

# Celdas Literarias Revista de Escritura Creativa y Literatura del Colegio de Filosofía y Letras

Narrativa

Poesía

Artículo académico

Artes visuales

La calle

como motivo literario

10° número

# **Celdas Literarias No. 10:**

## **La calle como motivo literario**

### **Rector:**

Dr. Rafael Tovar y López Portillo

### **Vicerrectora Académica:**

Lic. Guillermina Torres Savín

### **Directora del Colegio de Filosofía y Letras:**

Dra. Azucena Palavicini Sánchez

### **Director de Comunicación Estratégica:**

Lic. Armando Yoshiharu Ayala Nakagaki

### **Dirección de la Revista:**

Dr. Herwig Weber

### **Webmaster:**

Ing. Javier Jesús Lascarez Martínez

### **Diseño editorial:**

Fernando Hernández Alcalá

### **Equipo editorial:**

Paulina Villasuso Villalobos

Fernando Hernández Alcalá

Malinalli Yolanda Morris Cuevas

Elena Carolina Flores Corona

Sofía Gómez Tapia

Antonio Tellez Ganoa

### **Comité editorial:**

Mtra. Claudia Cabeza de Vaca Villavicencio

Mtro. Daniel Santillana García

Mtro. Daniel Anaya López

# Celdas Literarias No. 10: La calle como motivo literario

**Celdas literarias. Revista de Escritura Creativa y Literatura del Colegio de Filosofía y Letras**, año 2023, No. 1, es una publicación semestral, editada por la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C., San Jerónimo 47, colonia Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06080, Ciudad de México, Tel. (55) 5130-3300- extensión 3346, <https://celdasliterarias.elclaustro.mx/> correo electrónico: [cliterarias@universidaddelclaustro.edu.mx](mailto:cliterarias@universidaddelclaustro.edu.mx).

**Editor responsable:** Dr. Herwig Weber. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2019-070112224700-203, ISSN ASIGNADO 2992-7498, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

**Responsables de la última actualización:** Dr. Herwig Weber, San Jerónimo 47, colonia Centro, Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06080, Ciudad de México, Fecha de última modificación, 8 de junio de 2023.

- 6**  
— **7**      **La primera vez  
que me subí al metro**  
Lizeth Jacqueline  
Gutiérrez Pérez
- 8**  
— **21**      **La poesía conversacional:  
otra forma de habitar  
las calles**  
Martha Elí Calatayud
- 23**  
— **26**      **Colonia  
Chuburná de Hidalgo**  
María Magallanes Madrid
- 27**  
— **38**      **La añoranza  
y decadencia: la Osaka  
de Sakunosuke Oda**  
Tania Sáenz Pérez
- 39**  
— **43**      **Los dos delfines**  
Sergio Salmerón Suárez

- 45**            **Los olvidados**  
— **48**        **Fátima Orozco Morales**
- 49**            **Crisálida (o el delirio**  
— **56**        **persecutorio)**  
              **Euge Ferreiros**
- 57**            **Más allá de la belleza**  
— **69**        **Elena Carolina Flores**  
              **Corona**
- 70**            **Semilla, flor, fruto**  
— **71**        **Esto**
- 73**            **El narrador en "El Aleph"**  
— **87**        **Luis Enrique**  
              **Espeleta Saucedo**
- 88**            **La voz del dolor**  
— **97**        **Dana Liliana**  
              **Caballero Cambrón**



# 1 La primera vez que me subí al metro

Escrito por: Lizeth  
Jacqueline Gutiérrez Pérez

me llevó mi papá de la mano,  
*no me sueltes que te pierdes,*  
y no me solté hasta la prepa.  
Cada vez lo fui agarrando  
con menos de mis deditos  
hasta que aprendí a ir yo sola  
y me subí al vagón de las mujeres.

Ya crecí, papá.  
Ya viajo como tú,  
pero un poco diferente:

no estoy siempre atenta,  
me duermo parada;  
no soy cautelosa.  
uso ambos audífonos.  
No te sigo el paso,  
te escribo poemas.

Ahora voy yo sola,  
me empujo a mí misma hacia adentro  
y a veces me pides que te lleve,  
que te enseñe los trasbordos  
que no conociste, que no te acuerdas,  
y te diga cuándo hacerte bolita para entrar.

Heredamos los traslados  
y ya mejoré tu técnica de transporte.  
*Ten cuidado que te pierdes.*  
Acepta mis mañas, pa, no me pierdo,  
ya paso más tiempo en el metro  
que contigo.

# La poesía conversacional: otra forma de habitar **las calles.**

## Un acercamiento desde “Lo que el viento se llevó” de Cristina Peri Rossi

Escrito por: **Martha Elí Calatayud**

Fecha de publicación: **agosto de 2025**

### Resumen

**C**ristina Peri Rossi es una de las poetas más prolíferas de la literatura latinoamericana. Su extensa obra se ha centrado en la constante exploración del yo poético insertado en las vivencias colectivas, dando lugar al desarrollo de temas como el amor, el exilio y la experiencia estética. El presente ensayo propone abordar a la autora uruguaya desde el uso del lenguaje coloquial, mismo que ha caracterizado su obra poética compuesta a base de versos que tienen por materia prima el lenguaje de las calles. A su vez, se ejemplificarán los argumentos con el poema “Lo que el viento se llevó”, ubicado en su poemario *Habitación de hotel* (2007).

### Palabras clave:

Poesía conversacional, Cristina Peri Rossi, calle, exilio, coloquial.

# Lo que el viento se llevó<sup>1</sup>

El viento se llevó aquella noche en Notre Dame  
donde a la luz de las velas  
nos fumamos un buen porro

se llevó a la rubia de los cabellos de oro que bailó sobre un tanque del ejército  
en la toma de la Renault. El viento se llevó a Jean-Paul Sartre que escribía doce  
horas al día —seis por la mañana, seis por la tarde— y seducía a jóvenes  
muchachas en flor que admiraban al profesor —las mujeres siempre admiran,  
sea por ingenuidad o por biología—.

El viento se llevó a Amelita  
Baltar cantando «loco, loco,  
loco, loco él, loca yo» en el  
teatro Solís, de Montevideo.

El viento se llevó aquel hotel de  
citas con olor a puerto y a comida  
barata cerca del mar un mar urbano,  
ciudadano donde hicimos el amor  
por primera vez.

---

<sup>1</sup> Peri Rossi: 995-997.

El viento se llevó las páginas manuscritas de un libro —*Simulacros*— que no volví a escribir porque no sé repetirme (fue en el malecón y las aguas devoradoras lo convirtieron en papel mojado).

El viento se llevó al Che  
Guevara que quiso hacer la  
revolución en la selva boliviana  
y ahora vuelve en camisetas  
que se venden en todo a cien.

El viento se llevó las películas de Antonioni  
y los bestsellers literarios.

El viento se llevó tu  
belleza tus ojeras ese  
aire finisecular  
que yo amaba tanto.

El viento se llevó todo lo que  
encontró a su paso

tu memoria la mía los amores la felicidad el horror de los campos de  
concentración  
en Chile  
o en Argentina

si algo queda si  
queda algo son  
meras palabras

fetiches del pasado piedras  
fundacionales arcanos de  
memoria

donde volver a escuchar al viento.

## **La poesía conversacional: otra forma de habitar las calles. Un acercamiento desde “Lo que el viento se llevó” de Cristina Peri Rossi**

**N**acida el 12 de noviembre de 1941 en Montevideo, Uruguay, Cristina Peri Rossi es una de las plumas más prolíficas de la poesía latinoamericana; sin embargo, a pesar de que cuenta con una amplia trayectoria literaria, hasta hace poco era prácticamente imposible leerla, fenómeno derivado de que, a lo largo de su vida, participó en diversas publicaciones independientes, lo cual la volvió una escritora bastante difícil de conseguir debido a las escasas reediciones de su trabajo. En 2022, su poesía de las calles y los faroles nocturnos fue publicada por la editorial española Visor, dándonos, en un sólo volumen de casi mil trescientas páginas, la oportunidad de tener la vasta obra de la uruguaya que hoy leemos como a una coetánea.

Cristina Peri Rossi comenzó su carrera literaria a los seis años, cuando comunicó a su familia que al crecer se convertiría en escritora. Julieta Rossi, su madre, pronto se percató del talento literario de su hija e hizo todo lo que estuvo en sus manos para impulsarla a escribir. Fue así que en 1963, a la edad de veintidós años, publicó *Viviendo*, su primer libro de cuentos, sucedido por: *Los museos abandonados* y *El libro de mis primos*; a pesar de haber sido galardonada con el Premio de los Jóvenes de Arca y el Premio Marcha, le bastaron sólo tres publicaciones narrativas para descubrirse como poeta; fue así que en 1971 presentó *Evohé*, el primero de los dieciséis poemarios que conforman su obra.

“Lo que el viento se llevó” forma parte del poemario *Habitación de hotel*, publicado en 2007 por la editorial Plaza & Janés, hoy en día sello editorial de Penguin Random House, durante su exilio en España. Antes de continuar, es necesario destacar que, debido a la amenaza de un golpe de estado y al convulso clima político en el que vivía, el 4 de octubre de 1972 la autora se vio orillada a exiliarse en La Roja. Es innegable que después del estado de guerra interna que comenzó en 1972, vino un periodo sumamente difícil para Uruguay, el cual terminó atravesando una dictadura cívico-militar de junio de 1973 a marzo de 1985. El exilio marcó de forma permanente a Peri Rossi, quien a pesar de haber recuperado la nacionalidad uruguaya el mismo año del fin de la dictadura, decidió quedarse en España, país donde reside actualmente.

Sobre dicho tema escribió “El viaje” que en 2003 apareció en su poemario *Estado de Exilio*, del cual se rescata el siguiente fragmento:

Desde entonces / tengo el trauma del viajero / si me quedo en la ciudad me angustio / si me voy / tengo miedo de no volver / Tiemblo antes de hacer una maleta / —cuánto pesa lo imprescindible— / A veces preferiría no ir a ninguna parte / A veces preferiría marcharme / El espacio me angustia como a los gatos / Partir / es siempre partirse en dos (328).

Existe un afán de llegar al lector e implicarlo, de aludirlo y no eludirlo, como tantas veces ha ocurrido en la historia de la poesía. Se propone un "nuevo realismo", no para erigirlo contra nada, ni para fundar preceptiva alguna -como afirman algunos críticos, sin pensar que en toda corriente literaria siempre se intenta crear una preceptiva como definición del movimiento-, sino para escribir de un modo diferente. Esta forma diferencial de escritura se funda en la exploración del potencial lingüístico; no se trata de convertir al texto en único centro de atención, en el acto único de la escritura, sino, por el contrario, de remitir el elemento ficcional a un contexto fuera de la propia obra con el

propósito de "decir algo más" a través de la palabra, que pasa a convertirse en plurisignificacional (Alemany Bay 1997: s.p.).

La poesía conversacional fue un término apropiado en 1968 por Roberto Fernández Retamar, el poeta y ensayista cubano que durante su carrera defendió que la poesía conversacional representó una revolución en la forma de hacer poesía en Latinoamérica, una propuesta mucho más enfocada en crear un lazo entre lectores y escritores. La poesía conversacional es la necesaria poesía de las calles, con el lenguaje cotidiano que las recorre y las liga al tono confesional, un estilo que apuesta por el sentido de las palabras y el poder transformador de las mismas. Es innegable que el reconocido antipoeta Nicanor Parra es uno de los mayores predecesores y referentes de esta rama de la poesía, el talentoso escritor chileno que en su *Manifiesto* declaró: "Los poetas bajaron del Olimpo / Para nuestros mayores / La poesía fue un objeto de lujo / Pero para nosotros / Es un

artículo de primera necesidad: / No podemos vivir sin poesía" (211), apostando así por desacralizar la imagen del poeta y darle el lugar que en la actualidad le corresponde: uno más en la multitud. Más allá de la connotación negativa de esta desacralización, es necesario mencionar que, de no haber orillado a los poetas a abandonar sus laureles para insertarse en las avenidas y las jornadas laborales, la poesía conversacional no hubiera podido escribirse. Recordemos que la poesía se hacía por encargo y, en muchas ocasiones, con la notable intención de complacer las peticiones de los mecenas; sin embargo, después de un largo proceso de adaptación, a partir del siglo XX, el poeta por fin se reconoce exiliado de la Corte, ya no está interesado en la complacencia porque la poesía ya no es su sustento económico, ahora debe ser oficinista para sobrevivir. Al no haber un mecenazgo, se descubre libre de explorar las posibilidades del lenguaje, dejando de lado las palabras rimbombantes y apropiándose de ese otro lenguaje que utiliza en la

vida cotidiana.

Los escritores de esta otra poética latinoamericana utilizan, con el fin de intensificar la comunicación con el lector, una serie de recursos en los que el poeta no sólo no insiste en la presencia del yo, tan sobrevaluado desde el Romanticismo, sino que aboga para que su posición se despoje del halo cuasi divino con el que durante siglos se vio al poeta (Alemany Bay 2015: s.p.).

A lo largo de este ensayo, se retomará el poema “Lo que el viento se llevó” de Cristina Peri Rossi para destacar los elementos que lo sitúan dentro de la poesía conversacional y cómo esto la convierte en una de las más dignas representantes de esta rama que nació en todas las banquetas sobre las que paseó de noche. Es de sumo interés demostrar que a pesar de que el término “poesía conversacional” fue acuñado en 1968, este estilo de escritura sobrevivió al fin de siglo y persiste aún después de haber dado frutos en el trabajo de Peri Rossi.

