argentino reivindica el inevitable proceso de modernización, encontrando aquello que nutre la identidad local con elementos que vienen de afuera (cf. Pistacchio 2018: 54). El problema de la identidad relacionado a la cultura o a la literatura tiene el inconveniente de mezclar una perspectiva de psicología individual con la descripción de colectivos y sociedades, más difíciles de determinar por cuenta de su heterogeneidad y la diversidad de los individuos que las componen (cf. Gutiérrez Girardot 1997: 201). Por lo tanto, pensar en términos de identidad para definir la categoría a la que

5 Aparece por primera vez en el relato corto “La invasión” (1967), luego seguirá siendo personaje en las novelas *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Blanco nocturno* (2010), *El camino de Ida* (2013). A veces es profesor, escritor, periodista, detective.

pertenece Emilio Renzi, es algo que solamente puede funcionar desde su propia perspectiva, como una pesquisa que él mismo emprende en busca de su tradición. “Es bueno merecer las patrias, ganarlas, conquistarlas” (ibid.: 208). Lo que narra Renzi en *Años de formación* (2015) es su búsqueda de una tradición, a través de la situación personal como de la lectura, no sólo con su pertenencia a lo italiano, sino también leyendo literatura norteamericana, anglosajona y euroasiática a la vez que literatura argentina y latinoamericana.⁶ El autor se forma en este proceso de lectura y traducción, aplicado en una “sincronización mundial y transculturación nacional”, para construir su poética y abrirse un espacio en el campo literario propio (Gallego Cuiñas 2019: 21).

Piglia perteneció a una generación de vanguardia durante la segunda mitad del siglo XX y este posicionamiento está vinculado a su forma de entender la historicidad del campo literario. Premat habla de la “cuarta” vanguardia (ibid. 2019: 21), al referirse a la poética de Piglia frente a la de Saer, Puig y Walsh, quienes forman parte de un texto en el que Piglia los sitúa por sus poéticas en la vanguardia, al no poder separar sus obras de un contexto político e histórico y, a la vez, por “construir una tradición y destruir otra” (Piglia 2016b: 42ss.). En *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) se da cuenta de situaciones sociales en las que el narrador joven, Emilio Renzi, participa y reflexiona sobre el momento, midiendo las distancias y las cercanías entre unos y otros, produciendo con su presencia de personaje de ficción el efecto de una novela autobiográfica. Lo anecdótico de cada una de esas escenas se mezcla con la reflexión sobre lo literario. En una entrada de 1967, al conocer a García Márquez, presentado a Renzi (Piglia) por Rodolfo Walsh, dice haber sido anunciado “como una promesa del box nacional [...] con la misión secreta de derrotar a los campeones de la categoría, entre ellos García Márquez y el mismo Walsh” (Piglia 2015a: 322).

[L]a conversación se volvió interesante porque empezamos a distinguir entre las formas breves, los relatos de media distancia y las novelas. García Márquez entró con ganas en la discusión, conoce bien los procedimientos y la técnica de la narrativa y durante un rato la conversación giró exclusivamente sobre la forma literaria y dejamos de lado la demagogia latinoamericana de los temas que son propios de esta región del mundo y hablamos de estilos y de modos de narrar e hicimos un rápido catálogo de los grandes escritores de media distancia, como Kafka, Hemingway o Chéjov (Piglia 2015a: 322).

6 Sobre las lecturas que Piglia hace de la literatura mundial y de cómo esas lecturas forman su poética, ver *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* de Ana Gallego Cuiñas (2019).

La alusión a la demagogia latinoamericana viene de este debate de la identidad pensada como un rasgo homogéneo, que ambos autores, García Márquez y Piglia, resolvieron en sus poéticas de maneras diferentes. Y es precisamente en la diferencia donde sucede el choque entre tradiciones, que en el diario se expresa en diversas formulaciones y reflexiones. Ni perteneciente al movimiento del *boom* latinoamericano, ni perteneciente a la tradición argentina encabezada en ese entonces por Borges y Cortázar, Piglia escoge una línea de autores (entre los cuales sobresalen los tres que define como pertenecientes a la vanguardia argentina) que están fuera de esos circuitos y con los que busca definir su visión de la literatura (cf. Gallego Cuiñas 2019: 23). La cuestión de la diferencia está en que precisamente el concepto de *literatura latinoamericana* no basta para juntar las poéticas de autores y autoras de diferentes lugares de la región. Por este motivo, Piglia piensa en el proceso de la transculturalidad en el intercambio que se produce entre literaturas mundiales y lo inmediatamente local, rioplatense, más que en la idea difusa de lo latinoamericano. “La dialéctica no es local/latinoamericano o latinoamericano/mundial, sino local/mundial. De esta manera Piglia lee la literatura nacional como literatura comparada” (Gallego Cuiñas 2019: 22).

Lunes 28

Trabajo sobre esta hipótesis: el europeísmo es la condición y el modo de lucha de los intelectuales que buscan la autonomía de la literatura en el siglo XIX. La relación con el pensamiento europeo sirve para delimitar un grupo letrado que continúa con la tradición de la Revolución de Mayo, este proceso avanza y postula la autonomía de la cultura. Segunda cuestión: la literatura argentina del siglo XIX enfrenta dos tipos de autonomía. Por un lado, la literatura debe autonomizarse en relación con otras prácticas sociales, en especial, la política. La segunda cuestión es que la literatura argentina debe además autonomizarse de la tradición española (y para eso se apoya en la cultura francesa), que la define y determina. En definitiva, es un proceso de doble autonomía (Piglia 2017: 53).

La última parte de la cita, que hace referencia a la necesidad de una *doble autonomía* de la literatura argentina frente a lo político y la tradición europea, da cuenta de esa búsqueda de un sentido propio para los textos producidos en un contexto amplio, mundial, sin las fronteras de lo nacional o lo ligado al discurso de los poderes del Estado.

Traducción y búsqueda de un lenguaje propio

La traducción es vista por Piglia como un modo de apropiación de la literatura. Planteado como un ejercicio que está entre la cita, como apropiación *legal* y el plagio, como apropiación *ilegal* de una literatura extranjera, el ejercicio de traducción consiste en la reescritura de un libro, que pertenece tanto al traductor y traductora como al autor y autora, y en el que lo que se escribe es la lectura que se hace del texto original. La apropiación del texto define al lenguaje como algo que está fuera del concepto de propiedad privada (cf. Piglia 2017: 48s.). Pero el pensar que el lenguaje al que se traduce el texto es un dominio amplio que pertenece a muchos, es algo también problemático. Hay fronteras en la misma lengua, marcadas por la época y las regiones donde se habla un idioma.

Las relaciones con escritores de otra generación son siempre complicadas porque cada uno habla un idioma distinto, así que terminamos entendiéndonos en una jerga inventada con retazos del idioma personal de cada uno y sólo logramos la incomprensión y el malestar (Piglia 2016a: 67).

La distancia entre escritores de diferentes generaciones recrea lo que Bourdieu llama “toma de posición” (ibid. 1995: 345), en la que el escritor de la nueva generación reivindica su uso del lenguaje y señala la obsolescencia del uso de las generaciones que lo preceden, una manera de oposición entre ideas del estilo y lenguaje literario (cf. ibid.). La traducción es para Piglia una forma de establecer su propio campo literario, desde un lenguaje específico en el que quiere que se lea tanto su obra como la de los textos extranjeros.

[L]a traducción (entendida como práctica social), [...] fija mejor que nadie el estilo literario de una época. Por eso hay que volver a traducir los libros cada tanto, porque el traductor sin darse cuenta repite los modelos de lo que es posible decir “literariamente” en cada momento. Trabaja con la lengua extranjera pero también con un estado de la lengua a la que traduce. Ese estado le marca los giros del estilo posible, que le permite decir las cosas de un modo aceptable para la época. Allí habría que ver implícitos los rasgos del estilo social y literario. Los libros se traducen a esa lengua, ya formada con su retórica y su gramática “estética” (Piglia 2016a: 57s.).

De modo que la transculturación no solamente ocurre en la consolidación de una poética y en el sentido de búsqueda de una tradición. La literatura extranjera, en un ámbito social y económico, es materia del trabajo para el *escritor freelance*. Los procesos transculturales ocurren en la medida en que los escritores y escritoras actúan como agentes de la literatura extranjera y la incorporan en las discusiones locales. En este sentido también hay un proceso de apropiación al hacer circular literaturas de diversas procedencias, los escritores y escritoras locales convierten a las culturas ajenas en tema recurrente de sus trabajos.

Basta pensar en Borges, que hizo todo lo que hacemos nosotros [los otros escritores argentinos posteriores a él] (dio clases, conferencias, hizo traducciones, escribió notas en los periódicos, dirigió antologías); no somos escritores norteamericanos o europeos, aunque estamos ahora en el mismo nivel (Piglia 2017: 98).

Es en estos procesos donde se construye un campo literario que está en diálogo con la literatura mundial, sin quedarse en la etiqueta de lo latinoamericano, asociado a una literatura subalterna. Como menciona en el caso de Borges, la lectura de otras tradiciones conduce a un modo de comunidad en el que se produce una asimilación de culturas y, a la vez, ocurre lo que Rama llama una “tecnificación” (ibid. 1981: 45) de la narrativa local, que se ve influenciada por todo lo que llega de afuera y asimila para producir una nueva forma, un estilo y una vanguardia (cf. ibid.). Este es un proceso que comienza antes de Piglia, pero que sigue su curso en un esquema de internacionalización de la narrativa argentina, haciendo que los autores y autoras entren al circuito de la literatura mundial. “Ya no miramos a las otras literaturas o a los escritores extranjeros como si tuvieran más oportunidades que nosotros. Leemos de igual a igual, eso es lo nuevo” (Piglia 2016a: 68).

La figura autorial. El oficio de escritor en la posmodernidad

El tema del oficio de escribir es en *Los diarios* un detonante de autorreflexión⁷, haciendo que se vuelva siempre sobre lo que entra en juego, tanto la parte estética y la disciplina misma como el lugar del escritor en la sociedad. La autorreflexividad pone en primer plano el desarrollo de la carrera del autor, desde las perspectivas del narrador joven que escribe en los cuadernos, hasta las del narrador tardío, que reflexiona sobre la carrera

7 La autorreflexión es entendida acá como el recurso literario en el que el narrador interrumpe el relato del mundo narrado, comentando su proceso de escritura del texto (cf. Lahn / Meister 2016: 184).

literaria de Emilio Renzi, sus cincuenta años de trabajo como escritor. Los tránsitos en la Argentina del peronismo a la dictadura militar, para posteriormente entrar en el conjunto de naciones neoliberales, son los ámbitos en los que se define esta actividad del escritor, no solamente como creador o productor cultural, sino también como ciudadano de diferentes sistemas políticos y económicos. El proceso de transculturación en el paso de lo que Beatriz Sarlo llama “modernidad periférica” (cit. en de Mojica 2000: 16), en los años veinte y treinta, cuando el debate está entre el regionalismo y la internacionalización, a la época de actividad profesional de Piglia, que Sarlo identifica como la posmodernidad (cf. *ibid.*), se va desarrollando en los tres tomos. Hay en el transcurso de medio siglo una transformación significativa tanto en el oficio de la escritura, como en el lugar de la literatura, ya no en la sociedad, sino en un sentido mucho más amplio, en el mundo. En “Los finales”, relato que va acompañando a las entradas de los cuadernos manuscritos del tercer tomo, un Renzi tardío reflexiona sobre estos cambios que trajo la posmodernidad.