### **Los planos del poema**

“Se descoyunta el poema, aislando o separando algunas palabras, para que surja algún efecto en el lector; pero sobre todo para que el verso no sólo diga o sugiera sino que exprese la sensación poética” (Alemany Bay 2015: s.p.). Es necesario que antes de comenzar con el análisis, se mencione que “Lo que el viento se llevó” es un poema de largo aliento escrito en verso libre que consta de trece estrofas, puesto que desde ahí se encuentra sujeto a la poesía conversacional, ya que esta se caracterizó por dejar de lado el metro tradicional y apostar por que el poema se construya de acuerdo a la intención de quien escribe.

Además de la asimilación de estas tendencias y de la aparición de vanguardias originales, se empiezan a dar cambios radicales en las formas líricas. Aparece, por ejemplo, un reconocimiento nuevo y distinto del papel del lector, a diferencia de lo que se había hecho en otras etapas,

en este momento se apuesta a una comunicación que lo alude y lo involucra, y se logra, a partir de esto, una poética que plantea situaciones reales (Acosta Olmos: 57).

Los planos súbitos de Peri Rossi nos revelan, poco a poco, las capas del poema; la autora no deja caer la emoción de golpe, sino que la construye conforme va trazando las imágenes. Al leer, nos posicionamos frente a los pliegos de papel para verla dibujar sus líneas, buscar lo que nos ocasionan sus trazos; sin embargo, uno de los elementos más destacables de lo conversacional es que no sólo busca dialogar con quien lee, sino expandir la plática para que el poema pueda ser interlocutor de su propio tiempo.

### **“Lo que el viento se llevó”, la arquitectura biográfica de Cristina**

Como ya se ha mencionado en la introducción del ensayo, Peri Rossi tuvo que exiliarse debido al ambiente político en el Uruguay de 1972. Cerca de cumplir los treinta años, la autora comenzó a adscribir su obra a una ideología política de izquierda, en la que denunciaba la gravedad de las decisiones políticas que estaban llevando al país a un golpe de estado. La escritora uruguaya también se adhirió como miembro independiente a la coalición Frente Amplio, participó en el semanario *Marcha* y en el diario *El Popular*; además de la simpatía de quienes comulgaban con la izquierda, dichas publicaciones también trajeron consigo amenazas de muerte, fue así que a la edad de treinta y un años, Peri Rossi decidió salir de su país. Sin embargo, aunque España es el lugar en el que reside actualmente y en el que ha pasado la mayor parte de su vida, durante la dictadura de Franco, Peri Rossi huyó a Francia con la única misión de seguir escribiendo, ayudada por su entrañable amigo Julio Cortázar. En Francia tuvo la oportunidad de relacionarse con otros escritores y artistas del medio, además de conocer a fondo el lugar en el que vivieron dos de sus grandes ídolos: Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, este último mencionado en el poema “Lo que el viento se llevó”: “El viento se llevó a Jean-Paul Sartre / que escribía doce horas al día / — seis por la mañana, seis por la tarde —

/ y seducía a jóvenes muchachas en flor / que admiraban al profesor” (995).

### **Poesía conversacional: andamiaje y modelado**

Como los poetas conversacionales se sentían comprometidos con lo que pasa en el mundo, es innegable que su escritura también apostaba por denunciar las injusticias que se gestaban al interior de los países latinoamericanos, las luchas que se vivían en las calles. Tal es el caso del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, quien en *Epigramas*, estableció una relación muy particular entre el amor y el convulso ambiente político que se extendía por Latinoamérica: “Me contaron que estabas enamorada de otro / y entonces fui a mi cuarto / y escribí ese artículo contra el Gobierno / por el que estoy preso” (18).

Me gustaría detenerme en un aspecto que es consustancial a la poesía, las reflexiones metapoéticas —o llamadas tradicionalmente «artes poéticas»— a las que los poetas coloquiales acudieron con asiduidad. En estos textos trataron, obviamente, de reflexionar sobre la poesía pero también sobre el acto poético o sobre los mecanismos que lo envuelven; generalmente están desprovistos de contenido programático y más bien remiten a experiencias subjetivas que nacen de su labor como escritores y como lectores. La originalidad, a diferencia de las artes poéticas canónicas, radica en la voluntad de explicar el hecho poético a través de ingredientes cotidianos y desmitificadores, lo que lleva implícito la desmitificación de la poesía y sus consecuentes implicaciones: el poema puede ser fundamento de agitación social o bien un medio a través del cual subrayar la importancia de la solidaridad activa (Alemany Bay 2015: s.p.).

En “Lo que el viento se llevó”, Cristina Peri Rossi tiene composiciones como: “se llevó a la rubia de los cabellos de oro / que bailó sobre un tanque del ejército / en la toma de la Renault”, «El viento se llevó a Amelita Baltar / cantando “loco, loco, loco, / loco él, loca yo”», “El viento se llevó las películas de Antonioni / y los bestsellers literarios”, “El viento se llevó al Che Guevara / que quiso hacer la revolución / en la selva boliviana / y ahora vuelve en camisetas / que se

venden en todo a cien” (1996). Estos fragmentos destacan por la aparente dejadez y hasta búsqueda de la comicidad con la que parecen estar escritos; sin embargo, es necesario enfocarse en que dichos versos tienen la función de ubicar al lector en el tiempo y espacio del poema, sobre todo, de anclarlo a su realidad urbana a través de la recapitulación de diversos sucesos y personajes que ayudan al lector a identificar desde dónde está hablando la voz poética y qué es aquello que la atraviesa, tal es el caso de la mención al Che Guevara y su revolución vendida como mercancía.

Una de las referencias más específicas es la hecha a la cantante argentina Amelita Baltar, quien dentro de su larga trayectoria como cantante, tuvo la oportunidad de presentarse en el Teatro Solís de Montevideo y cantar su famosa “Balada para un loco”. En este momento del poema, Cristina Peri Rossi traza un esbozo de los estragos que el exilio le ocasionó; de pronto, nos encontramos sobre la acera de un teatro vacío, como lectores nos hemos exiliado con la autora, pero si cerramos los ojos, podemos escuchar cómo murmuran los aplausos de uno de los conciertos más emblemáticos de Baltar. Para la poeta es importante nombrarse a través de la música y las voces del viento que la regresan, y nos regresan, al Uruguay donde las paredes cantan sobre estar locas de amor.

### **¿Con qué material se edificó el poema?**

“Lo que el viento se llevó” es un poema que parece ser de amor, elemento para nada inusual en la poesía conversacional, ya que Ernesto Cardenal, Idea Vilarriño, Jaime Sabines y Juan Gelman son recordados principalmente por sus poemas románticos. Quien haya tenido la fortuna de leer a Peri Rossi puede reconocer que ha dedicado varios poemas y poemarios al amor. En el poema, se lee: “El viento se llevó / tu belleza tus ojeras / ese aire finisecular / que yo amaba tanto” (1996). La técnica de comenzar un poema yéndose por las ramas es una constante en la escritura de Peri Rossi, que disfruta de los finales

reveladoramente dulces; aunque, aquí, el fin romántico se anuncia desde el título, que lleva por nombre el de la película homónima de 1941. Sin embargo, y como ya se había mencionado, es necesario destacar que el poema también enlista una serie de hechos políticamente denunciados. Como es tradición en la poesía de este corte, nos encontramos nuevamente frente al hecho de que sí es un poema de amor, pero también es sobre el Che Guevara, la dictadura, el exilio y los campos de concentración en Chile y Argentina. Es un poema de amor, pero también es un poema sobre estar en medio de París y sentir el viento, y la cabeza que no nos deja en paz: “El viento se llevó / todo lo que encontró a su paso / tu memoria / la mía / los amores / la felicidad” (996-997), y no conforme con envolvernos en la ausencia, Peri Rossi todavía se atreve a hablar del tema central de la poesía: el lenguaje: “si algo / queda / si queda algo / son meras palabras / fetiches del pasado / piedras fundacionales / arcanos de memoria / donde volver a escuchar al viento” (997), regresan-

do al tema que por derecho le corresponde al género literario; reconociendo así que, a pesar de todo lo que acontece en el mundo, a veces ni las noches en *Notre Dame* pueden referirse a otra cosa.

En esta ocasión, la poeta se vale del verso corto, elemento generalmente usado para marcar el ritmo de la composición, del cual Idea Vilariño, quien también disfrutaba de hablar de amores, es ejemplo mayúsculo. Pero más allá de sus célebres poemas para corazones rotos, la poeta (también uruguaya) dejó como herencia el total entendimiento de la complejidad de las palabras por sí mismas, pues sabe que a veces basta con decir “Ya no” para ocasionar de todo en quien la lee. Simpatizante de una tradición en la que también estuvo inscrita, Peri Rossi recurre a los versos cortos para enunciar aquellos hechos que son tan densos y que, aun así, caben en una palabra. Peri Rossi es absolutamente consciente del poder que tiene el lenguaje de uso cotidiano y de la forma en que las palabras deben ser utiliza-

das en el poema; de igual forma, sabe bien que, al final, el conjunto de sus versos siempre es algo más que un poema de amor, aquí la “tú poética” es el pretexto para hablar de lo que en verdad le importa: las palabras que viven en las calles por donde canta el viento.

## Acabados y recubrimientos

**E**n el artículo “Para una revisión de la poesía conversacional”, publicado en 1997 por Carmen Alemany Bay, se menciona que, a diferencia de la narrativa, en la historia de la poesía no hay grietas ni quiebres, sino que la poesía se construye con la constante evolución del lenguaje. El planteamiento anterior resulta sumamente interesante, puesto que es indiscutible que en la historia de la poesía, ha habido más de un roce entre poetas que pertenecen a uno u otro grupo, pero aunque en la poesía sí se discuta sobre deshacer o mantener las estructuras que rigen la producción literaria, está históricamente demostrado que dos corrientes pueden convivir al mismo tiempo; tal es el caso de Octavio Paz que escribía a la par de Santiago Papasquiaro y, aunque se puede reconocer que cada uno tenía conflictos con la escritura del otro, nunca se negaron como creadores. La historia de la poesía nos ha demostrado que las corrientes opuestas pueden convivir porque, a diferencia de los otros géneros literarios, la poesía es un proceso de constante encuentro con el lenguaje que se construye a partir de las rondas cotidianas entre escritores.

A pesar de que la poesía conversacional surgió formalmente en 1968 y su principal representante fue el poeta Ernesto Cardenal (1925-2020), el estilo conversacional de la poesía sigue estando sumamente vigente, sobre todo por su interés en lo confesional, anecdótico y casual que produce una poesía polifónica y osadamente sincera. “Lo que el viento se llevó” es un claro ejemplo de cómo este estilo toma elementos de la cotidianidad y a partir de ellos crea, no sólo un poema, sino una profunda conexión con ese lector

que continuamente regresa a los textos porque forman parte de su ser y estar en el mundo. La poesía conversacional fue aquella capaz de encontrar la manera de hablar de aquello que realmente importaba, la oportunidad de desacralizar el poema y regresar la voz a la calle. Peri Rossi entendió de sobremanera que la forma de hacer poesía sobre su época era a través del lenguaje coloquial, reconociendo que quien desee escribir, debe pasearse por las banquetas, atravesar los cruces peatonales, sentarse junto a las vías, ver a los aviones irse, elaborar los planos de una casa y esperar que la noche encienda las farolas porque sólo con las palabras del día a día se puede denunciar lo que acontece, es la única forma de decirlo con todas sus letras. Leer a Cristina Peri Rossi para caminar por las avenidas de Uruguay y del exilio, para reconocerse extranjero, pasear mientras oscurece, descubrir que la voz no es sólo nuestra y un poema escrito en soledad, no es más que el conjunto de las voces que almacenamos al regresar a casa. Y aunque actualmente es una poeta bastante leída, sobre todo por el público español, también es necesario reconocer que Peri Rossi le pertenece a las paredes del Uruguay que la vio nacer, de ahí emana toda la nostalgia de sus versos; en ese Montevideo donde las calles cantan su nombre porque saben que dentro de su poesía conversacional siempre estará el mejor lugar para volver a escuchar el viento.

## **Bibliografía**

Alemaný Bay, Carmen. "La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina" [en línea]. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2015. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-oveja-roja-de-la-poesia-poetica-coloquial-comunicante-segun-benedetti-en-america-latina-783292/html/20326d13-039a-4664-8f71-7aa8a6aaf6da\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-oveja-roja-de-la-poesia-poetica-coloquial-comunicante-segun-benedetti-en-america-latina-783292/html/20326d13-039a-4664-8f71-7aa8a6aaf6da_2.html) [20 de marzo de 2025].

Alemaný Bay, Carmen. "Para una revisión de la poesía conversacional" [en línea]. En *Sistema de bibliotecas UNMSM*, no. 13-14 (1997): 49-55. [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma\\_mater/1997\\_n13-14/poesia.htm](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1997_n13-14/poesia.htm) [22 de marzo de 2025].

Acosta Olmos, Minerva. "La poesía coloquial como un recurso en la enseñanza del español en contextos multiculturales" [en línea]. En *Instituto Cervantes*, 2008. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/bruselas\\_2012/07\\_acosta.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/bruselas_2012/07_acosta.pdf) [22 de marzo de 2025].

Cardenal, Ernesto. "Epigramas" [en línea]. En *Biblioteca Virtual Omegalfa*, 2013. Disponible en: <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno-de-poesia-critica-n-017-ernesto-cardenal.pdf> [23 de marzo de 2025].

Parra, Nicanor. *Obra Gruesa*. Chile: Editorial Universitaria, 1969.

Peri Rossi, Cristina. *Poesía completa*. España: Visor, 2022.

### **Bibliografía secundaria**

Graña, María Cecilia. "Barloventear y singlar: la poética compleja de Cristina Peri Rossi" [en línea]. En *De Gruyter eBooks 2021*: 175-199. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9783110736274-010> [24 de marzo de 2025].

Vilariño, Idea. *Poesía completa*. España: Lumen Juvenile, 2022.



# Colonia Chuburná de Hidalgo

María  
Magallanes

**E**n Yucatán, es muy difícil encontrar una calle por su nombre. Si bien las colonias los tienen, las calles son conocidas por números con letras, como "34A", por ejemplo. Técnicamente, uno puede ubicar la calle "57B" de la colonia Chicxulub, pero la mayoría de las veces hay que dar una o dos referencias para que la persona que debe llegar a tu casa pueda orientarse. O por lo menos así era antes, porque ahora, en cada esquina, hay un Oxxo (o un Osho, como le dicen allá), y usar los changarros locales como puntos de referencia quedó en el recuerdo.

Yo crecí en la calle "35 A" de la colonia Chuburná, por el tendejón de Doña Mary y cerca de donde Lety ponía uñas. Lamentablemente, la última vez que fui a mi tierra, el tendejón de Doña Mary estaba clausurado.

Cuando le pregunté a mis vecinos, me dijeron:

—¡We, puta! Ese lugar lleva cerrado desde después de la pandemia. ¿Bajo qué roca te metiste, nené?

Me quedé pasmada un momento. No porque el tendejón hubiera cerrado—al final, con tanto *Osho*, era de esperarse—sino porque sentí que me había perdido de demasiadas cosas. Como si el tiempo en mi tierra hubiera seguido avanzando sin mí, borrando pedacitos de mi infancia con cada cambio.

—¿Y Lety? —pregunté, todavía con la esperanza de que al menos eso siguiera igual.

Mi vecino, un tipo moreno de bigote ralo, soltó una carcajada.

—¡Lety ahora hace *microblading*, nené! Y ya ni vive aquí, se mudó pal' sur, creo que pa' Cancún.

Ahí fue cuando me pegó el golpe de realidad. Todo lo que conocía estaba cambiando, y no como en esas películas donde la protagonista regresa a su pueblo y todo sigue igual, con la misma gente y los mismos lugares esperando a que una vuelva. No, aquí el tendejón de Doña Mary había cerrado, Lety ya no estaba, y seguro si seguía preguntando, me enteraría de más cosas que prefería no saber.

—Bueno, pues... qué chingón por ella —dije, tratando de disimular mi desconcierto.

—Sí, sí, pero oye... —Mi vecino me miró de arriba abajo, como si apenas me estuviera reconociendo—. ¿Y tú qué? ¿Pa' qué volviste?

Buena pregunta.

Miré alrededor, tratando de reconocer algo familiar, pero mi calle ya no era la misma. Antes, las bugambilias y los árboles de chicozapotes se desbordaban de las bardas, las ceibas daban sombra a los portones oxidados, y el olor a tierra mojada después de la lluvia se quedaba impregnado en el aire. Ahora, cada vez había menos plantas; las casas se veían más pulcras, pero también más frías, como si hubiesen perdido algo en el proceso.

Las risas de los chamacos jugando en la calle fueron reemplazadas por el sonido de algún aire acondicionado zumbando a lo lejos. Donde antes estaban los vecinos de toda la vida, ahora había puro canadiense con sandalias y camisetas sin mangas, disfrutando del calor como si fuera un exótico destino de vacaciones y no el horno en el que crecimos.

Volteé de nuevo hacia mi vecino, el único que quedaba de los originales; los nuevos vecinos eran una pareja de extranjeros. Por un momento, sentí que, si él también se iba, mi infancia se borraría por completo.

—Pues... solo vine a ver cómo estaba todo —respondí finalmente, aunque la respuesta ya la tenía enfrente.

Él se encogió de hombros, prendió un cigarro y sonrió con cierta nostalgia.

—Pos ya ves, nené. Todo cambia.

### **Glosario para entender el yucateco:**

tendejón = tienditas locales, lo que en la ciudad son conocidas como tienditas de la esquina o bodegones.

nené = forma de cariño que utilizan los yucatecos para referirse a alguien más joven.

# La añoranza y decadencia: la **Osaka** de Sakunosuke Oda

Escrito por: **Tania Sáenz Pérez**

Fecha de publicación: **agosto de 2025**

Los espacios en los que habitan los personajes dentro de la literatura se pueden pensar como accidentes, elementos que se pueden ignorar y considerar como simples escenarios para la acción, pero ¿qué sucede cuando estos lugares se convierten en la parte central de la escritura o del análisis?

En este ensayo se va a analizar el uso de las calles y espacios públicos del escritor Oda Sakunosuke, específicamente en sus cuentos “La ciudad de los árboles” y “El signo de los tiempos”, los cuales se encuentran en su antología titulada *El signo de los vientos*. Esto se hace con el objetivo de ver cómo es que Oda le otorga una importancia crucial a estos espacios, los cuales se pueden considerar como comunes o marginales, para denotar la posición y mentalidad de sus personajes, que se caracterizan por ser parte de la “vida baja” de Japón, como *geishas*, alcohólicos, apostadores, personajes que en su momento no se veían merecedores de ser retratados en la literatura.

Primero se va a explicar el contexto del autor y de Osaka, que es el lugar central de todas las historias de este libro, tanto histórico como literario. Después se analizarán los cuentos, con un enfoque en los espacios que habitan estos personajes, o sus reflexiones con respecto a los mismos. En las conclusiones se responderá la pregunta que impulsó este ensayo, la cual es, ¿hasta qué punto los espacios en los que habitan los personajes son un reflejo de ellos mismos?

Oda Sakunosuke (Osaka, 1913 - Tokio, 1947) es considerado como uno de los mejores escritores japoneses del siglo XX, pero en realidad no se sabe mucho de su vida personal. En 1931 comenzó sus estudios de artes liberales en la Universidad de Kioto, pero después de sufrir una hemorragia pulmonar, abandonó sus estudios y comenzó su carrera de escritor, la cual se caracterizó por ser bastante acelerada.

Sus novelas, a pesar de ser constantemente censuradas, fueron bien recibidas por el público, puesto que evidencian una sociedad decadente llena de personajes insignificantes; su escritura se caracteriza por ser bastante humana, con retratos de gente que no puede clasificarse como buena o mala, solo están aquellos que buscan sobrevivir en un Japón que atraviesa las dificultades de la guerra, pero también están aquellos que nacen después de la misma. Como se menciona en la página que Satori Ediciones le dedica al autor: "Para Oda hay más esperanza en la ventana de una cocina miserable iluminada en la noche, a través de la cual ve a sus habitantes abstraídos en sus pequeñas vidas cotidianas, que en cualquier ideología o sistema político".

Formó parte del grupo de los *buraiha*, o escuela de la decadencia, que, en palabras de Ryôtarô Kato (1954, como se citó en Macías y Gómez: 68):

They wanted to make a fresh start, but were quite at a loss how and where to begin it. The guiding principles of life were gone, leaving everything looking wasted, futile, and hollow. Exactly in such a mood as this, Sakunosuke Oda and Osamu Dazai pured irony and self-mockery. [...] Their works, which morbidly mirrored the confusion and blank despair of the period, had a great appeal to the readers of that time.<sup>1</sup>

A diferencia de otros movimientos, en realidad los *buraiha* jamás se propusieron hacer de su estilo una escuela o un movimiento como tal, de hecho, no hay registros históricos de una convivencia personal entre los autores más allá de anécdotas y fotografías que comparten el mismo lugar.<sup>2</sup>

Oda ideó el término *shingesakuha*, que buscaba referirse de una manera más positiva a los escritores del periodo de posguerra que se oponían a los movimientos literarios dominantes, pero, a pesar de que la denominación podría incluir a otros autores, terminó siendo un sinónimo de los *buraiha*. Y, otras de las características más prominentes de este grupo, eran la aparente falta de propósito, una tendencia a la bebida, así como a una vida desordenada, pues no solo mostraban su rebeldía en sus escritos, sino que también lo hacían en sus formas de vivir (Macías & Gómez).

Si bien Dazai fue el más conocido de este movimiento, sobre todo por su “decadencia francesa”, así como el más traducido, Oda ha empezado

---

<sup>1</sup>“Ellos querían hacer un inicio fresco, pero estaban perdidos en como y cuándo empezarlo. Los principios que guiaban la vida se habían perdido, dejando todo con un aspecto gastado, fútil y hueco. En un contexto como este, Sakunosuke Oda y Osamu Dazai vaciaron su ironía y autoburla. [...] Sus trabajos, los cuales sirvieron como un espejo mórbido de la confusión y la desesperación de su periodo, fueron de gran interés para los lectores del momento” (Traducción hecha por la autora del ensayo).

<sup>2</sup> En Yokohama hay un bar famoso (Lupin) por tener las fotografías de Dazai Osamu, Oda Sakunosuke y Sakaguchi Ango, pero son fotografías individuales.

a cobrar importancia debido a la recuperación de sus textos narrativos, que varían en temáticas y estilos, además de una simpleza que escandalizó a las personas de su época, puesto que él no rehuía de las características más escabrosas o poco románticas del Japón de su tiempo. Pero, al mismo tiempo, Oda también se enfocó en retratar una Osaka desde la visión de alguien que vivió y se crió en el lugar, así como mostrar el paso del tiempo de este.

Un cuento que ejemplifica esto es “La ciudad de los árboles”; este relato no sigue una trama en específico, pues el lector acompaña a la voz narrativa en sus viajes por Osaka, ya que, después de mucho tiempo fuera de su ciudad natal, regresa para hacer algunos trámites y se da cuenta de cómo es que algunos elementos de su pasado han cambiado, aunque se niegue a admitirlo al principio.

Se suele decir de Osaka que es una ciudad sin árboles, pero cuando vuelvo a mis recuerdos de infancia, se me aparecen muchos. [...] árboles que tapizan de verde las cuestas de Genshoji o Kuchinawa. No, nunca diría que me crié en una ciudad sin árboles. Para mí al menos, Osaka jamás ha estado desarbolada (Oda: 83).

Desde un inicio se nos muestra que el personaje parece tener una idealización de aquella Osaka que quedó en el pasado, una ciudad con sus árboles altos y eternos, sin muestra alguna del tiempo o los acontecimientos. El cuento data de 1944, un año antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial, y si bien este relato no tiene menciones de la guerra, es importante tomar esto en cuenta, puesto que va a mostrar una especie de ensoñación del pasado que ya no está.

Apesar de esta ignorancia voluntaria, la voz narrativa conoce cada espacio, sobre todo de la cuesta de Kuchinawa, y en su caminata le explica al lector de las

particularidades de los nombres y los lugares; cómo es que algunos edificios han cambiado de lugar y relata qué es lo que él recuerda haber hecho en estos espacios durante su infancia. Pero, a pesar de este obvio cariño y anhelo, él admite, hasta cierto punto, que en realidad habla de una Osaka enaltecida, como si fuera una prefectura de ensueño.

Solo en la vida, me acostumbré a errar de un lado a otro hasta que mi ciudad natal desapareció de mis pensamientos. Con el tiempo escribí sobre algunas de esas calles, pero siempre con cierta afectación, **como si no hablase en realidad de una ciudad real**. Nunca tuve ganas de volver. Me había convertido en una persona muy perezosa [énfasis añadido] (Oda: 86).

A pesar de esto, es curioso que mencione su afectación al escribir de las calles, como si buscara establecerse como un narrador poco confiable, cuando, al mismo tiempo, el lector duda de esto, debido a que él parece ser un experto de las características más específicas de Osaka. Pero esto cobra importancia al final del cuento, pues durante la narración, poco a poco el lector se da cuenta de esto en pequeñas menciones del narrador o los personajes con los que entabla conversaciones, por ejemplo:

Enfilé hacia el norte por una calle sombría en dirección a Gataro Kocho. Allí seguían intactos el templo, los árboles y las casas. Me alegró comprobar que nada había cambiado. Tan solo los aleros de los tejados me parecieron mucho más bajos de como los recordaba. **Quizás por eso tuve la sensación de caminar en sueños** [énfasis añadido] (Oda: 87).

En este fragmento vemos la dicotomía que se mencionó, pues la voz narrativa empieza a mostrar estas cualidades de ensoñación que se esparcen durante la narración cuando se trata de retratar los aspectos más finos de la colina,

o de las casas que se atraviesan en su camino, como si hablara de un recuerdo y no de su presente. Y no es que esté dando mal los nombres, o las razones por las que ciertas colinas se llaman de cierta manera, sino que la forma en la que el lugar es retratado es casi surrealista.