Los escritores eran *ahora* [...] decorativos y eran recibidos en los salones, en las embajadas, viajaban de un lado a otro, daban charlas y eran insignificantes pero bien considerados, la consigna cultural más importante en la nueva época era “figuración o muerte”, todos querían aparecer, como se decía, hacerse ver, y los autores eran *ahora* más importantes que sus libros [...] Antes, pensaba Renzi, podíamos circular en los márgenes ligados a la contracultura, al mundo subterráneo del arte y la literatura, pero *ahora* todos éramos figuritas de un escenario empobrecido y debíamos jugar el juego que dominaba el mundo (Piglia 2017: 160).

El libro como producto cultural da paso al autor como *producto*. Aunque la llegada de la tecnología con la autoría electrónica y el hipertexto hayan cambiado la industria del libro, modificando la recepción y generando el “despliegue de la visión posestructuralista de Roland Barthes de una forma emancipada, descentralizada, sin agentes y sin propiedad que se da después de la ‘muerte del autor’” (Berensmeyer et al. 2016: 206)⁸, hay un creciente interés en la figura pública de los escritores.

Entendiendo los actos de autoría como culturalmente contruidos, por lo menos parcialmente, como *performances* que están habilitadas y constreñidas por normas sociales y por distintas configuraciones mediáticas, [se puede] analizar los determinantes

8 “La autoría como *performance* cultural” (Berensmeyer et al. 2016: 206).

sociales y culturales que influyen en el modo en que los escritores perciben su labor, su *obra* y su propio estatus; cómo los agentes mediadores (escribas, impresores, editores, agentes literarios, periodistas) interactúan con los escritores y con otras instituciones para crear una *imagen* pública del autor; y, finalmente, cómo perciben los lectores la relación entre un texto, o una serie de textos, y su autor. La autoría es, por tanto, un aspecto de lo que Bourdieu denomina el “campo de la producción cultural” (Berensmeyer et al. 2016: 215).

Es bajo esta visión de la autoría como *performance* que resulta significativo que Piglia utilice a Emilio Renzi como autor ficticio⁹ en su autobiografía de autor. Hay una distancia que le permite entender su lugar en el campo literario, verse a sí mismo como si fuera *otro*, un actor del medio literario entre los demás que aparecen en sus diarios. El campo de la producción cultural, con autores y editores, se perfila en *Los diarios* a través de la perspectiva de Renzi, ocupado en los diversos proyectos de publicaciones en revistas, antologías y su propia obra, como también en su faceta de profesor (cf. Piglia 2016a). Si en el primer tomo la narración arranca con la huida de la familia de Renzi/ Piglia de Adrogué porque su padre es perseguido por el peronismo, en la tercera parte del tercer tomo, “Días sin fecha” (cf. *ibid.* 2017: 249), en unos fragmentos que no pertenecen a la transcripción de los cuadernos manuscritos, el que se desplaza es Renzi, autoexiliado en los Estados Unidos para enseñar en la Universidad de Princeton. El Emilio Renzi de *Los diarios* coincide con el Emilio Renzi de *El camino de Ida* (2015b), la novela que escribió Piglia y en la que el personaje es también un escritor argentino que es invitado a enseñar en una universidad de élite en Estados Unidos.¹⁰ La representación de este escritor argentino en el medio universitario norteamericano muestra lo latino como periférico, que en el caso del escritor/académico invitado representa la circulación de una perspectiva extranjera “no demasiado importante” dentro del ámbito universitario neoliberal (Piglia 2015b: 18). En la novela, el personaje de Renzi dicta en la ficticia *Taylor University* un seminario sobre el escritor W. H. Hudson. En esta trama se puede observar el proceso transcultural de un género literario. El naturalismo que se origina en la literatura europea se escribe posteriormente en la pampa argentina, a

9 Representación del autor empírico en el texto como “comunicador comunicado” (Berensmeyer et al. 2016: 221).

10 La circulación entre lo autobiográfico y lo ficcional es parte del “espacio autobiográfico” (Lejeune 1994: 81) que maneja Piglia en su obra. El personaje de Emilio Renzi entra y sale de la ficción y la autobiografía, haciendo que se pueda buscar a Piglia no solamente en la escritura autobiográfica, sino también, en la escritura de ficción.

finales del siglo XIX, por un escritor que es de origen inglés, pero que vive en el Cono Sur. El caso de Hudson ya había sido estudiado por Renzi en los diarios, décadas atrás, como se puede ver en una entrada del año 77.

Escribo sobre W. H. Hudson para *Punto de vista*. Veo a Hudson en una trama de europeos aclimatados en el Plata (para usar la expresión de Sarmiento), sus novelas se traducen simultáneamente con el auge del criollismo. En ese sentido, es una suerte de par de Güiraldes. Y por supuesto es un escritor extraordinario, del nivel de Conrad (Piglia 2017: 69).

Acá se puede observar el ciclo de un producto cultural en su movimiento transcultural, en un lapso de más de un siglo. La novela naturalista europea, escrita por Hudson en la Argentina a la par que se produce el auge del criollismo, para luego ser reseñada por Renzi/Piglia como patrimonio literario de la nación en una revista literaria de la década del setenta y, posteriormente, entrar en el programa de estudios de una universidad norteamericana en una ficción que transcurre a finales de los años noventa. El que Hudson aparezca en la ficción no evita que los lectores y lectoras de *El camino de Ida*, publicada en el 2013, no tengan nuevamente al autor naturalista del siglo XIX y su obra en frente. Lo que hace además la novela es conectar la obra de Hudson con los movimientos de ecocrítica de finales del siglo XX y *La sociedad industrial y su futuro* (1995), el manifiesto del *Unabomber*, Ted Kacsinsky. La novela naturalista se asimila un siglo después, se “transcodifica”, en el sentido de ser lo que Fredric Jameson denominó como un “código” (ibid. 1996: 316), el lenguaje y representación del mundo que está contenido en esa obra, y que es comentado en el código de la actualidad, que maneja la cultura y cosmovisión de Piglia en el momento de escribir la novela (cf. ibid.).

Por último, sobre el oficio del escritor en la posmodernidad, hay en *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) una autoparodia futurista, texto distópico incluido en el tercer volumen “Días sin fecha”, en el que se hace una reseña ficticia de *Los diarios*, llamados *Los diarios de Renzi* o *Libro de Quequén*, escrita en algún momento posterior al siglo XXII (cf. Piglia 2017: 234ss.).

La crítica filológica –la corriente actualmente en boga en el departamento de Lenguas Clásicas de la Universidad de Buenos Aires– analiza esta trilogía como testimonio del momento en el que los escritos literarios todavía estaban firmados por sus autores, aunque asediados ya por la expansión de las escrituras conceptuales del cyber, el ano-

nimato generalizado de los blogs, las identidades virtuales del facebook y el twitter, las intervenciones y modificaciones libres de los textos [...]. Esas remotas tecnologías, que aspiraban a la divulgación, a la traducción automática y a la escritura generalizada—pusieron en cuestión la noción de autoría, de creación individual y de originalidad. *La literatura debe ser hecha por todos y no por uno*, la frase del uruguayo Lautréamont fue la consigna literaria de la época (Piglia 2017: 235).

El momento en el que Renzi/Piglia transcribe sus diarios ya permite conjeturar este tipo de escenario. La figura autorial como producto tiene lugar en las abundantes autobiografías, testimonios, crónicas, diarios íntimos y escrituras del yo que se publican desde hace años (cf. Lejeune 1994: 50). Así, en la lectura de *Los diarios* se puede rastrear el proceso de transculturación de medio siglo que va desde el inicio de la vanguardia posterior a Borges, hasta esta literatura del futuro, en la que los textos estarán *hech[os] por todos y no por uno*.

Referencias

- Berensmeyer, I. / Buelens, G. / Demoor, M. (2016). La autoría como *performance* cultural. En: A. Pérez Fontdevila / M. Torras Francés (Comp.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 205–243). Madrid: Editorial Arco.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- De Mojica, S. (2000). *Culturas híbridas - No simultaneidad - Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Gasparini, P. (2012). La autonarración. En: A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 177–211). Madrid: Editorial Arco.
- Gutiérrez Girardot, R. (1997). La identidad hispanoamericana. En: *Provocaciones* (pp. 201–211). Bogotá: Editorial Ariel.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lahn, S. / Meister, J. C. (2016). *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Hamburgo: J. B. Metzler Verlag.

- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Editorial Megazul-Endymion.
- Orecchia Havas, T. (2019). El último viaje de Orfeo: *los diarios de Emilio Renzi*. En: Ricardo Piglia: *Cierta idea de literatura*. Cuadernos LIRICO. Hors-Serie. Open Edition Journals. <https://doi.org/10.4000/lirico.7921>
- Piglia, R. (2015a). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación. Tomo I*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Piglia, R. ([2013] 2015b). *El camino de Ida*. Barcelona: Editorial deBolsillo.
- Piglia, R. (2016a). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices. Tomo II*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Piglia, R. (2016b). *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Editorial Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida. Tomo III*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pistacchio, R. (2018). *La aporía descolonial. Releyendo la tradición crítica de la crítica literaria latinoamericana. Los casos de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Premat, J. (2019). Piglia/Renzi, postrero desliz. En: Ricardo Piglia: *Cierta idea de literatura*. Cuadernos LIRICO. Hors-Serie. Open Edition Journals. <https://doi.org/10.4000/lirico.7907>.
- Rama, A. (1981). La tecnificación narrativa. En: *Hispanamérica* (pp. 29–82), año 10, No. 30. Saul Sosnowski. <https://www.jstor.org/stable/20541922> [7.6.2023].
- Rama, A. (1983). *Literatura y cultura en América Latina*. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (pp. 7–35), año 9, No. 18. Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” - CELACP. <https://www.jstor.org/stable/4530109> [7.6.2023].

El texto como polifonía

El reto de la continuidad y la metamorfosis de la palabra ajena en la traducción literaria

José Manuel Blanco Mayor

... yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, //
ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas //
voz inquebrantable...

Homero, Iliada II, 488s. (trad. de E. Crespo 1999)

El anhelo de reproducir la palabra ajena y de hablar con muchas voces es un tema que se retrotrae a los albores de la literatura occidental. Querer refractar las voces de la otredad a través de la propia voz y reconocer, como reconocía ya Homero, que esta es limitada y simple es una premisa que subyace a la creación autorial y a la traducción por igual.

Temas y objetivos

El presente trabajo se propone examinar la polifonía como hiperónimo lingüístico-cultural que engloba una serie de fenómenos discursivos como la parodia o el humor. Se trata, pues, de analizar los modos de representación, asimilación y transferencia de la diferencia cultural a través de la lectura de un fragmento procedente de *El amante bilingüe* (1991) de Juan Marsé. Mi intención es abordar paralelamente el texto fuente y sus traducciones al alemán y al francés. Al margen de las peculiaridades de la estética marsiana, la incorporación de voces ajenas y la consiguiente reflexión crítica (acerca de los límites de la literatura, de la inmanencia de los cánones socioculturales, de la[s] política[s] y su[s] lenguaje[s]...) se revela como una estrategia que vincula a Marsé con otros autores y autoras que se engloban bajo la difusa categoría de la narrativa de la posmodernidad. Tal polifonía se halla subordinada a finalidades análogas, y su vehículo común es a menudo el humor.