El cuento como tal sigue los encuentros entre la voz narrativa y un vendedor de discos, quien formaba parte del pasado del narrador, puesto que se habían conocido cuando el vendedor era dueño de una tienda de fideos lo suficientemente baratos como para que los estudiantes de universidad pudieran pagarlos. Sus interacciones se caracterizan en una constante ensoñación del pasado por parte del narrador, o un anhelo por un mejor futuro, que sería el caso del vendedor; ninguno vive realmente en el presente. Mientras que el vendedor solo quiere que su hijo se haga de un buen trabajo, así como de un futuro prometedor, el narrador busca conversaciones que le recuerden a aquello que ya no está.

Al final del cuento, el vendedor se muda para poder estar con su hijo y vende su tienda a otra persona. La voz narrativa pierde esa conexión que había establecido, y parece que un velo se levanta, pues el cuento termina contradiciendo el inicio:

**Los árboles que flanqueaban la cuesta de Kuchinawa estaban desnudos, secos,** expuestos al golpe gélido y seco del aire invernal. Bajé los escalones y pensé que no volvería por allí en mucho tiempo. **Los dulces recuerdos de mis años de infancia y juventud parecían tocar su fin. De nuevo volvían a enfrentar una realidad inédita** mientras el viento no se cansaba de golpear con toda su rabia las copas de los árboles [énfasis añadido] (Oda: 96).

En contraste con la forma en la que empezó el cuento, Oda termina en un paisaje con los árboles desnudos, recalcando la desaparición de este filtro entre su presente y el pasado, dándose cuenta de que la Osaka en la que creció ya no es la misma, y en realidad, es una ciudad sin árboles. Y no es que hayan desaparecido por completo, solo que ya no pintan el paisaje como lo hacían en su momento, pero, ¿qué ciudad puede permanecer frondosa con todas las batallas que estaban sucediendo?

Como se mencionó previamente, Oda es considerado como un escritor de posguerra, pero no solo se trata de la Segunda Guerra Mundial, sino que Japón, después de la Restauración Meiji, se había abierto al mundo una vez más y había tenido otras guerras importantes, entre ellas, la Guerra del Pacífico y la Guerra Sino-Japonesa. Hay varias teorías de por qué inició la Guerra Sino-Japonesa, pero de las más populares sostiene que Japón, en 1937, buscaba convertirse en una potencia como las occidentales, las cuales buscaban mostrar su superioridad colonizando otros países. Sin embargo, para llegar a las tierras de Corea, su objetivo principal, se encuentra China, con quien había tenido conflictos previamente; China, por otro lado, también buscaba un reconocimiento internacional, y vio el nacionalismo como la única vía para lograrlo. Si bien esta guerra le permitió a China obtener mayor importancia a nivel mundial, ambos países sufrieron enormemente, tanto en su economía como en la vida de las personas, sobre todo Japón, quien perdió, y el proyecto imperial ya no pudo continuar. (Muñoz Rumbero: s.p.)

Pero, poca gente sabe de la situación de Osaka durante la guerra. Muchos creen que los últimos ataques aéreos de Estados Unidos a Japón fueron los de Hiroshima y Nagasaki, en agosto de 1945, pero, durante la última semana, antes de la declaración de paz, los ataques continuaron.

Estos se llevaron a cabo del 10 al 15 de agosto, y uno de los más letales fue el de Osaka, el 14 de agosto, donde cerca de 360 personas murieron, pocas horas antes de que la guerra terminara (Eldridge: s.p.).

Aunque, en realidad no fue la primera vez que Osaka fue víctima de estos ataques, de hecho, fue bombardeada 51 veces en total, y ocho de ellas fueron consideradas como bombardeos de gran escala (Eldridge: s.p.). Un tercio de Osaka fue destruido, sin embargo, gracias a los diferentes planes de reconstrucción, así como la actitud de sus habitantes, es que la prefectura se recuperó y, hasta el día de hoy, se sigue considerando como la ciudad central del oeste de Japón (Osaka Info).

Oda Sakunosuke vive todo esto, y se puede ver en sus cuentos, aunque en diferentes medidas. Mientras que “La ciudad de los árboles” establece una conexión más profunda con la añoranza del narrador por su pasado, “Los signos del tiempo” busca retratar una Osaka después de la guerra de maneras sutiles, enfocándose principalmente en las personas que viven entre las ruinas, un año después de todos los acontecimientos.

A diferencia del cuento anterior, aquí hay una insistencia en el reconocimiento de aquellos espacios que han sido destruidos por la guerra, y Oda no lo hace con descripciones desgarradoras o crueles del espacio, sino que lo menciona en pequeñas oraciones, ya que, siendo él un escritor *buraiha*, no muestra la decadencia del país como algo extraordinario, sino como parte de su cotidianidad.

El callejón de Ganjiro. Toda el área donde se encontraba quedó arrasada durante los ataques aéreos de la guerra hasta no dejar ni rastro. Quizás por eso lo recuerdo con nostalgia. Quizás por eso también me esfuerzo por describirlo con todo detalle (Oda: 217).

Esta es de las menciones más crudas de todo el libro, pues en realidad es difícil encontrar la palabra “guerra” en cualquiera de sus narraciones; como se había dicho antes, Oda Sakunosuke no es conocido realmente por sus novelas de estilo *shi-shosetsu*, a diferencia de Dazai Osamu. Pero, es curioso que en una de sus narraciones donde se menciona de manera explícita que la voz narrativa es él, se muestra un reconocimiento tan visceral a su entorno. La otra mención de esto se da más adelante, y es de una manera más sutil, aunque no pierde esta visión un tanto poética.

[...] Quería volver a tenerlas entre mis manos, pero no podía pasar por alto que tanto el restaurante Tentatsu como el callejón donde se encontraba había desaparecido bajo las llamas provocadas por las bombas incendiarias (Oda: 227).

Donde antes se menciona la nostalgia de este paisaje destruido, aquí hay cierta indiferencia por parte de Oda, pues el cuento sigue sus pasos en su recorrido por algunas de las calles de Osaka, especialmente aquellas que se encuentran en los barrios rojos u oscurecidas por la falta de personas que las habiten; él busca inspiración para escribir de nuevo, a pesar de que sabe que lo van a censurar debido a sus temáticas poco nacionalistas o adeptas a la época, como lo son las prostitutas, los asesinatos y las personas de mala vida.

Y es que estos espacios no son gratuitos, puesto que los personajes principales que Oda se encuentra son Tentatsu, el antiguo dueño de un restaurante, y la dueña del bar Dice, una geisha de diez yenes. Ambos personajes viven en la decadencia, y son encarnaciones de estos paisajes desolados y abandonados. Tentatsu intenta reconstruir su vida después de la guerra y el fuego,

mientras que la dueña del bar trata de sobrevivir en un mundo que no puede pagar los servicios de una geisha. Sus ropajes gastados, el maquillaje corrido y la actitud desinteresada de todos son las características de una Osaka que apenas se está recuperando.

[...] Aunque carecía del encanto y de la ostentación de alguno de los que había en torno Hozenji, su penumbra, su suciedad, ese desorden tan peculiar, parecían dar cuerpo al más genuino espíritu de la ciudad (Oda: 218).

Oda Sakunosuke no tiene personajes profundos que se cuestionan su estada en el mundo mediante el humor como Dazai Osamu, tampoco se centra en mezclar lo grotesco con personajes de concepciones nihilistas, como era la costumbre de Ango Sakaguchi. Oda parece encantado por lo cotidiano, sin exagerar nada, pues parece consciente que la realidad es suficientemente pesimista tal y como es.

Sus personajes encarnan estos anhelos por un pasado, que, en su lejanía, parece más simple, sin las preocupaciones que parecen plagar a todos. Así como la guerra dejó su marca en las calles agujereadas, en los árboles sin hojas y restaurantes desaparecidos, lo mismo le hizo a las personas que la sobrevivieron.

Por lo tanto, ¿hasta qué punto los espacios en los que habitan los personajes son un reflejo de ellos mismos?

El manejo de las calles de Osaka, el constante recordatorio de sus nombres y las descripciones de la forma en la que son vistas por aquellos que las transitan parecen responder a estos personajes marginales, quienes solían ser

inexistentes para la literatura que se producía antes de la Reinstauración Meiji, pero en *El signo de los tiempos*, no hay héroes o grandes historias de venganza, sino que el libro está repleto de ellos, porque así como esa Osaka destruida, cada uno de los personajes no rehúye de sus propias imperfecciones, y si bien no hay un orgullo en su estado, tampoco se avergüenzan del propio. Por lo tanto, como conclusión de este ensayo, los personajes son un reflejo de aquellos lugares que habitan, pues se han formado en estos barrios y es imposible deshacerse de esas marcas distintivas, ya sea dentro de Osaka o fuera de ella.

## Bibliografía

Eldridge, Robert D. «The Nagasaki bombing wasn't the last aerial attack on Japan». *The Japan Times*, 12 de agosto de 2020, [web.archive.org/web/20200817233634/https://www.japantimes.co.jp/opinion/2020/08/12/commentary/japan-commentary/nagasaki-bombing-wasnt-last-aerial-attack-japan/#.XzsUm-zP32d](https://www.japantimes.co.jp/opinion/2020/08/12/commentary/japan-commentary/nagasaki-bombing-wasnt-last-aerial-attack-japan/#.XzsUm-zP32d). Accedido el 28 de marzo de 2025.

Macías, M. C., y G. Gómez Michel. «Autoficción Y Decadencia: Un diálogo Con La Escuela Buraiha Japonesa, En “Manos De diamante” De Andrés Felipe Solano». 2021. *México Y La Cuenca Del Pacífico*, vol. 11, n.º 31, enero de 2022, pp. 63-89, doi:10.32870/mycp.v11i31.770.

Muñoz Rumbero, Alejandro. «La Segunda Guerra Sino-Japonesa. El Conflicto Olvidado 1937-1945». *Relaciones en Conflicto. Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia*, dirigido por Enrique Bengochea Tirado et al., 1.a ed., Asociación de Historia Contemporánea, 2015, pp. 196-201. [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5262466](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5262466).

Oda, Sakunosuke. *El signo de los tiempos*. Traducido por Ogihara y Cordobés, 1.a ed., SATORI, 2023.

Osaka Info. «Historia | Todo sobre Osaka». *Información de Osaka*, es.osaka-info.jp/osaka/basic/osaka-history. Accedido el 28 de marzo de 2025.

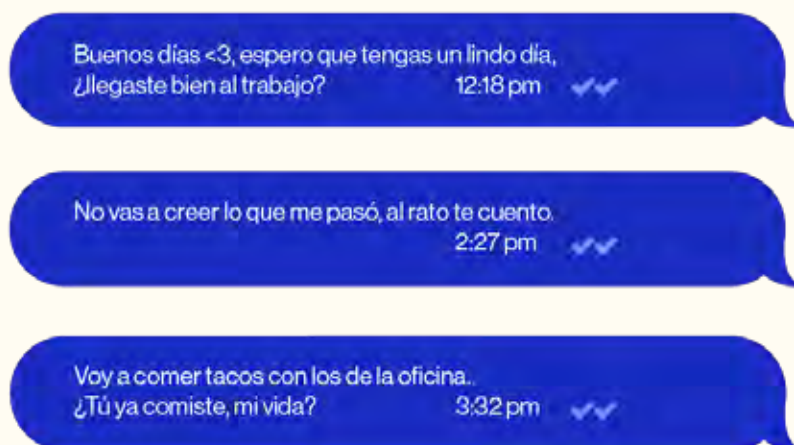
Satori Ediciones. «Oda Sakunosuke». *SATORI*, 2025, satoriediciones.com/escritor/oda-sakunosuke. Accedido el 28 de marzo de 2025.

# Los dos delfines

Sergio  
Salmerón Suárez

**S**on entradas las seis de la tarde. David emerge de la estación Zócalo y avanza por la calle Madero mientras el sol relega su trabajo a las viejas farolas de la calle. David, desde pequeño, ha imaginado el centro como un océano. Ita, su abuela, siempre le contaba acerca de sus visitas a la capital y cómo siempre terminaba encontrándose en medio de un “mar de gente”, sin importar la hora y el día en que lo visitara. Desde entonces, piensa sus calles como un mar arremolinado en el que cada persona es un pez distinto dentro de un banco de miles de peces variopintos que ha perdido toda organización. David sigue su camino, refugiándose en sus audífonos del estruendo de las horas pico de la capital y del llamado de un chico que le ofrece lentes, mientras yergue su palma derecha para rechazar la tarjeta.

Sigue caminando y ve una famosa heladería, donde una pareja, de la misma edad que él, se carcajea mientras ambos se embarran trocitos cremosos de chocolate en la nariz. Continúa y más adelante llega a un cruce en el que aguarda a que el semáforo ponga un alto al rugir continuo de los motores que pasan sobre la calle de Isabel. En un abrir y cerrar de ojos se ve rodeado de decenas de peces. Personas trajeadas, señoras cargando bolsas repletas de compras, jóvenes con mochilas, muchachos con diablitos llenos de bultos, uno que otro vendedor ambulante y algún que otro policía. Ahí, entre la aparente seguridad que otorga la multitud, hojea su celular.



—Debe ser un día atareado en su trabajo —piensa para sí, mientras el silbato de un oficial llama su atención y le pide que siga nadando.

Él y su novia han pasado algunos meses extraños. No hay peleas, ni discusiones, pero tampoco hay salidas a cenar, ni risas, ni nada más allá que el beso de buenas noches y el de buena suerte que se ejecuta parsimoniosamente todas las mañanas antes de partir a trabajar. David lleva varios días pensando que quizá por ahí esté el meollo del asunto, toda esa inacción y monotonía los han alejado a él y a su novia con cada día que pasa. Así, después de idear un plan, hoy decidió sorprenderla

preparándole su platillo favorito para la cena: pasta a los cuatro quesos.



Te tengo una sorpresa. ¿Llegas temprano a casa?  
6:23 pm

David llega a República de El Salvador y aguarda en la estación del Metrobús. Ahí, se percata de una pareja de ancianos que están al principio de la fila para abordar. Ambos, con sus caras enjutas y arrugadas que denotan una vida llena de experiencia y recuerdos, se encuentran acurrucados, protegiéndose del clima loco de las noches de la capital. Dicha imagen evoca en David una melancolía que nace de su estómago y se eleva por su esófago hasta su garganta, donde se atora al intentar ser tragada junto al cúmulo de sentimientos que vienen con ella. Poco a poco percibe algo extraño debajo de sí, sus pies están fríos y al levantar su mirada se reconoce en ese viaje que hizo con Diana, hace algunos años, a casa de Ita, en Veracruz. Al frente, ve a Diana, con unos lentes oscuros, recibiendo la bendición de Ita para que su relación estuviese llena de amor y cariño hasta el último de sus días, junto con aquel recordito de unos delfines saltando que la abuela les regaló porque aquellos animalitos le recordaban mucho a ambos. La melancolía logró pasar el bloqueo y a David le golpearon una serie de recuerdos de sus últimos cuatro años de noviazgo. Volvió a esa fiesta en la que vio a Diana por primera vez y a la plática posterior sobre sus vidas y distintos intereses que se prolongó hasta el amanecer. Vio aquella ocasión en que tomaron hasta tarde en Garibaldi, donde Diana se burló, un poco, de la analogía del centro con el océano de David. Le parecía curioso el símil para una ciudad seca en la que sus únicas venas azules son solo un recuerdo lejano del que alguna vez sus abuelos les hablaron, y del cual, para ellos, solo quedan nombres de avenidas que los conducen a distintos rincones. Recordó, también, aquella cena en algún restaurante de la gentrificada

Roma, donde se enteró de que la pasta era la comida favorita de Diana, junto a la gracia que le causó la sofisticación de aquel plato cuando lo comparó con su propia comida favorita: los tacos. Vino a su mente la ocasión en que se les apagó el coche adentro del periférico y cómo tuvieron que empujarlo hasta fuera de la vía en medio de una sinfonía de cláxones y mentadas de madre. Rememoró aquella escapada a Veracruz, durante Semana Santa, meses después de que falleciera Ita, y la paz que sintió mientras contemplaban el atardecer acurrucados en la arena. Tantos y tantos momentos le golpearon la mente que solo los pitidos que anunciaron la llegada del pequeño Metrobús lo devolvieron de su trance.



Transita callado el trayecto hasta Buenavista, apretujado entre todo tipo de peces a los que poco a poco les salían piernas, brazos y cabezas mientras descendían de la pecera roja con ruedas en algún punto del camino. Así como ellos, una vez en el asfalto, David avanza para salir del paradero, esquivando a más personas, puestos ambulantes y uno que otro coche, hasta atravesar aquel cruce cuasi mortal del entronque entre Insurgentes y Eje 1 Alzate. Una vez del otro lado, se adentra al corazón de Santa María la Ribera, donde entre pintores, escritores, y demás nombres de muertos ilustres, vive con Diana, en un diminuto departamento dentro de un condominio viejo que encontraron a buen precio cuando se mudaron a vivir juntos hace poco más de un año.

David gira la chapa metálica y al instante percibe las garritas de Oli, el cachorro que adoptaron hace meses, acribillando la puerta para derrumbarla y adelantar su encuentro. Entra en las tinieblas y acaricia al perrito con su mano

derecha mientras intenta palpar el interruptor de la pared con la mano izquierda. Ya con luz, se da cuenta de que Oli lleva en su hocico a uno de los delfines del obsequio de Ita. David, preocupado y un tanto furioso, le arrebató al perro la pieza de acrílico y se dirige a la mesa de la sala, donde descubre al otro delfín mordisqueado y bañado en baba. Toma ambos animalitos en sus manos, los enjuaga, y les hace hueco en un cajón mientras se hace la nota mental para pegarlos al día siguiente.

Y así, se apresura a la cocina donde saca todos los ingredientes para la pasta. En una olla con agua hirviendo vacía los espaguetis y en otra hornilla comienza a derretir los quesos en un sartén. Hojea su celular y se percata de que ya son las ocho y media, falta poco para la hora de llegada usual de Diana a casa. David escurre las tiras humeantes de pasta, las pasa al sartén con un toque de mantequilla y luego las emplata y acomoda en el comedor, junto con una vela que halló en algún rincón de la casa. Abrumado por el silencio de Diana, comienza a hacerse mil historias sobre el porqué su novia no ha contestado ninguno de sus mensajes, cosa que le provoca mareos que lo hacen recostarse en el sillón a esperar el correr de los seguros. Los minutos pasan y la quietud se rompe cuando el celular de David vibra. En la pantalla estrellada aparece, difuminada por un mensaje, una foto de Diana sonriendo bajo la sombra de un árbol de la Alameda.



Fotografía de Sergio Salmerón Suárez, 2025.



# Los olvidados

Fátima  
Orozco Morales

**E**n cuanto salgo de la escuela, solo puedo pensar en él, en sus manos, en su postura torpe y descuidada, en su olor que distingo mucho antes de verlo. La mera imagen de él en mi cabeza hace que me den escalofríos. Quiero concentrarme en otras cosas pero es imposible, solo está él y nuestro inevitable encuentro. Camino bajo el sol, la mochila se mueve en mi espalda y cuando doy vuelta a la cuadra sé que cada vez estamos más cerca. Tal vez debería dar pasos lentos y más cortos, pero ya se hizo tarde y aún me faltan algunas cuadras hasta la terminal de los camiones, así que me obligo a avanzar.

Mientras camino me concentro en la calle: veo las paredes del centro de idiomas grafiteadas con groserías, a la señora de las frutas que pela los mangos con una velocidad que solo se consigue con la experiencia, el puesto de periódicos y revistas que, como siempre, exhibe calendarios casi pornográficos. Pero ahí, después del árbol solitario y raquíptico, escondido detrás de una pared malhecha, está él. Como siempre, lleva

el cabello enmarañado y con este calor, las gotas de sudor le escurren por la nuca hasta una playera agujereada y llena de manchas.

Estoy cada vez más cerca, no puedo parar pero tampoco quiero seguir avanzando. Con cada paso el olor a orines y a quién sabe qué más se va haciendo más intenso, es algo pesado y se me queda pegado en la nariz. Cuando paso a su lado nunca sé que hacer, porque yo no soy una mala persona pero no quiero que él me toque, o me vea y se le ocurra pedirme algo, porque yo no tengo nada. Y no es que no quiera ayudarlo pero es que me siento mejor sin saber quién es él, no quiero preocuparme por un desconocido. Mi abuela siempre que pasa le deja limosna, pero mi mamá no lo hace, la mayoría de las veces ignora a los de su tipo y si acaso repara en su presencia dice: “deberían ponerse a trabajar, tienen manos y piernas” “todo ese dinero que le avientan es para las drogas, ya sabes cómo son esos”. Esos, los que nadie ve, los olvidados.

Se sienta en cuclillas sobre un cartón rasgado, hay una chamarra hecha bola a su lado y él se inclina sobre unos pedazos de aluminio, los dobla y desdobra, una y otra vez, los retuerce y atora unos con otros, los pone frente él y creo que se los ofrece a quienes pasan. Parece una burla, un ser oscuro y enajenado vendiendo basura como si fueran juguetes útiles. Estoy casi frente a él, no quiero cambiarme de acera, llevo prisa y alguien como él no debería hacerme cambiar mi rutina, no. Son tres metros, dos, uno...

Ya, estoy aquí. La gente se sigue moviendo a mi lado, lo rodean y siguen con sus vidas, pero yo no puedo seguir, mantengo la mirada al frente y no puedo obligarme a dar un paso más. No quiero ver sus ojos, pero la curiosidad y la pestilencia me detienen ¿Tendrá una mirada suplicante?

¿Será alguien quien solo quiere vivir? ¿O será un perverso? Él estira su mano, yo volteo. No sé qué hacer, si quiero darle una moneda ¿de cuánto debe ser? ¿cinco, diez, un billete de veinte? Pero si le doy dinero también debería darle a toda la gente de la calle, ¿no? Porque si no, no soy buena persona, pero no tengo tanto dinero, ¿siquiera traigo cambio? No puedo darle un billete de cien, sería demasiado. Capaz se lo gasta en todo menos en comida o ropa.

Le veo por fin la cara y no hay nada, solo unos ojos vacíos, arrugas agrietadas y ya. Desde tan corta distancia puedo ver sus uñas rotas y manchadas de algo rojo, sus huesos que sobresalen de manera enfermiza, noto como huele a basura y se ve tan delgado que me da lástima. No sé qué es esto, qué es él.

¿Acaso la calle se ha tragado lo que era o siempre ha sido así?

Esto no es una persona, uno de nosotros no puede verse así. Se ve tan pequeño, encorvado sobre sí mismo. Siento que se me aprieta el pecho, la tristeza sube desde mi pecho hasta mi garganta y quiero hacer algo, quiero llevarlo conmigo y darle de comer, quiero gritarle que se levante y cambie su vida, y quiero alejarme lo más posible de él.

Su olor me ha revuelto el estómago así que solo me doy vuelta y realmente corro esta vez, la calle se difumina a mi alrededor, unas señoras me gritan por empujarlas y casi choco con una niñita. Cuando por fin llego a la terminal, subo apresurada al camión, pago con un billete de cincuenta y mientras avanzo hacia algún asiento libre, las monedas hacen sudar mi mano. Volteo hacia la ventana y lo veo a él a lo lejos, aprieto mi cambio mientras la vergüenza y el arrepentimiento me calientan la cara.

Me regaño por quedarme ahí, viéndolo como si fuera un fenómeno sacado de alguna pesadilla. Es solo una persona, solo una persona. Mientras el camión se aleja de su calle me prometo que mañana sí le daré unas monedas, después de todo, es lo único que puedo hacer.

Ilustraciones de Antonio Tellez Ganoa, 2025.



Ilustraciones de Antonio Tellez Ganoa, 2025.




# Crisálida (o el delirio persecutorio) Euge Ferreiros

Me dejé el paraguas en casa.

Miro hacia el cielo desde el puente peatonal donde la realización me ha dejado pasmado. Gris como ayer y antes de ayer y probablemente mañana. No sé qué esperaba, es temporada de lluvias y el cielo no perdona a los olvidados que, como yo, salen de un trabajo a las cinco para llegar al turno nocturno en otro.

Decido avanzar con la esperanza de que, si apuro el paso, podré llegar a mi destino antes de que el cielo descargue su furia sobre mí. Mi mamá insiste en que no es un ataque personal, pero me es difícil creerlo cuando siempre llueve los días en los que elijo llevar mis zapatos más bajos, donde la lluvia estancada por las coladeras tapadas se infiltra hasta calar mis calcetines y dejarlos como esponjas.



Llego a las escaleras del puente y comienzo a bajar con cuidado, pisando tentativamente cada uno de los escalones desgastados para evitar que de un resbalón se conviertan en una de esas resbaladillas metálicas que hay en todos los parques, de las que siempre salía con más de un moretón en las rodillas y quemaduras de fricción en las pantorrillas.

Detrás de mí, un señor suspira, parece que tiene mucha prisa. El calor de sus ojos furiosos sobre mi nuca trae recuerdos en los que preferiría no pensar mientras lucho por mantener el balance sobre mis piernas cansadas. En contra de todos mis instintos, decido hacerme a un costado para dejarlo pasar. La escalera es estrecha, pero estos últimos meses de trabajo me han enseñado cómo encogerme cuando es necesario. La disculpa se queda atrapada en mi boca cuando el hombre golpea mi vientre con su codo y pasa corriendo a mi lado. Lo escucho murmurar:

—Ábrete bien, pendejo.

Supongo que no le había dejado el espacio suficiente. Por suerte, alcanzo a agarrarme del barandal antes de que el golpe me haga caer. La pintura roja se craquela bajo la fuerza de mi agarre, deja virutas de colores sobre los puños de mi camisa. Me quedo mirando la parte trasera de su cabeza, su cabello es negro y su complexión robusta, es muy distinto a la figura familiar que temía encontrarme. Tomo un respiro profundo y sigo adelante.

Bajo el último escalón con un pequeño salto y comienzo a caminar por la acera. Al principio me generaba asombro cómo los bloques de asfalto de la vereda se levantaban cual montañas gracias a la presión ejercida por las raíces de los árboles. Tras un par de caídas, me he dado cuenta de que solo es

uno más de los muchos peligros que esta rutina me ha obligado a enfrentar.

Antes de llegar a la parada, veo cómo se acerca un camión verde, fuerzo la vista para alcanzar a leer lo que dicen sus carteles y levanto la mano para pedir que se detenga. Apenas subo uno de mis pies, el conductor arranca y me agarro de cualquier cosa para no caer a la avenida transitada. Miro sus ojos azul cielo, contrastantes con lo oscuro de su cabello picudo. Aliviado de que no sea él, saco el cambio de uno de mis bolsillos y lo pongo en su mano extendida.