Más allá del examen meramente lingüístico o estilístico, el interés en la exploración de la polifonía reside en que la coexistencia dialógica de diversas voces refleja una colisión de diferentes puntos de vista sobre el mundo, tal y como defiende Bajtín (cf. *ibid.*

2019: 514s.). Sobre el trasfondo de esta inarmónica polifonía, la voz autorial toma, por su parte, posición crítica y crea un texto caracterizado por su carácter contestatario en relación con los cánones estéticos, éticos o políticos. A partir de ahí surge la pregunta sobre cómo se manifiesta esta colisión de voces al traducirse a otra lengua, considerando que la traducción es, según la perspectiva de Santana, “un fenómeno de trasvase entre culturas” (ibid. 2005: 844). Siguiendo la línea de pensamiento que se desprende de las preguntas abiertas planteadas en la introducción de este volumen, se trata de reconstruir el proceso de transferencia y transformación de un texto que, debido a su naturaleza polifónica, se muestra renuente a la traducción. La tarea consiste, pues, en indagar los límites y retos que afronta la traducción al abordar la dificultad no solo de detectar las estrategias del dialogismo y definir sus dimensiones semióticas, sino también de transferir las voces y estilos ajenos presentes en el texto original hacia la lengua meta. Estas dificultades se ven agravadas por el hecho de que el dialogismo a menudo se asocia con efectos humorísticos. La complejidad intrínseca del humor, relacionada con su especificidad lingüística y cultural, ha llevado a algunos autores y autoras a considerarlo como un fenómeno intraducible. En última instancia, se trata de evaluar en qué medida la traducción es capaz de transferir hacia una nueva lengua y cultura la idiosincrasia lingüístico-cultural de un texto plurilingüe, en el sentido bajtiniano del término.

La combinación de la perspectiva inmanentemente literaria con la traductológica ofrece la posibilidad de considerar la traducción como un enriquecimiento discursivo que, en el mejor de los casos, será capaz de amplificar la polifonía del texto fuente. Sin embargo, se trata de un cometido complejo, dado que la polifonía resultante de la concurrencia dialógica entre las voces ajenas y la voz autorial en el original afectan al plano cultural tanto como al lingüístico. El traductor y la traductora se verán obligados a dar continuidad a la polifonía del original mediante la sustitución de las voces ajenas del original por otras voces ajenas, o bien deberá tratar de subsanar la homogeneización discursiva hacia la que pueda tender su traducción mediante estrategias de compensación destinadas a restituir, en la medida de lo posible, la naturaleza dialógica del original. En tal sentido, la comparación entre las estrategias empleadas por las distintas traducciones es fundamental, por cuanto permite comprobar de qué manera se resuelve el desafío de la continuidad del dialogismo en una y otra lengua, además de desvelar los entresijos de la necesaria metamorfosis de la poliglotía del texto fuente llevada a cabo por la traducción.

Fundamentos teórico-metodológicos

El punto de partida teórico-metodológico es, pues, el concepto de *plurilingüismo* o *dialogismo* según lo entiende Michail Bajtín. De acuerdo con el ideario bajtiniano, los textos *plurilingües* son productos polifónicos en los que tiene lugar un diálogo de diferentes voces. La novela es el espacio predilecto de tal polifonía:

La estratificación interna de la lengua nacional es única en dialectos sociales, modos grupales, jergas profesionales, lenguajes de género, lenguajes generacionales, lenguajes de tendencias y partidos, lenguajes de autoridades, de círculos y modas efímeras, de jornadas e incluso de días socio-políticos [...]; toda esta estratificación interna de cada lengua en cada momento dado de su existencia histórica es una condición necesaria del género novelístico: un discurso social múltiple con múltiples voces individuales (Bajtín 2019: 499).

Pocos autores y autoras han sabido apreciar de un modo tan perspicaz y profundo la relevancia de la traducción como motor de cambio cultural, y es que debemos a Bajtín la idea de que la génesis de la conciencia literaria se retrotrae al impulso humano de traducir. Bajtín entiende la traducción en un sentido amplio e integrador: para él, la traducción también se produce dentro de los límites de lo que se considera una “lengua nacional” (ibid. 499): las palabras están dotadas de una polisemia determinada por la interrelación contextual. Es decir: al movernos entre los diferentes lenguajes que hablamos todos llevamos a cabo un acto traslaticio. Esta concepción de la traducción en sentido amplio como fenómeno implícito en todo acto de comunicación no difiere en esencia de la defensa por parte de George Steiner (1998) de que en todo acto comunicativo se halla pragmática y formalmente implícita una traducción (cf. Steiner 1998: xii).

No obstante, el papel que Bajtín ha desempeñado en el ámbito de la traductología ha sido hasta hoy más bien discreto. A pesar de ello, algunos pocos autores y autoras han llamado la atención sobre la necesidad de considerar la aplicabilidad de la perspectiva bajtiniana del lenguaje literario como discurso dialógico al campo de la traductología.¹ El recurso a la teoría dialógica del proceso traslaticio favorece, en todo caso, la consideración de la traducción como una continuidad de la polifonía inherente al texto fuente

1 Véase particularmente Emerson (1983), Pinti (1994), Greenall (2006), Cutchins (2014), Kumar / Malshe (2005), Peeters (2016), Robel (1993), Torop (2002), Zbinden (2006) y De Michiel (1999).

e incluso como un principio creativo. Frente a la concepción tradicional basada en una visión de las diversas lenguas nacionales como compartimentos estancos, Bajtín defiende que el habla de todo individuo se define por una gama de diferentes idiolectos, sociolectos y registros lingüísticos. La comunicación se basa, pues, siempre en un proceso de traducción, siendo la comunicación entre hablantes de diferentes lenguas nacionales solo un extremo de ese continuum lingüístico. Una de las consecuencias de esta concepción heteroglósica del lenguaje es el cuestionamiento de la noción traductológica de “equivalencia”, como indica Emerson (ibid. 1983: 24s.). Greenall (2006) pone de manifiesto que la labor del traductor consiste, pues, en una metamorfosis del plexo dialógico del texto fuente, un “reajuste” que, en palabras de la autora, sea capaz de alcanzar a un auditorio con un horizonte sociocognitivo divergente (ibid. 2006: 72).

En tal sentido, la teoría bajtiniana se basa en la aserción de que el significado de los enunciados y palabras es meramente un potencial semántico que solo se materializa cuando se halla inserto en un contexto concreto, donde entra en diálogo con las otras voces con las que interfiere. Como señala Greenall, este aspecto es sumamente relevante si se lleva al campo de la traducción, pues la noción tradicional de que el texto/el lenguaje es un sistema semiótico cerrado se pone en entredicho (cf. ibid. 2006: 72). Dado que la polifonía de todo enunciado lo convierte en un hecho irreplicable, se plantea la dificultad para el traductor y la traductora de reinventar el sistema dialógico del texto fuente para unos lectores-meta cuyas coordenadas espaciotemporales y culturales difieren de las de los receptores del texto-fuente.

En este contexto, también el concepto de fidelidad desempeña un papel destacado por cuanto la imposibilidad / la pérdida de fidelidad se convierte en un principio generador de significados y, por ende, en un motor creativo (cf. Cutchins 2014: 52). La traducción se concibe, así, como un proceso de *metamorfosis*: no se aspira tanto a la *fidelidad* al original, ni siquiera a su equivalencia (al menos no entendida en el sentido tradicional del término): la traducción es más bien testigo y creador de una continuidad lingüístico-cultural entre el texto fuente y el texto meta. La traducción se revela, así, como vehículo de intercambio intercultural, y, en último término, como un proceso dialógico.

Ahora bien, la consecución sin fisuras de la continuidad lingüístico-cultural a la que aspira la traducción es un desiderátum que, en la práctica, resulta difícil de alcanzar, habida cuenta de que la labor del traductor y de la traductora consistirá en recrear el dialogismo del texto fuente y en tratar de reproducirlo en el texto meta. Dado que la polifonía novelística está íntimamente ligada al humor (en el sentido amplio del término), la complejidad de la traducción se multiplica, por cuanto lo hilarante se basa en una

conjunción inextricable entre el significante y el significado, o bien contiene alusiones que, como tal, no encuentran equivalente fuera del contexto sociocultural en el seno del que surgen. El problema esencial de la traducción del humor es, como señala Vandaele (2013), que el humor se basa en esquemas culturales implícitos (cf. *ibid.* 2013: 151).

Los espacios de conflicto que dificultan la traducción del humor y, por ende, la pertenencia al mismo *paradigma cómico* están, en última instancia, subsumidos bajo la categoría de lo que Bajtín denomina una “lengua nacional” (*ibid.* 2019: 499). A continuación, ilustraré estos aspectos teóricos mediante el análisis de un pasaje concreto que pone de manifiesto, entre otras conclusiones, que lo que Bajtín entiende por “lengua nacional” (*ibid.*) debe ser necesariamente entendido como un concepto flexible y abierto. Las palabras no tienen un significado fijo que se puede obtener a partir de criterios lexicográficos abstractos. Forman parte de una realidad dinámica que las redefine y matiza constantemente. En términos de Bajtín, los enunciados son parte de la palabra viva:

La orientación dialógica de la palabra es, por supuesto, un fenómeno propio de toda palabra. Es una orientación natural de toda palabra viva. En todos sus caminos hacia el objeto, en todas las direcciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede evitar una viva interacción tensa con ella [...]. Cada palabra está dirigida a una respuesta y no puede evitar la profunda influencia de la palabra de respuesta previsible (Bajtín 2019: 514).

De ahí que traducir sea una empresa doblemente difícil: puesto que implica, por una parte, entender la palabra viva, y, por otra, transformarla dándole una nueva vida.

Polifonía y humor en *El amante bilingüe* de Juan Marsé

El siguiente ejemplo procedente de *El amante bilingüe* (1991) da cuenta de la naturaleza polifónica de la obra y de la difícil continuidad de tal polifonía en la traducción. La novela comienza *in medias res* cuando Joan Marés, el protagonista, descubre a su mujer, Norma, con otro hombre en la cama. Tras marcharse de casa, el protagonista emprende una vida de músico callejero. A lo largo de la novela se narra la progresiva conversión de Marés en su *alter ego*, el charnego Faneca, máscara con la que tratará de reconquistar a Norma. Paulatinamente, la nueva identidad asumida acabará obliterando a Joan Marés.

En el marco del examen del dialogismo y sus efectos humorísticos, *El amante bilingüe* (1991) ofrece un pasaje que puede resultar ilustrativo. Marés, el protagonista que

reconstruye en sus cuadernos de memorias algunos de los momentos de su infancia en uno de los barrios humildes de Barcelona, rememora el día en que, gracias a sus dotes contorsionistas y su capacidad para imitar el acento charnego, fue invitado a Villa Valentí para participar en una velada de teatro organizada por una familia de la burguesía catalana. En el pasaje que reproducimos a continuación se da la particularidad de que nos hallamos ante una perspectiva narrativa compleja en la que se entrecruzan las visiones de Marés-niño con la de Marés-adulto, cuya voz intradiegética evoca analépticamente los acontecimientos de su infancia. El plurilingüismo lingüístico-cultural afecta incluso a la dimensión narratológica de la novela, ya que, como veremos en el siguiente fragmento, la aparente homogeneidad narrativa (la voz intradiegética de Marés) se ve puesta en entredicho a través de la sutil refracción del discurso ajeno y, en fin, de una serie de estrategias lingüísticas destinadas a crear un efecto paródico y la consiguiente exposición crítica de la realidad percibida a través de los ojos del niño Marés.