—A Sumesa por favor.

La única respuesta que recibo es un asentimiento con la cabeza.

Me siento en el primer lugar libre que encuentro. Ha sido un día afortunado, generalmente voy parado. La música suena tan fuerte que se me dificulta escuchar mis propios pensamientos, cosa que agradezco.

Antes, las conversaciones me distraían, dejaban que completara el trayecto sin sucumbir al pánico, pero ahora, sentado aquí, sin nadie con quien intercambiar palabra, me doy cuenta de que el silencio ha dejado espacio para que el miedo crezca.

Durante mis días de preparatoria, la soledad era un completo desconocido. Al salir de la escuela siempre me encontraba a mi mamá esperando en la puerta para hacer el trayecto de regreso juntos. A pesar de ello, siempre hubo algo nervioso dentro de mí, un miedo que me invadía al caminar por las calles, un presentimiento de que algo malo estaba por pasar. Mientras mamá me contaba de su día, no dejaba de voltear hacia atrás, anticipando el momento en que me lo volviera a encontrar.



Cuando era pequeño, salí solo por primera vez. Estaba jugando a las escondidas con algunos amigos del vecindario cuando un hombre se acercó a donde yo estaba oculto detrás de un auto. Su cabello era café, la corona de su cabeza calva, sus ojos negros, su cuerpo alto y delgado. Él insistía en que necesitaba ayuda porque algo le había pasado a su perro, pero algo dentro de mí me decía que era mentira. Le di la espalda, dejé mi escondite y corrí. Mis piernas no eran tan largas como las suyas, escuchaba cómo sus pasos se acercaban rápidamente, mi respiración acelerada intentando mantenerme a flote por suficiente tiempo como para llegar a casa y resguardarme. Pronto me alcanzó, me tomó del hombro y me volteó hacia él, pero cuando la fuerza de su brazo me hizo girar, lo único que vi detrás de mí fue un montoncito de hojas moviéndose al ritmo de la brisa.

Desde entonces me ha acompañado el sentimiento de que ese encuentro ha sido un presagio de lo que me espera en algún punto futuro. Una advertencia de que, tarde o temprano, volvería a sentir su mano en mi hombro y al voltear me encontraría con algo mucho peor. Con el pasar de los años creí haberlo superado, pero todo el progreso que he hecho intentando olvidar ese encuentro se ha esfumado desde que comencé a navegar las calles por mi cuenta.

El peso de un cuerpo cayendo en el asiento que había dejado libre a mi lado me regresa de mi mente al camión, donde sigo sentado. Mi nueva compañera de asiento tiene un olor a cigarro tan prominente que siento la necesidad de taparme la nariz, pero tengo modales, así que no lo hago. Simplemente me acerco más al lado de la ventana, rogando que el olor no se quede

impregnado en mi camisa.

Bajo la cabeza y me concentro en la escena del exterior, donde las primeras gotas comienzan a caer del cielo, quedando pegadas al vidrio que me separa del periférico. A través de la superficie empañada veo cómo una mujer toma a su hijo en brazos y se resguarda bajo el techo de una zapatería. Sus hombros son anchos y el toldo no alcanza a cubrirlos del todo, la lluvia comienza a oscurecer una de las mangas de su playera. Un hombre se les acerca, comienzo a sentirme nervioso, no alcanzo a distinguir su rostro, pero la figura es extrañamente familiar. Limpio un poco el vidrio empañado para alcanzar a distinguir más que solo siluetas.

Es el hombre del puente.

Tengo que calmarme. No todos los hombres en la calle son él, no todos son peligrosos.

Para distraerme un poco, empiezo a jugar con el grano que encontré en mi cachete al despertar esta mañana. Es diferente a ese acné hormonal tan fácil de ponchar que me persigue desde la adolescencia, este es duro y no deja de crecer con el pasar de las horas. Lo rasco fuerte con mis uñas, sin darle importancia a la tierra que he acumulado bajo ellas, y siento un dolor extraño, como si algo duro raspara contra mi piel desde adentro. Siento un movimiento extraño, como si mi piel se estirara y contrajera cada vez que la toco.

Sigo jugando con el grano hasta que se acerca mi parada. Le pido permiso a mi compañera de asiento y bajo por la parte de adelante, porque para este punto ya han subido tantas personas al camión que es imposible abrirse el paso por el pasillo central. Coloco mi portafolio sobre mi cabeza, esperando

que sea suficiente para protegerme del agua, pero aquellas pocas gotas que había visto caer sobre la playera de la señora se han convertido en un huracán imparable.

Me refugio bajo el techo metálico de la parada, donde ya se encuentra otro grupo de trabajadores desesperados, y reviso mi reloj. Voy tarde. Sin tiempo ni ganas de esperar a que la lluvia baje, dejo atrás a mis compañeros de techo y comienzo a caminar hacia el trabajo.

La calle está sola, mi único acompañante es mi reflejo en los ventanales de las tiendas. Mi vista danza de un lado a otro, de atrás hacia delante, intentando identificar cualquier figura que pueda acercarse.

Mi concentración se quiebra al sentir una respiración al costado de mi cara, volteo para encontrar al culpable, pero no hay nadie. Yo siempre tan paranoico.

Otro respiro del mismo lado, en el mismo lugar.

Doy un giro buscando de dónde ha venido ese golpe de aire caliente, pero sigo solo. Me topo con mi propio reflejo en el ventanal de una pastelería y lo que veo me deja en shock.

Hay una nariz saliendo de mi cachete. No hay forma de darle otro sentido, no es ninguna metáfora profunda. Ahí donde antes se encontraba ese molesto grano, solo queda un hueco con una nariz incrustada.

Vuelve a respirar e, instintivamente, cubro sus fosas nasales, intentando deshacerme de la sensación. Mala idea. Algo muerde mi cachete desde dentro y veo en el reflejo cómo el hueco aumenta su tamaño, dejando espacio

para una boca. Caigo al suelo gritando con dolor.

Pensé que morir sería un proceso mucho más brutal, uno donde mi respiración se acelerara hasta detenerse de manera súbita. Ahora me doy cuenta de que más que brutal es lento, insoportablemente lento.

Siento una presión intolerable en el pecho, mi aliento se ralentiza al son de los golpes provenientes de mi interior, antes de que un brazo quiebre mis costillas y perfora mi piel.

Su otro brazo sale por mi espalda y me invade un último golpe de dolor. Después de eso pierdo toda sensibilidad, asumo que ha roto algo en mi columna y descubro que todo este tiempo no he sido más que una crisálida, albergando el renacer de aquello que intentaba evitar. Mi mente se aleja lentamente y las sensaciones se disipan, como si solo quedara la cáscara vacía. Mi cuerpo ya no es mío, solo está allí, atrapado en su propia fragilidad.

Las palmas de sus manos se apoyan en el suelo y empieza a empujar contra el asfalto, ejerciendo una presión creciente para liberarse de los pedazos de mi piel que aún lo mantienen prisionero. Mis ojos quedan ocultos bajo la piel de su nuca, y reconozco ese parche calvo en el centro de su cabello corto y castaño.

No había manera de que supiera que ese mal vivía dentro de mí, pero a pesar de todo no puedo evitar culparme a mí mismo, pensar en tantos años mirando hacia atrás, pensando que ser precavido me mantendría a salvo sin saber que la única dirección en la que no podía mirar sería exactamente por donde atacaría.

Y aquí estoy, tirado en la acera, viendo su cuerpo desnudo salir del mío.

Los pliegues de su piel cubiertos en mi sangre, pequeños pedazos de mi carne en sus dientes cuando se voltea para mostrarme su sonrisa descarada.

Toma mi portafolio para cubrir su entrepierna y se larga con paso acelerado. Miro hacia donde se ha ido corriendo y conecto ojos con una pareja, la chica parece estar al borde del vómito mientras su novio la empuja para que siga caminando. Es así que me doy cuenta de que en realidad nunca he estado solo. Hay gente en los autos que pasan junto a mí, hay dos viejitas con paraguas pisando los charcos donde el agua de lluvia y mi sangre se han combinado, hay clientes refugiados dentro de la pastelería donde vi mi destrucción reflejada.

Todos pasan, todos miran, pero nadie dice nada. Nadie hace nada.

Y está bien.

¿Acaso haría algo yo?

Fotografía de Sergio Salmerón Suárez, 2025.



# Más allá de la belleza: tejidos y construcción narrativa en *La muerte de Venecia* de Thomas Mann

Escrito por:

**Elena Carolina Flores Corona**

**Fecha de publicación: agosto de 2025**

## Resumen

**E**l artículo busca demostrar que las descripciones intertextuales de los personajes en *La muerte de Venecia* de Thomas Mann constituyen el motor principal del desarrollo de la trama. Asimismo, analiza cómo la relación metafísica o simbólica entre el protagonista y el personaje secundario define la acción literaria, transformando la novela en una narrativa de carácter plenamente relacional.

## Palabras clave:

Muerte, Georg Simmel, metafísica, yo, viaje

## Introducción

**L**a *muerte en Venecia* es una de las novelas más reconocidas del ganador del Premio Nobel, Thomas Mann; escrita en el año de 1912, relata la historia del escritor Gustav von Aschenbach durante un viaje a la ciudad de Venecia, específicamente, de su encuentro con el niño Tadzio y la obsesión que desarrolla por éste al idealizarle como el epítome de la Belleza. El discurso de la obra presenta interpretaciones sobre lo Bello y la Muerte, de la fastuosidad y la decadencia propia de las ciudades europeas a principios del siglo XX, pero, sobre todo, destaca las interacciones que provocan el cambio y la inestabilidad.

La novela está narrada por una voz heterodiegética en tercera persona, que permite conocer los pensamientos e impresiones del protagonista, los hilos conductores que se entrelazan con otros elementos de la historia para dar avance a la narrativa. El presente ensayo pretende demostrar que las apariciones y descripciones intertextuales de los personajes —y personificaciones— secundarios no son fortuitas y que, más allá de ser simples imágenes en el fondo de la escena, son el motor principal para el desarrollo de la trama. A partir del análisis de ciertos ejemplos, se busca explicar la manera en que la relación metafísica o simbólica entre protagonista-personaje secundario determina la acción literaria, convirtiendo a la novela en una historia de corte enteramente relacional. Como base teórica para la fundamentación de esta tesis se retoma el trabajo del sociólogo alemán Georg Simmel, que expone en su ensayo *Para una metafísica de la muerte* una propuesta sobre la trascendencia metafísica a través del deceso, misma que puede ser colocada en paralelo con la actitud representada por el personaje principal y el modo en que interactúa con el resto de los personajes de la novela.

## Georg Simmel: La metafísica de la muerte y la trascendencia

La muerte, tal como explica Georg Simmel en su ensayo, puede interpretarse como algo más que el final de la vida (Simmel 2001: 57). En principio, la existencia del ser humano está determinada por el conocimiento de que morirá; sus acciones, a escala individual y social, son resultado de esta influencia, y ni siquiera en el momento de mayor plenitud vital puede mantenerse alejado de su inminente deceso (Simmel 2001: 57). La vida, en pocas palabras, es una caminata consciente hacia la muerte. Y dado que el individuo sabe que posee una condición de mortalidad ineludible, expone Simmel, entonces intentará superar las barreras de su temporalidad corporal a través de la trascendencia del espíritu.

*El ser vive al tiempo que es compuesto por contenidos —valores— adquiridos por la experiencia, mismos que le forman y le aproximan a la versión más pura, en un sentido metafísico y a priori, de su Yo, sin llegar a completarle en su totalidad; este proceso se consolida lentamente, cuando el Yo se acerca al Uno, la versión total del ser que ya se ha separado de los contenidos y que se sustenta por sí misma. De esta manera, la aproximación a la trascendencia metafísica y a la muerte se enlazan, en paralelo, con la vida; así, el momento de la inmortalidad espiritual, de la perpetuación del ser más allá de los valores empíricos, queda marcado por el final de la existencia. Es en ese instante en que “[...] caen del Yo todos los aducibles contenidos particulares de la vida y donde su ser o su proceso es un mero pertenecerse-a-sí-mismo, una pura determinabilidad por medio de sí mismo” (Simmel 2001: 62).*

La novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann propone el tránsito metafísico del protagonista, Gustav von Aschenbach, el devenir de un personaje que se aleja de aquello que le es familiar hasta alcanzar un punto sin retorno.

Y este viaje, en un sentido literal y metafórico, es realizado gracias a las intervenciones del resto de los personajes con que se encuentra, siendo cada uno la representación —o contenedor— de aquello que aprueba o desaprueba. La dinámica que ocurre entre el protagonista y el personaje secundario permite tanto el desarrollo de la novela como el de Aschenbach, y esto, enmarcado en la metafísica propuesta por Simmel, tiene como resultado una historia en la que la muerte posee un papel determinante.

## 1. Aschenbach y el viaje

### 1.1. El extraño en el cementerio: la búsqueda del Yo.

**L**a *muerte en Venecia* tiene inicio con un paseo vespertino del protagonista, el escritor consumado Gustav von Aschenbach, en Múnich; luego de caminar un rato determina volver a su hogar cuando la aparición de un hombre con apariencia de forastero le detiene, causando una fuerte impresión en su sentir. Sorprendido por la visión del individuo, el escritor se ve invadido por un ardiente deseo de viajar, comenzando a imaginar los paisajes exóticos que podría visitar (Mann 2001: 62). En contraste con la actitud disciplinada que se esmera en mantener, tanto en su oficio como en su personalidad, el escritor experimenta la necesidad imperativa de cambio.