Reproducimos a continuación el pasaje original (Marsé 1991: 132s.), además de la traducción al alemán de Hans-Joachim Hartenstein (ibid. 1993: 153) y la de Jean-Marie Saint-Lu (ibid. 1996: 148s.) al francés:

En una época en la que la lengua y la cultura de Cataluña están siendo fuertemente represaliadas por el franquismo, y el teatro catalán está prohibido, en Villa Valentí, lo mismo que en algunos pisos del Eixample pertenecientes a la burguesía barcelonesa ilustrada, se dan representaciones clandestinas de aficionados. Son veladas poéticas organizadas por cuatro entusiastas patriotas letra-heridos, destacados nacionalistas catalanes que también luchan en el

In einer Zeit, da Sprache und Kultur Kataloniens vom Franquismus brutal unterdrückt werden und das katalanische Theater verboten ist, werden in der Villa Valentí sowie in einigen Wohnungen der gebildeten Bürgerschicht des Eixample von Laien heimlich Theatervorstellungen gegeben. Diese poetischen Veranstaltungen werden von einer Handvoll sprachverwundeter patriotischer Enthusiasten organisiert, führender katalanischer Nationalisten, die auch im

À une époque où la langue et la culture catalanes sont l'objet de fortes représailles de la part du franquisme et où le théâtre catalan est interdit, Villa Valentí, comme dans quelques appartements de l'Ensanche appartenant à la bourgeoisie barcelonaise éclairée, des amateurs donnent des représentations clandestines. Ce sont des soirées poétiques organisées par quatre enthousiastes patriotes fanatiques de belles-lettres, d'éminents nationalistes catalans qui

campo de las finanzas, la enseñanza, la industria y el comercio, y en las que colaboran la familia y los amigos. Es gente afable y transmite una extraña beatitud –eso al menos es lo que yo percibo a los diez años–, hay como un ritual de catacumbas elaborado con mucha fe y escasos medios, una forma de mantener el fuego sagrado de la lengua y la identidad nacionales. Tertulias teatrales y poéticas que son en realidad vetllades patriòtiques en las que reina un ambiente de fiesta familiar, floral y victimista.

Finanz- und Schulwesen, in Industrie und Handel für ihre Sache kämpfen, wobei sie von ihren Familien und Freunden unterstützt werden. Es sind liebenswerte Menschen, die ein eigenartiges Glücksgefühl vermitteln – so jedenfalls empfinde ich es mit meinen zehn Jahren –, es wirkt wie ein Ritual in Katakomben, mit viel Glauben und wenig Mitteln erarbeitet, eine Form, das heilige Feuer der nationalen Sprache und Identität am Leben zu halten. Theateraufführungen und literarische Veranstaltungen sind in Wirklichkeit vetllades patriòtiques, patriotische Zusammenkünfte, bei denen eine Atmosphäre wie auf einem fröhlichen Familienfest herrscht, einem Fest von Betroffenen.

luttent aussi sur le terrain des finances, de l'enseignement, de l'industrie et du commerce, soirées auxquelles collaborent leurs familles et leurs amis. Ce sont des gens affables qui transmettent une étrange béatitude – c'est du moins ce que je perçois à dix ans –, il y a là comme un rituel de catacombes élaboré avec beaucoup de foi et peu de moyens, une façon de maintenir le feu sacré de la langue et de l'identité nationales. Des réunions théâtrales et poétiques qui sont en réalité des vetllades patriòtiques [sic] où règne une atmosphère de fête familiale, florale, imprégnée d'un complexe de persécution.

La perspectiva diegética de Marés-adulto genera una visión crítica de lo recordado. Mientras Marés-niño no es capaz de comprender la realidad circundante (si bien es capaz de detectar la extrañeza de la beatitud de sus anfitriones), el narrador adulto, cuya voz se refracta a través del recuerdo infantil, sí es capaz de situar aquella realidad en un contexto histórico y de comentar críticamente la escena de manera retrospectiva. No obstante, es significativo que ambas perspectivas (las dos voces de Marés respectivamente adulto y niño), están simultáneamente presentes en los cuadernos de memorias: anticipando la conciencia escindida a la que Marés se verá abocado en su edad adulta (Faneca el charnego

galán y Marés, el marido traicionado que acaba como músico callejero), los comentarios retrospectivos no se distinguen explícitamente por medio de tiempos verbales de pasado, sino que se fusionan en el presente de la narración de lo vivido por el niño Marés.

Entre otros efectos paródicos, destaca la denominación *letra-heridos*. Se trata de un calco lingüístico procedente del catalán *lletraferit*. Según indica Álvarez de Miranda (2017a y b), el término, que, de acuerdo con el *DLE* designa a quien “siente una pasión extremada por la literatura” (Real Academia Española 2023a), cuenta con una notable tradición en las letras catalanas, y fue en la segunda mitad del siglo XX cuando “el catalán *lletraferit* dio lugar, en la lengua de autores que, habiendo nacido en Cataluña o residiendo en ella, escribían en castellano, al calco compositivo *letraherido*” (Álvarez de Miranda 2017b: párr. 1). La palabra está documentada en autores como Gil de Biedma, Juan Goytisolo, Enrique Badosa o el propio Marsé. Y, aunque es cierto que *lletraferit-letraherido* se usa como una manera en principio neutra de designar a un apasionado de las letras, la hipérbole que se halla en su semántica (la visión “ultra-romántica” del letraherido como “la víctima gozosa de un Cupido de la literatura que lo hubiera seleccionado como destino de sus saetas” [Álvarez de Miranda 2017b: párr. 18]) da pie a connotaciones irónicas e incluso despectivas (el *lletraferit* como sabihondo), como, de hecho, se recoge en algunos documentos lexicográficos, según indica Álvarez de Miranda (2017a). El tono irónico de la expresión se ve corroborado a partir de la comparación con un ejemplo paralelo que el propio Marsé ofrece en *Últimas tardes con Teresa* (1966), que viene a confirmar la asociación del término con “*la figura del militante letterato-sociolinguista-divulgatore che prende parte al processo di normalizzazione linguistica degli anni settanta e ottanta*” (De Benedetto 2006: 65). La incorporación de este término dentro del discurso narrativo de los cuadernos de Marés ejemplifica, pues, el funcionamiento de la heteroglosia, esto es, la presencia de *voces ajenas* que pertenecen a actores socio-narrativos distintos al narrador.

El pasaje muestra cómo concurren y dialogan voces diferentes que pugnan entre sí y conforman lo que Bajtín (ibid. 2019: 499) denomina el plurilingüismo social. El interés reside en el aspecto intencional que adquiere la expresión del plurilingüismo en esta novela, es decir, el modo en el que el autor se sirve de la estratificación del lenguaje como vehículo humorístico, porque la manifestación del plurilingüismo comporta también que “el prosista puede separarse del lenguaje de su obra [...]. Puede utilizar ese lenguaje sin entregarse por entero, manteniéndolo semiajeno o totalmente ajeno, pero obligándole a su vez, en última instancia, a servir a sus intenciones” (Bajtín 1989: 116).

La parodia de los lenguajes reproducidos es uno de los medios más efectivos de producción de humor de origen verbal en la novela. El autor utiliza el *lenguaje común*

de la época en la que se desarrolla la novela (en este caso, el lenguaje social que evoca la ideología de la burguesía catalanista) y se distancia de él “obligando a que sus propias intenciones se refracten por medio de la opinión general” (Bajtín 1989: 119). En alambicada yuxtaposición a la palabra directa, no refractada del autor (“En una época en la que la lengua y la cultura de Cataluña están siendo fuertemente represaliadas [...] se dan representaciones clandestinas de aficionados” [Marsé 1991: 132]), se percibe el eco de una voz (“entusiastas letra-heridos” [ibid.]) que, en el contexto de enunciación en el que se inserta, se ve revestida de un notable matiz paródico. Es, así, este contexto lingüístico de interconexión y contraste de voces sociales (esto es, de perspectivas ideológicas) donde se manifiesta el humor, pues los lenguajes ajenos (estratificaciones del lenguaje corriente; perspectivas semánticas, intenciones diferentes a las del autor) aparecen desmascarados por la parodia a la que son sometidos. Mediante el juego irónico recurrente entre el discurso del autor y los textos parodiados se consigue la crítica del código de valores ideológicos y estéticos latentes bajo esos lenguajes: “El juego de las fronteras de los discursos, de los lenguajes y las perspectivas, constituye uno de los aspectos más importantes del estilo humorístico” (Bajtín 1989: 125).

El ejemplo que hemos traído a colación puede considerarse como una muestra de construcción híbrida, es decir, según Bajtín (ibid. 1989: 121, 122): “el enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un solo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados [...], dos perspectivas semánticas y axiológicas”. En el caso del término *letra-herido*, nos hallamos ante un caso complejo: mientras que la auto-designación de los participantes en las veladas patrióticas como “letra-heridos” (*lletraferits*) (Marsé 1991: 132) puede considerarse como un signo de pertenencia a un determinado estrato socio-cultural (la burguesía culta catalanista), y, por tanto, como una denominación noble, el contexto en el que se inserta el término permite entrever una connotación jocosa.

De este modo, la identificación paródica y ficticia del autor con el lenguaje de la disidencia catalanista durante el franquismo queda desmascarada por el propio contexto. El efecto obtenido a través de la sutil presencia de una *voz ajena* en el decurso narrativo principal es la parodia de tal discurso y, por ende, una velada crítica a las entidades que crean dicho lenguaje. Recordemos que, como señala Spoturno (2010), lo característico de la polifonía novelística de acuerdo con Bajtín es que “la elección de una palabra tiene un poder evocador que nos remite a los contextos de enunciación en los que esta palabra ha sido usada anteriormente” (ibid. 2010: 70).

Sin entrar en un análisis exhaustivo de la polifonía y sus efectos humorísticos en este pasaje, las frases que cierran el párrafo corroboran el tono paródico a través de una abierta tendencia a la hipérbole: las reuniones se ven caracterizadas como “ritual[es] de catacumbas” destinados a preservar una identidad de contornos *quasi*-míticos (“el fuego sagrado de la lengua y la identidad nacionales”), y se descubren como “vetllades patriòtiques” (Marsé 1991: 132s). El uso del término en catalán genera un conflicto entre el lenguaje ajeno y las intenciones refractadas del autor: mientras tiene un tono eminentemente positivo desde la perspectiva de quienes organizan tal tipo de eventos, de nuevo el contexto desacraliza el término y le confiere un aire jocoso que redundo en la visión crítica de la situación vivida y recordada por Marés. La última palabra del párrafo (“victimista” [ibid.: 133]) apuntala con mordacidad la sutil denuncia de la palabra ajena que recorre transversalmente el pasaje.

Por último, no debemos olvidar que en este complejo juego de voces también el narratorio desempeña un papel relevante. Y es que, como señala Sotelo Vázquez (ibid. 1991: 5s.), Norma, la esposa de Marés, es la destinataria interna de los cuadernos de memorias del protagonista. Pese al esfuerzo del narrador interno, el propio Marés, de crear la impresión de veracidad en su relato autobiográfico, el examen detallado de la polifonía del pasaje evidencia que, aunque Marés no puede considerarse propiamente como un *narrador falible*, sí es cierto que la multiplicidad de voces en la diégesis está concebida como una provocación para los valores de Norma.

La comparación de las traducciones entre sí y con el original nos permite llegar a algunas conclusiones. El término ‘letra-herido’ es traducido al alemán como ‘sprachverwundet’. Ciertamente, la elección de la palabra (muy poco común en alemán y prácticamente exclusiva de un registro literario) pretende –y, en cierto modo, logra– imitar el exotismo y la romántica sofisticación de la expresión en español. Ahora bien, el lector de lengua alemana no percibe del mismo modo que el de lengua española la polifonía inherente al contexto, ya que es de esperar que el lector del texto fuente pueda identificar el término como un catalanismo, con todas las implicaciones paródicas que, como hemos expuesto, tal elección léxica implica. Mientras la traducción de Hartenstein trata de mantener las connotaciones estilísticas del término ‘letra-herido’, la versión en francés (“fanatiques de belles-lettres” [Marsé 1996: 148]) reproduce de un modo muy tibio la pregnancia de la expresión. Al parecer, el traductor pretende dar continuidad al tono crítico del original. Sin embargo, tal matiz queda excesivamente acentuado, pues ‘fanatiques’ tiene una connotación abiertamente negativa, que queda lejos de las evocaciones sutilmente jocosas del original.

Por otro lado, el término ‘beatitud’, que, como hemos señalado, causa extrañeza a los ojos de Marés, se ve vertido al francés con el término ‘béatitude’, que desde el punto de vista léxico-semántico y estilístico, es prácticamente equivalente al español. El traductor alemán, por su parte, al optar por el término ‘Glücksgefühl’ no logra reproducir las connotaciones semánticas de *bienaventuranza* y *quasi-santidad* inherentes a la palabra ‘beatitud’, y, por tanto, renuncia al sutil tono irónico que permea el pasaje en su versión original. El contexto, recordemos, satiriza a través de la refracción de voces sociales la auto-representación de la burguesía catalana como mártires: su “beatitud”; su “muchacha fe y escasos medios”; su piadosa misión de “mantener el fuego sagrado de la lengua y la identidad nacionales”, celebrada en las particulares “catacumbas” del catalanismo (los pisos del acomodado barrio del Eixample y suntuosas mansiones como la Villa Valenti); e incluso su ascensión implícita al status de garantes de la institución familiar (“vetllades patriòtiques en las que reina un ambiente de fiesta familiar, floral y victimista”) (Marsé 1991: 132s). El colofón a esta perspectiva crítica, esto es, la palabra “victimista” (ibid.: 133), que cierra el pasaje, significativamente ya no es una voz ajena, sino autorial.

Los ecos de esta polifonía se perciben de un modo tan solo parcial en las versiones traducidas. La elección léxica de “(einem Fest von) Betroffenen” (Marsé 1993: 153) como equivalente para “(fiesta...) victimista” (Marsé 1991: 133) no logra evocar en el texto alemán la mordacidad del texto fuente. Y es que nos hallamos ante un complejo juego especular de refracciones: en efecto, el victimismo (esto es, la “tendencia a considerarse víctima o hacerse pasar por tal” ((Real Academia Española 2023b) es una apreciación externa por cuanto requiere *parecer* ser víctima ante los demás. La teatralidad intrínseca en la palabra y la crucial interferencia del observador de la presunta víctima como juez de su hipocresía –es decir, la esencia bivocal del término– quedan en buena medida difuminadas en la versión alemana, pues, a diferencia de ‘victimista’, ‘Betroffene’ no siembra ninguna duda acerca de la veracidad de la causa por la que se ven afectadas las víctimas. El francés, por su parte, (“fête [...] imprégnée d’un complexe de persécution” [Marsé 1996: 149]) sí acierta a reproducir la esencia crítica del término, ya que también la *manía persecutoria* que, a grandes rasgos, equivale a la expresión en francés, contiene en su naturaleza semántica la escisión entre la supuesta víctima de la persecución y quienes la juzgan desde fuera.

A modo de conclusión

En suma, el sucinto examen que hemos llevado a cabo nos permite defender, por una parte, que el dialogismo es un rasgo definitorio de la narrativa de Marsé en *El amante bilingüe* (1991). Esta característica genera un efecto humorístico destinado no solo a desvelar “la conciencia dialéctica de una época” (Sotelo Vázquez 1991: 7), sino también su adscripción a un modo narrativo impregnado de relativismo y escepticismo, una concepción de la literatura que rehúye los cánones establecidos y que, aun recelando de manidas etiquetas como la de lo posmoderno², representa, no obstante, una tendencia al juego con los límites del lenguaje y las formas narrativas realmente destacada en el panorama global de su tiempo. Más allá de la denuncia de hechos históricos concretos, como es la política de normalización lingüística catalana, los estilos y discursos *ajenos*, en última instancia, sirven para denunciar a través de la parodia la crisis de la palabra. De ahí que la lectura a través de la teoría del humor y el dialogismo de Bajtín resulte tan fructífera.

Por otra parte, a través de la breve comparación de las traducciones con el original hemos podido comprobar que la traducción de los efectos humorístico-paródicos asociados al dialogismo se revela como un gran reto, entre otros aspectos porque el efecto de cada palabra del texto original no solo debe inferirse a partir de su contexto de enunciación más inmediato, sino que también forma parte de la compleja red de co(n)textos asociativos, que surgen de la competencia intertextual (entendiendo el concepto de *texto* en su sentido más amplio) del autor o autora y, a su vez, apelan a dicha competencia por parte del lector o lectora. En última instancia, estas reflexiones no solo corroboran el papel de la traducción como vehículo de transferencia y transformación cultural, sino que nos obligan a reconsiderar los límites y matices de la oposición *identidad vs. diferencia* -tanto lingüística como cultural.

2 Cabe recordar que, según indica Sotelo Vázquez (1991: 4), “Marsé ha calificado a la posmodernidad de tontería”.

Referencias

- Álvarez de Miranda, P. (2017a). Un hermoso catalanismo: letraherido (1). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_17/26052017_01.htm [14.7.2023].
- Álvarez de Miranda, P. (2017b). Un hermoso catalanismo: letraherido (2). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_17/09062017_01.htm [14.7.2023].
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (2019). *La novela como género literario*. San José/Zaragoza/Santander: Editorial Universidad Nacional/Prensas de la Universidad de Zaragoza/Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Cutchins, D. (2014). Bakhtin, Translation and Adaptation. En: K. Krebs (Ed.), *Translation and Adaptation in Theatre and Film* (pp. 36–62). London: Routledge.
- De Benedetto, A. (2006). *Variazione e conflitto di lingue in traduzione*. I romanzi di Juan Marsé. En: A. Cancellier / M. C. Ruta / L. Silvestri (Coords.), *Scrittura e conflitto: Atti del XXII Convegno Aispi, Catania-Ragusa 16–18 maggio* (pp. 61–70), Vol. 2.
- De Michiel, M. (1999). Mikhail M. Bakhtin: Prolegomena to a theory of translation. En: *European Journal for Semiotic Studies* (pp. 687–698), 11(4).
- Emerson, C. (1983). Translating Bakhtin: Does His Theory of Discourse Contain a Theory of Translation?. En: *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly* (pp. 23–33), 53(1).
- Greenall, A. K. (2006). Translation as dialogue. En: J. Ferreira Duarte / A. Assis Rosa / T. Seruya (Eds.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines* (pp. 67–84). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Kumar, A. P. V. / Malshe, M. (2005). Translation and Bakhtin's "Metalinguistics". En: *Perspectives: Studies in Translatology* (pp. 115–122), 13(2).
- Marsé, J. (1991). *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta.
- Marsé, J. (1993). *Der zweisprachige Liebhaber, aus dem Spanischen von Hans-Joachim Hartenstein*. Moos/Baden Baden: Elster Verlag.
- Marsé, J. (1996). *L'Amant bilingue, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu*. París: Éditions Points.
- Peeters, K. (2016). Traduction, retraduction et dialogisme. En: *Meta: Journal des traducteurs* (pp. 629–649), 61 (3). <https://doi.org/10.7202/1039222ar>.

- Pinti, D. (1994). Dialogism, Heteroglossia and Late Medieval Translation. En: *Translation Review* (pp. 16–23), 44–45(1).
- Real Academia Española (2023a). Letraherido. En: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/letraherido?m=form> [24.8.2023].
- Real Academia Española (2023b). Victimismo. En: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/victimismo?m=form> [24.8.2023].
- Robel, L. (1993). Bakhtine et la traduction. En: *Mélanges offerts à Jean Peytard* (pp. 641–648), vol. II. París: Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon 503).
- Santana López, B. (2005). La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión. En: M. L. Romana García (Coord.), *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión* (pp. 834–851). Madrid: AIETI. <http://hdl.handle.net/10366/124969> [24.8.23].
- Sotelo Vázquez, A. (1991). Historia y discurso en *El amante bilingüe* de Juan Marsé. En: *Cuadernos hispanoamericanos* (pp. 141–150), 488.
- Spoturno, M. L. (2010). La traducción literal como estrategia de desterritorialización y caso especial de alternancia de lenguas en *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros. En: *TRANS: Revista de traductología* (pp. 63–82), 14.
- Steiner, G. (1998). *After Babel: aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Torop, P. (2002). Translation as translating as culture. En: *Σημειωτική – Sign Systems Studies* (pp. 593–605), 30(2).
- Vandaele, J. (2013). Humor in translation. En: Y. Gambier / L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (pp. 147–152), vol. 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Zbinden, K. (2006). The Bakhtin Circle and Translation. En: *The Yearbook of English Studies* (pp. 157–167), 36(1). <https://doi.org/10.1353/yes.2006.0037>.

Hibridez e intermedialidad en la revista *UNI/vers(;)*

Gabriela López Dujisin

La revista internacional *UNI/vers(;)* fue editada en Alemania entre los años 1987 y 1995 por el poeta, artista visual, escenógrafo, ilustrador y editor chileno Guillermo Deisler (1940–1995). Bajo el formato de revista ensamblada (*assembled magazine*), este proyecto editorial internacional acogió en sus 35 números una amplia gama de manifestaciones de la poesía contemporánea, sobre todo en su vertiente visual, a través del envío postal de colaboraciones de artistas de Asia, Australia, América y Europa.

El particular sistema de producción de *UNI/vers(;)* representa dos aspectos inaugurales del arte y la cultura contemporánea: la crítica a la idea de medio específico y las convenciones formales asociadas a ciertos ámbitos culturales, en este caso, los cánones editoriales que privilegian la transmisión de los contenidos de manera legible, uniforme y lineal (cf. Méndez 2012: 198). Ejemplo de ello sería la preeminencia del texto impreso frente a otras posibilidades, como el texto manuscrito o la imagen que, tradicionalmente, cumplían un rol ilustrativo. Por otra parte, se impone un nuevo concepto de editor, quien cumple un rol creativo en el ensamblaje o montaje de las páginas recibidas. El envío de las partes de la revista vía correo o, de manera más amplia, el intercambio a través de la extensa red de arte-correo permitieron la elaboración de una edición artística de marcado carácter cosmopolita y plurilingüe como *UNI/vers(;)*, que integra diversas intersecciones e itinerarios transculturales.

Para analizar este objeto a la luz de sus configuraciones (inter)mediales y (trans)culturales voy a emplear dos conceptos que provienen de tradiciones diferentes, aunque inevitablemente implicadas en un mundo en condiciones avanzadas de globalización. Estos son la hibridez y la intermedialidad. A continuación, voy a conceptualizar ambas nociones, para luego, conectarlas en base a la idea de una hibridez medial y cultural. En un segundo momento, presentaré una contextualización de la revista *UNI/vers(;)* en el marco del proyecto artístico y editorial de Guillermo Deisler y la escena cultural donde se desarrolla su obra vinculada al arte-correo y a las publicaciones experimentales de las décadas de 1970 y 1980.