El forastero, en este sentido, funge como detonante para la narrativa. Es un personaje causal, cuya aparición desencadena los acontecimientos de la novela; su descripción física, dada desde el punto de vista del protagonista, no es fortuita, pues está pensada para servir de oposición a la imagen cotidiana de la ciudad alemana. Este hombre, en tan solo un atisbo lejano, se conforma como la antítesis de Aschenbach: es narrado como un extranjero de gestos violentos, rotundos y fieros que, a pesar de encontrarse en un lugar desconocido, ostenta un espíritu indómito; al contrario, el ser del escritor está determinado

por la sociedad en la que reside, conteniéndose con tal de alcanzar la perfección y el reconocimiento. El individuo extraño se muestra —desde una visión subjetiva— como contenedor de un carácter de resistencia y enfrentamiento a la cotidianidad.

El horizonte de las ciudades modernas de finales del siglo XIX y principios del XX es trazado como un entorno gris y opaco, conformado por lugares donde los individuos desarrollan una actitud indiferente de percepción, destacándose por su insensibilidad (Sabido Ramos: 381-382). Esta mirada se ve ejemplificada en la personalidad de Aschenbach, en la actitud ausente con la que interactúa con su mundo; debido a esto es que, al encontrarse con la visión del forastero, sufre una especie de cortocircuito en el que, al denotarse inmóvil, abandonado, y en la cúspide de la decadencia cotidiana, asimila su propia condición estática y busca, con un deseo casi inexplicable, el cambio dirigido a la trascendencia. En un sentido metafísico, el forastero es el epítome del movimiento, del ser que busca trascender sus contenidos para hallarse y sostenerse a sí mismo (Simmel 2001: 61).

## **1.2. El enfrentar al cambio como una prueba para la determinación metafísica**

**A** lo largo de la novela, se muestra con claridad el conflicto interno del protagonista, que puede ser resumido como la necesidad y el temor al cambio. Esta problemática se encuentra arraigada a su personalidad, y se ve reflejada en su vida; Aschenbach es una persona introvertida, y más allá de actuar de una manera sana e independiente, “ha aprendido a relacionarse con otros desde una distancia segura en un esfuerzo por mantener su separación”<sup>1</sup> (Zlotnick-Woldenberg: 544). Unido a su sociedad de una manera

---

<sup>1</sup> La traducción es de la autora del artículo.

superficial —sólo a través del reconocimiento tácito por su labor—, y obsesionado con alcanzar la perfección y mantener la fama, no interactúa con el ambiente que le rodea, sino que simplemente acciona dentro de él como un elemento removible y sin conexiones emocionales; una rutina minuciosa delimita su tiempo, haciendo de su vida un simple vaivén entre sus necesidades básicas y su escritura. Esta conducta resulta en una necesidad imperante por el cambio, un deseo inconsciente que emerge ante la aparición del forastero en el cementerio.

Por ello, es posible argumentar que el deseo y necesidad de cambiar proviene, en parte, de la alienación que siente respecto al modelo de vida que le ha sido inculcado (Corbi: 77), de una completa falta de motivación por su quehacer diario, o de una aspiración del espíritu que busca ser renovado. Sea cual sea la razón de su surgimiento, es seguro afirmar que, al final, resulta suficiente para llevarlo a actuar. A partir de entonces, es que debe enfrentarse al temor que la inestabilidad y el movimiento conllevan, haciendo frente en Venecia a personajes que impactan en su sentir.

## **2. La interacción con los personajes como medio para la construcción del Yo**

### **2.1. El viejo disfrazado de joven: el temor profético.**

**D**urante su viaje a Venecia, Aschenbach se ve perturbado por la visión de otro pasajero, un hombre adulto, casi anciano, vestido como un muchacho joven. Esta imagen impregna su mente a lo largo del trayecto, enfrentándole a la contradicción que el personaje ostenta; este hombre es una especie de profecía para el protagonista, una advertencia sobre la ciudad y su apariencia engañosa; sobre todo, él es el reflejo premonitorio

de la transformación por la que Aschenbach tendrá que pasar con tal de superar su estado fijo y trascender.

El anciano disfrazado de joven representa el desapego total del cuerpo viviente respecto al cuerpo orgánico (sus contenidos metafísicos) (Simmel 2001: 55), la incoherencia del Yo en tránsito, jovial y absurdo, respecto a los valores y las expectativas sociales relacionadas con la vejez; figura también como la última fase, decadente y miserable, para alcanzar la inmortalidad que sólo la muerte otorga. Su aparición es un mensaje dentro de la novela, un ejemplo premonitorio de un individuo que, al intentar trascender, crea una ruptura con el ambiente que le rodea y que, además, centra todo su esfuerzo en reconfigurarse por medio de la convivencia con personas jóvenes. Siguiendo con esto, el anciano posee un papel de advertencia, indicando sutilmente que ese es el futuro que le espera al escritor si decide permanecer en Venecia para afrontar al cambio.

A pesar del disgusto que la imagen del anciano disfrazado le provoca, Aschenbach termina olvidándolo, centrando su atención en los deleites de su viaje hasta que, en una escena casi al final de la novela, asume la posición del hombre viejo. Decepcionado por la visión de su cabello cano, permite que su aspecto físico sea alterado para disimular su edad; ya cubierto con tinturas, el escritor sigue los pasos de su homólogo, gastando todas sus fuerzas —ya diezmadas por el cansancio y la fatiga propia de una enfermedad— en seguir a Tadzio. En ningún momento rememora su encuentro con el viejo disfrazado, por lo que es posible pensar que, en sentido figurado, él ha tomado su papel; la quasi profecía enunciada por su primer encuentro es cumplida, sintetizando a ambos personajes como uno solo.

Es factible considerar que esta incoherencia respecto a su personalidad inicial indica la evolución —e involución— de Aschenbach, el progreso que le consume sin piedad hasta transmutarlo en un reflejo de aquello que antes consideraba como perturbador.

## **2.2. Venecia, la ciudad engañosa, como escenario personificado.**

**D**espués de su fallida estancia vacacional en Pola, Aschenbach decide embarcar hacia Venecia, una ciudad ya conocida desde la juventud. Contrario a sus expectativas, ésta le recibe con un ambiente cenizo, nebuloso, que casi parece advertir del engaño que encierra. Deprimido por el clima y perturbado por sus encuentros con personajes extraños, decide abandonar el lugar, siendo detenido a mitad del camino por dos grandes impulsos, el primero, demostrar que, incluso a su edad, puede hacerles frente a los vicios de la ciudad, y el segundo, permanecer para estar cerca de Tadzio. Dentro de la novela, el escenario de Venecia adquiere la identidad y características de un personaje, presentándose como el recinto traicionero que oculta un secreto mortal, la prueba a superar sobre la que Aschenbach no tiene control alguno.

Como personaje, la ciudad italiana se destaca por poseer dos características principales: la fastuosidad superficial y el engaño corrupto. En palabras de Georg Simmel, Venecia es la cumbre del artificio. Su disposición ostentosa, aunque similar y repetitiva, es una mera ilusión que realza la belleza pero que, al contrario de otras urbes, se mantiene ausente (Simmel 2007: 47). Esta carencia enmascarada guarda también escenarios diversos en los que la malicia tiene gran influencia; dentro de la novela, esta faceta es ejemplificada con el ocultamiento de la plaga por parte de las autoridades. De este modo, Venecia produce una identidad hueca en la que el pensamiento sobrio y la necesidad

de una realidad inamovible de Aschenbach no son admisibles. Allí no existe la estabilidad que éste busca, así como tampoco contiene los valores que le dan forma; su presencia —y quizá también su motivación— adquiere rasgos similares a la del forastero en el cementerio, la del hombre indomable que se enfrenta a un ambiente extraño para ponerse a prueba a sí mismo.

Continuando, la influencia metafísica de la Venecia personificada es poderosa, tal que, a partir del momento de su llegada, el protagonista se ve sumergido en un letargo pacífico, uno que compara con la muerte, que le somete tanto física como espiritualmente; la ciudad es diferente a sus espacios acostumbrados, y nada más la conoce a través de los recuerdos del pasado. El transcurso del tiempo, sin embargo, sólo ha tenido efecto en el protagonista, pues la ciudad permanece igual gracias a su estado de inmovilidad. Simmel observa que “la monotonía de todos los ritmos venecianos impide la animación y los impulsos necesarios

para tener la sensación de plena realidad” (Simmel 2007: 47).

Este ambiente onírico y superficial representa un reto dispuesto para ser superado por Aschenbach, el escenario de acción para su transformación.

### **2.3. Tadzio como medio para la trascendencia.**

**E**l personaje más relevante de la novela, debido a su relación con Aschenbach, es, sin duda, Tadzio. Su presencia, así como la del resto de los personajes, está hilada al destino del protagonista; el niño es sólo una sombra interpretada a conveniencia, un dibujo en movimiento que, en algunas ocasiones, parece estar consciente de la mirada a la que está sometido. Su papel es bidimensional, pues su descripción física es el único esbozo de individualidad que se le otorga, y carece, además, de una personalidad, a nivel psicológico y emocional, reconocible. Esto es necesario para la continuidad narrativa, ya que es este mismo vacío lo que permite

que el protagonista lo idealice y lo moldee de acuerdo con sus propios contenidos. Oswald Spengler, filósofo e historiador alemán, describe este fenómeno como una característica social: “la tendencia peculiar de toda mecánica occidental consiste en tomar posesión espiritualmente de las cosas por medio de la medida” (Spengler: 471). En este sentido, Aschenbach hace de Tadzio un medio contenedor de los valores que anhela.

A nivel metafísico, la figura del niño representa el punto más alto y sublime de la existencia, la trascendencia humana a la que el protagonista aspira: “[...] creyó comprender, gracias a esa visión, la belleza misma, la forma hecha pensamiento de los dioses, la perfección única y pura que alienta en el espíritu, y de la que allí se ofrecía, en adoración, un reflejo y una imagen humana” (Mann 2007: 82). Esta concepción idílica lo hechiza, llevándolo a cometer actos que en el pasado desaprobaba, como ignorar la amenaza de la plaga y acechar, en actitud de lejana contemplación, a Tadzio.

Principalmente, la obsesión de Aschenbach hacia el niño gira en torno a la idea y al valor de la belleza. Éste conoce, gracias a su oficio, la importancia de la perfección formal respecto al contenido, de la disciplina constante que no permite tiempo de entretenimiento; su carácter guarda una inconformidad latente, un perfeccionismo incisivo que se muestra al exterior a través de la emisión de juicios inclementes que determinan al resto del mundo y a sí mismo. Debido a esto, el acercamiento a Tadzio se vuelve imperativo, ya que necesita de él para trascender las barreras de su propia condición, y desea apropiarse de los valores que, a su parecer, conforman al niño, aunque manteniendo la forma ya establecida de su propia identidad; sobre esto se menciona “Aschenbach asumió los riesgos de aproximarse a la belleza con la esperanza de mantener su hechizo bajo control, pero [...] la atracción a la belleza prevalece sobre su disciplina” (Corbi: 71). Reacio, en un principio, al cambio, Aschenbach termina

arrastrado por su afán de obtener la trascendencia, de ir más allá de la cotidianidad y de sí mismo, acercándose a la muerte.

No es sólo su propia muerte la que resulta inminente, sino también la del infante, quien, según el parecer del protagonista “es frágil, es enfermizo. Probablemente no llegará a viejo” (Mann: 68); según lo planteado, podría incluso argüirse que Tadzio es el ideal humanizado de la belleza porque, de hecho, está cerca de morir. Este reconocimiento regocija y entristece al escritor, que se ve contrariado al darse cuenta de que la personificación de la grandeza a la que aspira no es infinita —a nivel temporal— ni alcanzable —a nivel espacial—.

Aschenbach está restringido por la realidad misma de acercarse a Tadzio (Zlotnick-Woldenberg: 547), y solo puede apropiarse de su persona a través del movimiento obsesivo de sus pensamientos y acciones. Así, la elevación de su espíritu, de su Yo, ocurre al encontrarse cercano a la muerte, tras observar, por última vez, al niño.

## La muerte de Aschenbach: culminación del Yo

Después de una estadía prolongada, con pleno conocimiento de la plaga de cólera que aqueja a la ciudad, Gustav von Aschenbach —en el punto crítico de su transformación— encuentra la muerte al permanecer en Venecia hasta el día de la partida de Tadzio. Para este momento, ha asimilado la apariencia del viejo disfrazado de joven, cubriendo su rostro con maquillaje y pintando su cabello, abandonándose al acecho del niño. Su metamorfosis externa responde al proceso de cambio que lleva a cabo en su interior, a la sublimación de su Yo en un Uno, en la expresión más pura de su espíritu, separada de aquellos valores que sustentaban su vida.