Consideraciones teóricas sobre las nociones de hibridez, transmedialidad e intermedialidad

El concepto de hibridez acuñado por Néstor García Canclini (1990) ha sido ampliamente discutido en la teoría latinoamericana. Desde la perspectiva de una teoría de la cultura, la modernización, antes concebida como una fuerza ajena y dominante que trajo la sustitución de lo tradicional y lo propio, se entiende como una intersección y negociación entre culturas diferentes, ya no pensadas como auténticas –es decir, manera fija o estable–, sino como *culturas híbridas* que han sido formadas desde mezclas anteriores. Lejos de una idea de pureza de la raíz o tradición cultural, Canclini propone la hibridación como una alternativa a otros conceptos que buscaron significar los procesos transitivos de una cultura a otra. Algunos de ellos serían la *transculturación*, término acuñado por Fernando Ortiz (1940), quien a su vez disputaba el uso del concepto de *aculturación* (*aculturation*) de origen angloamericano, que era el más extendido en aquel momento; así como el concepto de *transculturación narrativa*, acuñado por Ángel Rama (1982), quien desplaza el concepto antropológico de Ortiz al ámbito de la literatura. De hecho, Ortiz critica la noción de *aculturación* tanto por su carácter etnocéntrico y colonialista, como por su unidireccionalidad, pues, bajo su perspectiva, esta denomina solamente la adquisición de una cultura distinta a la propia. En contraposición, reconoce que la *transculturación* se entiende como un proceso bidireccional, ya que implica “necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (Ortiz 2002: 96). Por tanto, la *transculturación* conlleva la contribución activa de ambas culturas que se encuentran para la formación de una nueva situación cultural.

Ahora bien, Canclini sitúa la hibridación en una red de conceptos donde se encuentra tanto la transculturación, como el sincretismo, el mestizaje y la creolización. No obstante, también toma la suficiente distancia de dichas concepciones argumentando que la hibridación apunta a designar mezclas culturales en condiciones históricas y sociales específicas, propiamente modernas o posmodernas, en las que los nuevos medios juegan un rol fundamental. Por tanto, Canclini atiende fenómenos entre actores modernos y en condiciones avanzadas de globalización, como viajes y cruces de fronteras, así como sus fusiones artísticas, literarias y comunicacionales.

En este marco, Canclini describe específicamente los procesos de hibridación en las artes y la literatura a partir del contraste entre modernidad y posmodernidad. Bajo el

paradigma de la innovación, la modernidad artística aún mantenía referentes de legitimidad, puesto que los artistas y escritores alteraban, transgredían o sustituían los modelos anteriores, es decir, dichas pautas aún se validaban para ser discutidas y reelaboradas. En cambio, el posmodernismo carece de paradigmas consistentes, siendo así que el arte y la literatura testimonian la discontinuidad del mundo y de los sujetos en el contexto de la globalización. Por tanto, más que carecer de paradigmas, podríamos decir que el modelo de la posmodernidad es la hibridación, de ahí que aparezcan prácticas artísticas que crucen los estilos, la historia del arte y del folklore, y las nuevas tecnologías (cf. Canclini 1990: 307). De esta forma, Canclini comprende la hibridación de medios como una tendencia generalizada en la cultura actual, como una condición de las prácticas culturales: “hoy todas las culturas son de frontera. Todas las artes se desarrollan en relación con otras artes” (Canclini 1990: 326).

A treinta años de la publicación de este libro, la hibridación se ha convertido en la tendencia predominante, no solo en el campo artístico, sino en toda la producción cultural. De hecho, son varios los intelectuales que han recepcionado esta tesis de manera prolífica. Alfonso De Toro (2006), por ejemplo, profundiza en las diversas acepciones del concepto de hibridez en el estudio de la cultura, destacando su transversalidad, a saber, el carácter transdisciplinario de esta noción (cf. De Toro 2006: 221). En el amplio espectro que engloba la idea de hibridez, De Toro destaca la forma de organización mediática formulada por primera vez por Canclini. Bajo esta perspectiva, la hibridez puede entenderse como el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y no verbales tales como el multilingüismo, internet, video, *film*, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos y sistemas de máquinas (cf. De Toro 2006: 221).

De este modo, De Toro vincula las categorías de la hibridez y la transmedialidad destacando sus semejanzas. La transmedialidad, por tanto, implica la convergencia de diferentes formas de representación medial en un objeto cultural, las cuales no tienen por resultado una síntesis o fusión, sino la hibridez, entendida como proceso disonante de alta tensión (cf. De Toro 2006: 226). De ahí que, de forma similar a Canclini, De Toro comprenda la transmedialidad como un fenómeno propio de los objetos culturales en el contexto de la globalización. Sin embargo, logra ir más allá, enfatizando el problema del medio como una preocupación central dentro de la teoría de la cultura posmoderna al concluir que: “a una cultura híbrida le es inherente una medialidad híbrida” (De Toro 2006: 231).

De manera tal que De Toro define la transmedialidad como la inclusión de diversos elementos mediales (en un concepto estético textuales, teatrales, musicales, electrónicos, etc.) y como un diálogo entre diversas expresiones mediales. Sin embargo, al revisar

algunas de sus publicaciones, es posible notar que no propone una distinción clara con respecto al concepto de intermedialidad. De hecho, reconoce que en la discusión actual se recurre con mayor frecuencia al término *intermedialidad* o *multimedialidad* (cf. De Toro 2006: 230). No obstante, a pesar de la relevancia del concepto de intermedialidad, el autor elige el concepto de transmedialidad argumentando que el prefijo *trans* le entrega diversas posibilidades para conectarlo con otras nociones afines tales como transcultural, transrelacional, transversal y transtextual. Así, afirma que “el caso de la transmedialidad se trata de un fenómeno transcultural y no nacional, ya que los procesos mediales tienen siempre efectos transnacionales y transculturales” (De Toro 2006: 231). Al mismo tiempo, destaca que el uso de este prefijo representa una ampliación y delimitación de aquellos con el prefijo *inter* (cf. De Toro 2006: 217).

Otros autores y autoras han conceptualizado la transmedialidad estableciendo diferencias con el concepto de intermedialidad. Rajewsky define la transmedialidad como la aparición de un determinado motivo o discurso a través de una variedad de medios diferentes, utilizando como ejemplo el futurismo, movimiento que desarrolló su estética y discurso en diversos lenguajes como la poesía, pintura y escultura (cf. Rajewsky 2005: 46). En esta dirección, Bruhn y Schirmacher, aclaran que, en términos generales, la especificidad del medio se opone a la transmedialidad, en cuanto a que la primera señala las posibilidades y límites de los medios, otorgándoles un cierto marco de acción, mientras que la segunda, por el contrario, abre la posibilidad de pensar cómo un contenido puede ser expresado en distintos medios. Lo anterior permite, incluso, identificar ciertas formas transmediales como el ritmo –que se suele utilizar como una característica de la música, la pintura o la danza–, así como la narratividad –que se puede entender en fenómenos textuales o no textuales, como la pintura (cf. Bruhn / Schirmacher 2021: 12s.). Otras conceptualizaciones asocian la transmedialidad a las narrativas transmedia, definidas por Scolari como “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (Scolari 2013: 24), es decir, como una dispersión textual donde lo narrativo es el hilo conductor de un mundo que se despliega en diferentes medios. En los tres estudios citados, la transmedialidad se asocia a la aparición de un contenido en una variedad de medios diferentes.

La intermedialidad, en contraste, implica la confluencia de dos o más medios diferentes en un mismo objeto. Rajewsky entiende la intermedialidad como una categoría crítica para el análisis de configuraciones mediáticas específicas que se da ante la existencia de una diferencia medial o hibridación de medios. Por otra parte, Kozak la define como

“una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegian los modos de ser ‘entre’ ellos” (Kozak 2010: 157). De esta manera, la intermedialidad se entiende como lo contrario a la intramedialidad (es decir, un solo medio).

Teniendo en consideración estas distinciones entre inter- y transmedialidad, me permito llevar a la reflexión lo propuesto por De Toro con respecto a la noción de intermedialidad debido a la necesidad, precisamente, de acotar este concepto y particularizar la idea de medio híbrido. A mi parecer, el vínculo con la idea de hibridez medial se puede ver de manera más evidente desde la noción de intermedialidad, pues la confluencia de medios implica precisamente una combinación que permite contrastar los elementos en juego; siguiendo a Canclini, relevando precisamente aquello que no se deja fusionar. Ambos enfoques, hibridez e intermedialidad, describen prácticas culturales posmodernas que desmontan la lógica tradicional y moderna, las mismas que reconocen ciertos medios como propios del arte y ciertas prácticas como inherentes a la identidad cultural de un lugar.

Por otra parte, al estar enfocada en la teoría del medio, la intermedialidad no incorpora esta dimensión cultural que Canclini propone al definir la hibridez y los medios híbridos. En ese sentido, este vínculo releva un aspecto importante de la teoría de la hibridez, como también advierte la necesidad de considerar los aspectos culturales a la hora de analizar un artefacto cultural desde la perspectiva de sus mediaciones. En objetos que se plantean como espacios de creación de naturaleza cosmopolita –como es el caso de las revistas ensambladas y, concretamente, el de *UNI/vers(;)*–, la hibridez se hace presente en la diferencia de medios, culturas y lenguas que se combinan en un objeto intermedial y transcultural.

Guillermo Deisler, el arte-correo y la revista *UNI/vers(;)*

Desde la década de 1960, Guillermo Deisler hizo de la poesía visual la línea de exploración principal de su trabajo. Gracias a un interés común por la experimentación con los límites del lenguaje poético, forjó importantes vínculos de colaboración con otros artistas visuales y poetas de la región, formando parte de una escena latinoamericana que se caracterizó por utilizar el correo como su principal medio de comunicación: “el flujo intercontinental de obras y autoediciones había terminado por consolidar una sólida red de cooperación entre los artistas, la llamada red de arte-correo” (Deisler et al. 2014: 90).

Posteriormente, en las décadas de 1970 y 1980, esta red de colaboración artística volcó sus esfuerzos en denunciar la situación latinoamericana ante la comunidad inter-

nacional en el contexto de la violencia política ejercida por las dictaduras del Cono Sur. Respecto a la importancia del arte-correo en este contexto, Andrea Giunta señala lo siguiente: “El arte-correo permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos” (Giunta 2014: 66). Un ejemplo de esto es la *Revista Internacional* (1975–1981), perteneciente al Movimiento Comunista Internacional y editada en Praga, que funcionó como un medio de contrainformación respecto a la violencia política ejercida por la dictadura en Chile y en la que Deisler, desde el exilio en Bulgaria, publicó sus poemas visuales e ilustró las portadas y páginas interiores de algunos de sus números (cf. Deisler et al. 2014: 121s.).

Exiliado desde 1974 y tras residir 12 años en Plovdiv, Bulgaria, Deisler se asentó en la ciudad de Halle (Saale), Alemania, donde editó la revista *UNI/vers(;)*. Su interés por las transferencias y los procesos de hibridación culturales se manifiesta como una preocupación central en las reflexiones acerca de su obra e historia propia, caracterizada por los constantes desplazamientos geográficos y lingüísticos que supuso el exilio (cf. García 2019: 98). En sus notas autobiográficas, Deisler explica que un aspecto fundamental del arte-correo es el intercambio activo con circuitos culturales heterogéneos, así como la posibilidad de conocer e integrar a una producción artística diferentes experiencias, lenguas, expresiones y rasgos culturales. De ahí su interés por esta forma de arte, que, dado su cosmopolitismo e internacionalismo, se desmarca de toda construcción fija de identidad nacional.

Por otro lado, el poeta y artista uruguayo, Clemente Padín, también participante de la red de arte-correo de aquellos años, reflexiona en el texto “El UNI/vers de Guillermo Deisler” sobre la visión del arte que Deisler manifestó a través de la revista, destacando el rol que esta tuvo en la difusión de artistas y poetas de la órbita socialista de aquel momento:

Y, también, de ahí, su *UNI/vers(;)*, el nombre de su revista cooperativa, obra de hombres uni/vers(ales), artistas de la red global (networking) conjuntados por Guillermo Deisler hacia (vers) una UNI/ca patria (universo), sin exiliados ni extranjeros. A nivel visual, este concepto, se plasmó en el ícono de la Tierra (sus meridianos) que introdujo, masivamente, en sus postales. También fue el nombre de la revista cooperativa que fundó y gracias a la cual, sobre todo los artistas alternativos de la ex República Democrática Alemana y de otros países del este socialista, lograron salvar y difundir sus obras (García 2007: 37).

Respecto a este punto, cabe mencionar que Deisler editó dos compilaciones dedicadas a la poesía visual de la RDA: *Visuelle Poesie in der DDR* (1988), junto a Karla Sachse, y una larga antología titulada *wortBILD* (1990), junto a Jörg Kowalski.

Volviendo a *UNI/vers(;)*, me gustaría explorar a continuación su condición de revista ensamblada, que, sin ir más lejos, se explicita en el subtítulo de la revista: “*Assembled International Portfolio for visual & experimental poetry*”. Para definir esta noción, considero preciso contextualizar que este tipo de publicación artística o experimental nace entre las décadas de 1960 y 1970, desarrollada principalmente en Europa y Estados Unidos dada su estrecha vinculación con el arte-correo (*Mail Art*). Como respuesta crítica a las pautas editoriales y estéticas de las revistas comerciales, las revistas ensambladas buscan privilegiar el contenido visual, la creación colectiva y la combinación de diferentes lenguajes artísticos (cf. Méndez 2012: 200). Su proceso de producción se basa en el envío de las piezas (o el equivalente a las páginas) y su posterior ensamblaje. Por tanto, corresponde al editor realizar el trabajo de montaje. Los materiales y soportes pueden ser muy variados y exceden los límites de lo que se considera una página de revista convencional, como serían objetos, pinturas, estampillas, timbres, grabados, dibujos, telas, etc. Por lo general, las revistas ensambladas contaban con una escasa distribución. No obstante, gracias a su valor artístico, actualmente muchas de estas ediciones se encuentran en las colecciones de museos y bibliotecas. La revista *UNI/vers(;)*, por ejemplo, se conserva en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, en la Biblioteca Nacional de París y en el Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc) en Chile.¹

Para Deisler, las revistas ensambladas son obras de creación colectiva que reúnen cosmopolitismo y comunicación. El autor plantea en el manuscrito “De la red de arte-correo a las revistas ensambladas de poesía visual y experimental”² (1991) que este tipo de creaciones posibilita un tipo de comunicación internacional que logra ir más allá de las fronteras idiomáticas, a través del uso del lenguaje icónico. En este sentido, cabe destacar que las revistas ensambladas son un ejemplo paradigmático del enlace de una perspectiva transcultural e intermedial, puesto que, el ensamblaje de las piezas reúne en una misma narrativa (visual) objetos de diferentes medios y tradiciones culturales, haciendo de la heterogeneidad su característica central. Además, valdría la pena destacar

1 Disponible en versión digital para su lectura y descarga.

2 Este texto es parte de los manuscritos inéditos de Guillermo Deisler, de los cuales hay un listado en el sitio web oficial del artista: <https://guillermodeisler.cl/publicaciones/de-deisler/>. Tomo esta referencia del comentario que hace José Luis Campal acerca de este manuscrito en “Una Ojeada a las revistas ensambladas” (cf. Campal 2001).

que, aunque la práctica anterior suscita relaciones inesperadas entre elementos, aun así se logra abordar un mismo tema dado por la convocatoria de la revista.

Un ejemplo de lo anterior es el número 30 de *UNI/vers(;) (1994)*, dedicado a Vicente Huidobro (1893–1993). En esta edición participaron catorce artistas de diferentes latitudes,³ quienes, inspirados en la obra del poeta chileno, crearon una diversa gama de manifestaciones de la poesía visual.⁴ Estas incluyeron materiales como fotocopias, recortes de revistas, pintura, cartas, sellos, timbres y postales, mismas que se trabajan, principalmente, mediante técnicas como el collage, el fotomontaje y la serigrafía. Asimismo, en los textos en español, alemán, inglés y francés, es posible encontrar citas y múltiples alusiones⁵ a la figura y obra de Huidobro. Entre ellas, destaca una reproducción del caligrama “*Paysage*”⁶ (1917), así como la reiteración de una cita, traducida al inglés, del poema “Yo”⁷ (1914), donde Huidobro manifiesta su visión vanguardista de la poesía, rechazando a quienes añoran el pasado, representados mediante unas “cadenas que atan”: “*I hate the sound of a chains that bind*”. Aquella cita adquiere una dimensión objetual cuando, en una de las páginas que la contiene, se inserta una cadena de metal. También cobra una dimensión sonora y visual, puesto que, en otra página, se utiliza la estructura del silabario para dotar de sonido a la figura de las cadenas que atan, representada mediante tres imágenes elocuentes –una cruz, un cañón y una cadena– y sus sílabas en una mezcla de francés y español: “*Une croix, Un canon, Un cadênâs*”.

Encontramos, además, otros recursos como la combinación entre el nombre del poeta alemán Karl Riha y el de Vicente Huidobro: “karl vicente Huidobro riha”, así como el uso de la ironía, en el caso del artista alemán Hartmut Andryczuk, quien añade bajo una imagen –al parecer una serigrafía– la frase: “(*Ich kenne keinen Vicente Huidobro*)” (No conozco a ningún Vicente Huidobro). Asimismo, cabe destacar la imagen intervenida del retrato de Huidobro que se encuentra en la portada,⁸ donde aparece un

3 Pere Sousa, Pascal Lenoir, Seafree, César Figueiredo, Franzobel, Luigi Zecchini, Hans Hess, Piet Franzen, Rubén Reyes, Alberto Rizzi, Jürgen Kisters, Joaquín Gómez, J. Hernando León y Gregorio Berchenko.

4 El formato de esta edición es de 21x21,5 cm y sin paginar, por lo tanto, no se hará referencia a los números de página. Debido a que la mayoría de las colaboraciones se encuentra sin firmar, no se puede asegurar la autoría de ciertas obras, por lo que tampoco haré referencia a los autores de algunos de los ejemplos aquí mencionados.

5 Entendidas por Genette como: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette 1989: 10).

6 Publicado originalmente en *Horizon Carré*, París, (1917).

7 Que se encuentra en el libro *Pasando y Pasando* (1914).

8 Que, a su vez, es una reproducción de un retrato realizado por Pablo Picasso en 1921.

globo de historieta que contiene un pequeño paisaje y el texto “*500 years of genocide & colonialism*”, representando los pensamientos o las palabras de Huidobro.

La amplia gama de ejemplos recién mencionados pueden ser clasificados, según la teoría intermedial, como combinaciones intermediales. Estas son definidas por Rajewsky como el resultado de la combinación de por lo menos dos medios distintos que contribuyen a la formación de un nuevo producto. La autora también aclara que la combinación puede darse con diferentes alcances, desde la contigüidad de dos manifestaciones materiales de medios diferentes, hasta en la integración total que no privilegia ninguna en particular, o el nacimiento de nuevos medios o géneros artísticos independientes (cf. Rajewsky 2005: 52). En el objeto aquí tratado, la mayoría de las combinaciones intermediales se producen mediante un ejercicio de yuxtaposición de texto e imagen a través del collage y el *pastiche*, privilegiando el uso del lenguaje icónico.

Me detengo en este punto, pues me interesa analizar este homenaje a Huidobro en *UNI/vers(;)* no como un ejercicio intertextual, sino como uno intermedial. En efecto, esta edición en particular, dado su nexo –en múltiples niveles– con la obra de Huidobro, podría pensarse como una estrategia que se inserta en la transtextualidad o en la hipertextualidad, definida por Genette como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 1989: 9).⁹ Sin embargo, no podemos olvidar la presencia de otros medios en esta operación y, en ese caso, los conceptos de intertextualidad o transtextualidad no son pertinentes, pues se restringen exclusivamente a relaciones intramediales (cf. Rajewsky 2005: 55). Por esta razón, la teoría intermedial, en contraste con los enfoques intramediales, resulta idónea para analizar las configuraciones que en este objeto se presentan y que son centrales en el marco de la poesía visual y experimental.

Ahora bien, también es preciso reconocer que, como enfoque, la intermedialidad no provee de un marco de lectura para las operaciones transculturales que la revista *UNI/vers(;)* exhibe. De ahí que la hibridez aparezca como una categoría que imbrica la perspectiva cultural medial y que, en combinación con las herramientas de la teoría intermedial, permite examinar una serie de elementos fundamentales a la hora de analizar este objeto. Tal como fue detallado a lo largo de este artículo, la revista *UNI/vers(;)* manifiesta una cultura y una medialidad híbrida, a través de las diferencias mediales, culturales y lingüísticas que la conforman, y que dan cuenta de aspectos centrales para comprender el arte y la cultura contemporánea.

9 Schlickers aclara que, al contrario de la intertextualidad “la hipertextualidad carece de marcas y no ‘habla’ solo del hipotexto, sino que el hipertexto no podría existir sin el hipotexto” (Schlickers 2022: 2).

Referencias

- Bruhn, J. / Schirmmacher, B. (Eds.) (2021). *Intermedial Studies*. Reino Unido: Routledge.
- Campal, J. L. (2001). Una ojeada a las revistas ensambladas. En: Merzmail. Disponible en <https://www.merzmail.net/campalrevista.htm> [11.7.2023].
- Centro de documentación artes visuales. Centro nacional de arte contemporáneo CEDOC CNAC (2023). Disponible en <https://cedoc.cultura.gob.cl/Detail/objects/13408> [11.7.2023].
- De Toro, A. (2006). *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*. Fráncfort d. M./Madrid: Vervuert.
- Deisler, G. (1990). Autobiografía. Algunos hechos que considero importantes en mi biografía. En: Archivo Guillermo Deisler. Sitio oficial del artista visual chileno Guillermo Deisler (1940–1995). Disponible en <https://guillermodeisler.cl/el-archivo/historia/> [11.7.2023].
- Deisler, G. (1994). *UNI/vers(;)*, portafolio de poesía experimental. Halle: Alemania.
- Deisler, G. / Kowalski, J. (Eds.) (1990). *wortBILD, Visuelle Poesie in der DDR*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.
- Deisler, G. / Sachse, K. (Eds.) (1988). *Visuelle Poesie*. Catálogo de la exposición homónima, Berlín.
- Deisler, G. / Varas, P. / García, F. (2014). *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García, F. (Ed.) (2007). *Exclusivo hecho para usted! Obras de Guillermo Deisler*. Catálogo de la exposición homónima. Valparaíso: Imprenta Victoria.
- García, F. (2019). Poesía misiva: estrategias de movimiento y dinámicas de futuro en el proyecto de Guillermo Deisler. En: *MATLIT* (pp. 95–116). <https://doi.org/10.14195/2182-8830>.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Kozak, C. (2010). *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Caja Negra.

- Méndez, C. (2012). Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas. En: *Arte, Individuo y Sociedad* (pp. 195–209), 24 (2). http://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n2.39026.
- Ortiz, F. ([1940] 2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. En: *Intermedialités / Intermediality* (pp. 43–64), 6.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D. F.: Siglo Veintiuno.
- Schlickers, S. (2022). Reescrituras literarias en el ámbito transnacional hispano. En: J. Türschmann / M. Haussmann (Eds.), *Estéticas hispánicas globales. Literatura, cine y televisión* (pp. 241–252). Berlín: Peter Lang.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Zaldívar, M. I. (2007). El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60. En: *Taller de letras* (pp. 109–120), 41.

Colaboradoras y colaboradores

JOSÉ MANUEL BLANCO MAYOR (<https://orcid.org/0000-0001-7142-7624>) es miembro del Institut für Romanistik de la Universität Rostock, donde trabaja como personal docente e investigador post-doctoral. Sus publicaciones monográficas son: *Power Play in Latin Love Elegy and its Multiple Forms of Continuity in Ovid's "Metamorphoses"* (De Gruyter, 2017) y *Mutatas dicere formas: la transformación del paradigma elegíaco en las Metamorfosis de Ovidio* (Archivo de Tesis Doctorales de la Universidad de Zaragoza, N° registro: 06038, Zaragoza, 2012).

ALBRECHT BUSCHMANN (<https://orcid.org/0009-0006-0603-5601>) es catedrático de Literatura Española y Francesa y de Estudios Culturales en la Universidad de Rostock (Universität Rostock). Sus intereses de investigación incluyen la historia literaria transareal, la historia cultural y literaria de Hispanoamérica, y la teoría y la práctica de la traducción literaria. Ha traducido al alemán numerosas obras literarias de Max Aub. Asimismo, se dedica a las interacciones entre literatura, violencia y trauma (Albrecht Buschmann / Luz C. Souto (Eds.). *Decir desaparecidos Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada* (2019); Albrecht Buschmann / Luz C. Souto (Eds.). *Decir desaparecido(s) II - Análisis transculturales de la desaparición forzada* (2021). Su monografía más reciente *Max Aub. Entre vanguardia y exilio* se publicó en 2022.

ARTURO CÓRDOVA RAMÍREZ (<https://orcid.org/0000-0002-9483-9530>) es asistente científico, especializado en historia y literatura hispanoamericana, y doctorando en el Instituto de Filología Románica de la Universidad de Bonn. Su tema de tesis doctoral se titula: "Configuraciones de masculinidades negras en la narrativa peruana del siglo XX". Ha publicado artículos sobre redes de migración latinoamericana en Alemania a través del deporte con la ADLAF y en revistas como *Berliner Blätter* ("Räume, Netzwerke und Identitätszuschreibungen lateinamerikanischer Migranten in Bonn. Einige Beobachtungen im Fußballverein Arriba Peru-Bonn e. V.", [2018]). En el ámbito literario sus temas de investigación son la migración de la literatura-literatura de migración ("Movilidad y trabajo sucio: elementos generativos de una cartografía e identidad migrante en *Madrid de Paseador de Perros* (2009) de Sergio Galarza", [2021]), representación de masculinidades y literatura afrodescendiente ("Testimonios afroperuanos: Erasmo, yanacón del valle de Chancay y Piel de mujer: rearticulando lugares y memorias de los afrodescendientes en el Perú", [2021]).

JORGE ESTRADA BENÍTEZ (<https://orcid.org/0000-0002-5536-2493>) es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y se doctoró en Literatura Comparada en la Freie Universität Berlin. Ha sido investigador postdoctoral visitante en el centro interdisciplinario MECILA con sede en São Paulo y en la Universidad de Leiden. Entre sus publicaciones se encuentra una monografía sobre la ética como vivencia en novelas de R. Musil y L. Sterne y varios artículos sobre las narrativas del crimen perfecto y las ficciones de Roberto Bolaño, los cuales han sido publicados en *Revista Aisthesis*, *Badebec*, *Hispanic Review* y *MLN*. Sus reflexiones filológicas entran en diálogo con la teoría de afectos, leyes y literatura, teoría literaria, y ética.

SUSANNE GREILICH es profesora de Filología Española y Francesa en la Universidad de Ratisbona (Universität Regensburg). Desde 2018 dirige, junto con Hans-Jürgen Lüsebrink (Saarbrücken), un proyecto de investigación sobre las dimensiones de la traducción del enciclopedismo en la era de la Ilustración bajo el título: “Transferencia transatlántica de conocimientos y dinámica de traducción cultural: filiaciones textuales, transformaciones culturales, asimetrías (pos)coloniales”. Sus campos de investigación se centran en la literatura, el cine y la cultura de habla hispana y francesa, desde el siglo XVIII hasta el XXI, en cuestiones de transferencias culturales, literarias y mediales, los medios de comunicación masivos, el enciclopedismo, las construcciones de identidad y alteridad, así como los discursos (post)coloniales. Sus publicaciones más recientes son, junto con Hans-Jürgen Lüsebrink, la antología *Écrire l'encyclopédisme, du XVIIIe siècle à nos jours* que se publicó en 2020 y, junto con Dagmar Schmelzer, la antología *El drama histórico de los romanticismos en España e Iberoamérica. Procesos transnacionales de intercambio y renegociación de identidades* publicada en 2022.

INKE GUNIA (<https://orcid.org/0009-0003-5311-5979>) es profesora universitaria (Universität Hamburg) de Filología Románica/ Estudios Literarios Hispanísticos y dirige los Estudios Latinoamericanos. Sus áreas de especialización son: la escritura autobiográfica, la literatura española de los siglos XVIII y XIX, las vanguardias poéticas hispanoamericanas y la narratología (ficcionalidad/factualidad). Su publicación monográfica más reciente se ocupa de las vanguardias argentinas: *La revista de vanguardia poesía buenos aires (1950–1960): “Sintetizar la aldea y el universo”* (2014). Actualmente investiga el tema de las emociones en la literatura y el cine: véanse los artículos sobre el suspense en el *Handbook of Diachronic Narratology* (2023) así como sobre el terror en el dossier “Ficciones de Terror

en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes” de la revista *Amerika* (no. 26, 2023), editado junto con Ruth Fine y Sabine Schlickers.

DIEGO LABRA (<https://orcid.org/0000-0003-0813-695X>) es Doctor en Ciencias Sociales y Profesor en Historia por la Universidad Nacional de la Plata. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral “Georg Forster” de la Alexander von Humboldt-Stiftung, con lugar de trabajo en la Universität Rostock y la Universität Hamburg. Ya ha entregado su trabajo doctoral “Fenómeno global/consumo local. La ‘glocalización’ del manga en Argentina y su impacto en el campo editorial de historietas (1991–2019)”, y aguarda su defensa para aspirar al título de Doctor en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina por la UNLP y Universität Rostock. Su investigación se centra en objetos de la cultura masiva, en particular impresos como revistas e historietas, con un enfoque enraizado en los estudios culturales atentos a la circulación global y la sociología de la producción cultural. Producto de esa investigación son, por ejemplo, el dossier “Producir y consumir cultura en la América Latina del siglo XXI” dirigido junto a Javier Guimet y publicado en *Apropos [Perspektiven auf die Romania]* y el artículo “‘One man’s junk culture ...’: A state-of-the-art review on the problem of mass culture in Argentine cultural studies”, aparecido en el *International Journal of Cultural Studies*. También participa regularmente en medios de divulgación, como el podcast sobre historieta *La Batea* y la revista digital sobre política, sociedad y cultura *Panamá*.

GABRIELA LÓPEZ DUJISIN (<https://orcid.org/0009-0000-1403-5712>) es doctoranda en Estudios Literarios Hipánicos en la Universität Bremen (Beca de Doctorado con Acuerdo Bilateral en el Extranjero ANID-DAAD) con un proyecto de investigación titulado “Escritura y visualidad: Construcción de un modelo intermedial para el análisis de la literatura contemporánea”. Sus áreas de interés son principalmente la narrativa hispanoamericana y los estudios intermediales.

ANA MARÍA ORJUELA-ACOSTA (<https://orcid.org/0000-0002-2632-5554>) es asistente científica del grupo de investigación *Kleine Formen* de la Humboldt Universität zu Berlin, donde adelanta su tesis doctoral sobre la constitución y el desarrollo de la minificción como género literario. Es Magíster en Literatura de la Universidad de Los Andes, Colombia y Licenciada en Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. Sus intereses investigativos y académicos se centran en la literatura hispanoamericana del siglo XX, la minificción y las teorías de la interpretación. Su última publicación se titula *Antología mínima –Minificciones–* (2021), Editorial Universidad El Bosque.

GILBERTO RESCHER (<https://orcid.org/0000-0002-1121-4691>) es sociólogo y docente e investigador en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Hamburgo; además coordina las carreras en Estudios Latinoamericanos. Sus intereses de investigación incluyen política (local), desarrollo y conceptos alternos, migración, transnacionalidad / translocalidad, grupos socialmente minorizados, especialmente grupos étnicos e indígenas, relaciones de género, perspectivas decoloniales, sociologías desde el sur global y metodología cualitativa. Hasta el momento, ha realizado estancias extensas de investigación empírica en México, Nicaragua y Filipinas, así como más breves en Brasil, Estados Unidos, Chile y Sudáfrica, además de investigaciones en Alemania. Entre sus publicaciones recientes figuran “El subsuelo de lo político: Sustratos sociales, culturales, comunicacionales y tecnológicos de la acción colectiva en América Latina en el siglo XXI”, No. 148 de la *Revista Chasqui*, co-editado en 2021 con José Villarreal Velásquez y “Global South” publicado en 2021 junto con Eva Gerharz como parte de la antología *The State of Sociology in the German-speaking World*, Special Issue *Soziologische Revue* 2020.

FELIPE SALAZAR (<https://orcid.org/0009-0009-7232-3208>) BA en Literatura por la Universidad Autónoma de Bucaramanga (Colombia) y Máster en Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin. Actualmente es estudiante de doctorado en la Hamburg Universität donde desarrolla su proyecto de investigación sobre *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia, a través del estudio narratológico de lo fáctico y lo ficcional, como también de los rasgos de posmodernidad propios de la obra.

SABINE Schlickers (<https://orcid.org/0000-0001-8645-9119>) es catedrática de Estudios Literarios Hispánicos en la Universidad de Bremen (Universität Bremen). Sus enfoques de investigación incluyen la narratología, en especial la narración perturbadora en literatura y cine (*La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, 2017). La monografía *De Auschwitz a Argentina: Representaciones del Nazismo en literatura y cine* (2000–2020), publicada en 2021, y el dossier “Ficciones de Terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes” de la revista *Amerika* (número 26, 2023), editado por ella junto a Inke Gunia (Universidad de Hamburgo) y Ruth Fine (Universidad de Jerusalén), son algunas de sus numerosas publicaciones más recientes. Su último proyecto de investigación está dedicado a las narrativas de terror en la reciente narrativa rioplatense y española.

Colaboradoras y colaboradores

ELENA VON OHLEN (<https://orcid.org/0009-0002-2592-3066>) es Postdoc en Letras Hispánicas e Iberoamericanas en la Universidad Duisburg-Essen. Entre sus publicaciones figuran: *Feminizid in Recht und Literatur. Verfahren der Darstellung feminizidaler Gewalt bei Diego Zúñiga, Laura Restrepo und Fernanda Melchor im Spiegel völker- und strafrechtlicher Entwicklungen*, Berlin 2023; con Marília Jöhnk (Eds.): *La actualidad de Gloria Anzaldúa. Nuevas lecturas de Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*, HeLix, Dossiers zur Romanischen Literaturwissenschaft 2023 [aceptado para publicación]; con Siria De Francesco, Alan Pérez Medrano, Thea Santangelo y Linda Schmidt (Eds.): *Diebstahl/Furto: ein casus literalis aus Genderperspektive*, Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin 2021.