Entonces, la muerte delimita el espacio de la autodeterminación (Simmel 2001: 62); el protagonista, una vez alejado de sí mismo, de la forma personal que le caracterizaba, se enfrenta a la alienación. Su última interacción, igual de subjetiva que el resto, es con Tadzio, quien, cerca de la orilla

lo mira y le sonríe; esta acción ocurre momentos antes del deceso del escritor, y acaso es posible decir que es la razón de su muerte, pues el reconocimiento de la Belleza, de la trascendencia, debe immortalizarse en un escenario más allá de la vida humana; ese instante une y desata los destinos del niño y el adulto, ocurre “un flechazo, una identificación instantánea, súbita, del sujeto con el objeto” (González Muñoz: 156), y es entonces cuando ambos quedan libres el uno del otro. Por un lado, Aschenbach se encuentra dispuesto a asumir el cambio, específicamente, el cambio de sus ideales, consolidando una existencia más allá de la formación académica y el éxito profesional, y por otro, en un acto de preservación vital, Tadzio es sustraído del ambiente onírico veneciano, alejándose de la figura persecutora del escritor.

Tras perseguir al que consideraba como el ideal encarnado de lo bello, el protagonista ha transitado lejos de sí mismo, adquiriendo ciertos rasgos que antes consideraba incorrectos; por otro lado, Tadzio es liberado de la atención obsesiva que había recaído sobre su persona, presumiblemente abandonando Venecia ése mismo día.

Aschenbach, en un último pensamiento, expresa que “Le parecía como si, allá afuera en el mar, el pálido y amable conductor de almas le dirigiera una sonrisa, un gesto” (Mann: 123); y como si asimilara la figura de Caronte, el barquero del Inframundo, en Tadzio, se dispone a seguirlo, desplomándose en su sillón, muerto. Alcanzado por la muerte, el escritor alemán se deshace de los lazos desarrollados en su viaje, convirtiéndose en el seguidor que se funde y se deshace de los valores, enmarcando el final de su vida con el comienzo de su trascendencia.

## **Conclusión**

Después de realizar un análisis de las conexiones entre los personajes de la novela, usando como marco teórico la metafísica de Georg Simmel, es evidente que gracias a ellas la historia puede concebirse como un conjunto; otorgando a la trama, que a primera vista podría interpretarse como un simple viaje, una significancia más profunda. Esta asimilación relacional, que se refleja tanto en la forma como en los contenidos de la novela, es un ejemplo de cómo una historia puede desarrollarse a partir de la formación de vínculos entre sus elementos, lo cual tendrá como resultado un intricado tejido narrativo, incluso cuando la acción —en términos de comportamientos y decisiones realizados por los personajes dentro del universo construido— no es contundente ni radical en términos de espacialidad, temporalidad o consecuencias.

*La muerte en Venecia* posee una construcción relacional en la que cada aparición tiene una razón de ser, de modo que las descripciones dadas por Thomas Mann determinan por completo el curso del protagonista. La selección del narrador, la perspectiva apegada a los pensamientos de Aschenbach, e incluso, la elección del escenario veneciano, son sólo algunas de las decisiones autorales que impactan a profundidad en el texto, cimentando con maestría y sutileza las bases para la construcción del destino del personaje principal.

Cada aparición narrativa de un personaje es una semilla que germina en la mente de Gustav von Aschenbach, un arma que dispara el curso de acción, y un valor que se presenta intencionalmente para luego ser cuestionado o apropiado, proyectándose en forma circular, ascendente o descendente según quién lo contenga. Al final, la novela juega con un devenir de reflexiones subjetivas sobre sus personajes, que culminan con lo que, en palabras de Simmel, podría considerarse como la trascendencia del Yo.

## Bibliografía

- Corbí, Josep E. "Gustav von Aschenbach's Inner Impulse and the Value of His Life", en *Teorema*, vol. 35, no.2 (2016): 67-82, *Encyclopaedia Herder*. "Georg Simmel" [Web], *Vitae*. Disponible en: [https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Simmel,\\_Georg](https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Simmel,_Georg) (19 de octubre del 2022).
- González Muñoz, Manuel. "La belleza, transitar entre Aschenbach y Tadzio", en *Anales*, no. 12, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2019: 147-156.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Trad. Ángel Dietmar. México: Editores Mexicanos Unidos, 2016.
- Sabido Ramos, Olga. "Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción", en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 79, no. 2, Universidad Nacional Autónoma de México (2017): 373-400.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad*. Trad. Salvador Mas. Barcelona: Península, 2001.
- , Roma, Florencia, Venecia. Trad. Oliver Stronk. Barcelona Gedisa, Barcelona, 2007.
- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente* Trad. Manuel G. Morente Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Zlotnick-Woldenberg, Carrie. "An object-relational interpretation of Thomas Mann's 'Death in Venice'", en *American Journal of Psychotherapy*, vol. 51, no.4, (1997): 542.

Fotografía de Sergio Salmerón Suárez, 2025.

# Semilla, flor, fruto

Escrito por: **Esto**

De las grietas en el asfalto  
crecen las flores que llorarán mañana,  
que sonreirán mañana  
que se lamentarán mañana  
porque mañana no hay mañana.

Nombrarán calle al tumulto de pieles  
que avanza crece y se entibia  
en las entrañas de una ciudad herida.  
Nombrarán calle al nacimiento  
de los lunares en las calvas  
de los señores que caminan  
bajo el sol de primavera a medio día.  
Nombrarán calle al agua de las fuentes

Ilustraciones de Antonio Tellez Ganoa, 2025.



que servirá de riego  
para el cuerpo cansado, sucio y sin casa.

De las grietas en el asfalto  
crecen las flores como pez en pecera  
que añoran la vida sin los bordes  
que condenan su existencia.  
Crecen las flores que matarán la calle  
cuando sus pétalos rocen  
el rocío ácido de la madrugada.

Se concentrará el nacimiento  
de la yerba y el pesar del cemento  
en unos ojos mundanos,  
en una risa grotesca,  
en un canto silvestre,  
en el *slam* eterno  
que es la vida en hora pico.

Y quizá mañana la flor no esté,  
el asfalto tampoco,  
la calle tampoco,  
pero siempre quedarán raíces  
de lo que un día fue  
semilla, flor, fruto.

Ilustraciones de Antonio Tellez Ganoa, 2025.





# El narrador en *El Aleph* de Jorge Luis Borges según la narratología de Gérard Genette: su importancia desde el paradigma de la posmodernidad

Escrito por: **Luis Enrique Espeleta Saucedo**

Fecha de publicación: **agosto de 2025**

## Resumen

**E**n el siguiente trabajo se ahondará en la importancia del narrador en *El Aleph*, una de las obras más prominentes del autor argentino Jorge Luis Borges, y se determinará la manera en que este se encuentra definido aplicando la narratología de Gerard Genette a su estudio. Desde este mismo método comprenderemos cuál es el lugar del narrador dentro del relato; de qué manera influye en el desarrollo de la historia teniendo en cuenta las características de las que ha sido dotado y cuáles son las razones del autor para configurarlo de la forma en que lo hizo. Por las posibles implicaciones creativas que representan, estas decisiones serán discutidas recuperando el enfoque de la posmodernidad con la intención de establecer un diálogo con la temática y las herramientas literarias en *El Aleph*. La finalidad tras esta elección es contextualizar la obra de Jorge Luis Borges (a nivel general y concreto, es decir, sin ignorar *El Aleph*), y determinar su impacto en la literatura del siglo XX y generar con ello una reflexión en torno al lugar que este autor ocupa como precursor del posmodernismo y un prominente autor adscrito a este corriente por igual.

## Palabras clave:

Aleph, Borges, ficción, Genette, narrador, posmodernidad, autoficción

## Introducción

### Algunas consideraciones sobre Borges y "El Aleph"

"El Aleph" es una obra publicada en 1949 como parte de una antología de cuentos del mismo nombre escrita por Jorge Luis Borges, prolífico autor argentino y una de las figuras más relevantes en el paisaje literario del siglo XX. Borges salta a la fama —o dicho sea de otra forma, se consagra a la inmortalidad colectiva— por la calidad de sus escritos y sus posturas políticas y filosóficas presentes y matizadas en buena parte de su obra (relatos de su autoría como "El otro" e "Historia del guerrero y la cautiva", obra que cabe añadir, comparte el mismo espacio antológico junto con "El Aleph", son ejemplos donde retazos de la visión política de Borges con respecto al mundo o Argentina son más marcados e identificables).

La literatura de Jorge Luis Borges llama la atención por su interés en todo tipo de conceptos metafísicos (elementos que se hacen prominentes junto con una muy cuidada narrativa introspectiva y descriptiva para compensar por la tragedia de la que el autor fue víctima: una ceguera que lo afectaría en las etapas de su vida en que vería nacer su más destacable producción literaria) que son, por un lado, de vital interés pero de difícil definición derivado de su trascendencia (hablamos de abstracciones como el tiempo, el infinito, las paradojas, la historia, la soledad, el olvido, la aplicación de conceptos matemáticos a intrigas filosóficas), sin que por ello, dejen de ser inherentes a la condición humana.

Partiendo de estas nociones es que se configura el relato de "El Aleph": este es narrado por un Borges ficcionalizado que nos remite, en primera instancia, al trágico fallecimiento de su amor no correspondido, Beatriz Viterbo. Este hecho marca profundamente al narrador y lo anima a visitar periódicamente, cada 30 de abril (el día que hubiera de marcar los aniversarios de su amada)

la residencia Viterbo, ubicada sobre la calle Garay, como muestra de un aparente estado de luto perpetuo. A esta rutina se le adhiere la presencia de un singular personaje que se ganaría la animosidad (a futuro) de Borges: Carlos Argentino Daneri, poeta y primo-hermano de Beatriz. Esta convivencia se prolongaría por al menos siete u ocho años, hecho que le diera a Daneri la suficiente comodidad como para compartirle a Borges su más reciente y ambicioso trabajo: su opera prima constaría de una detallada descripción en verso de todos los lugares en el mundo. Esta empresa, sin embargo, le parecería ya no solamente irrisoria a Borges, sino que imposible, dejando a Daneri frente a sus ojos como un completo mediocre con anhelos pretenciosos.

Empero, un día y de manera insospechada, Daneri haría acudir a Borges con mucha desesperación a su habitual punto de encuentro, la casa de Beatriz, con motivo de decirle que estaban por demoler la residencia. Borges se vería devastado

por esta revelación, y le propondría a Daneri luchar para evitar que esta obra se diera a término, en parte para preservar un espacio consagrado a la memoria de Beatriz. Pero Daneri no se siente presionado por la pérdida de aquello que le remite a su prima-hermana, sino la casa en sí misma, pues afirma que terminar su gran poema es una labor imposible si no cuenta con un importantísimo elemento en su interior, en un recóndito punto del sótano: un Aleph, un punto del espacio en donde converge una visión de todo el universo simultáneamente. Borges considera esto un disparate, pero para su sorpresa, presencia la magia del Aleph tras ser encerrado en el sótano por Daneri y se percibe cambiado por la experiencia, tanto así, que teme que su capacidad para sorprenderse se haya visto perdida para siempre; pese a ello, y solamente para demeritar a Daneri, se guarda los detalles de lo vivido para él mismo y le aconseja abandonar su labor y la casa *ipso facto*. En la conclusión del texto, Borges

reflexiona sobre este evento, sobre Daneri (que ha cosechado más éxito que él y cuyo poema describiendo al mundo le ha valido incontables elogios) y sobre la naturaleza del Aleph, cómo ha logrado olvidar lo que ha visto dentro de él y si en el mundo es posible encontrar otros Alephs, artefactos capaces de contener las cualidades de todo el universo y que han sido descritos en el pasado con detalle a través de la historia.

Si escogemos centrarnos en el tratamiento temático que recibe "El Aleph", nos daremos cuenta de que este recae en una acepción del infinito que propone Georg Cantor. Rafaella Mulas, en su artículo "The Aleph of Borges and the Paradise of Cantor", establece un singular símil entre Jorge Luis Borges y Georg Cantor a través de la figura de Daneri. Mulas menciona que Borges fue capaz de demoler "un muro construido por hombres que separan a las matemáticas de la literatura" al haber sido "capaz de comprender por completo muchos de los conceptos matemáticos que le fascinaban" (Mulas: 406), por mucho que considerara que estas ideas lo rebasaran.

Los "números Aleph" de Cantor planteaban un acercamiento matemático y estructurado al concepto del infinito, en tanto que concebía la existencia no solamente de más de un infinito en el universo, sino que había infinitos pequeños que quedaban contenidos dentro de otros más grandes (el más grande de todos, Dios mismo, no podía ser medido por medios matemáticos convencionales, ni siquiera humanos). La teoría fue controversial en su momento por creer que fue concebida con una paradoja inherente que se quedaba sin resolver; tomó años para que su integridad fuera reivindicada y fue un evento que ni siquiera Cantor pudo atestiguar, pues murió mucho tiempo antes, recluido en un sanatorio mental.

Nos daremos cuenta de que Borges referencia ampliamente la vida del matemático en este relato, y a través de Carlos Argentino Daneri, expone las consecuencias (quizás a modo de reflexión moralizante) de establecer

contacto con un concepto tan inescapable como seductor, el cual es el infinito a nuestro alcance aparente. “What if Borges wanted Carlos Argentino Daneri to somehow interpret Georg Cantor? Carlos is the one who discovers the Aleph (my Aleph, he says) and he is so obsessed with it that he becomes a madman” (Mulas: 408).

## La narratología de Gérard Genette

**G**érard Genette se hace notar en el panorama literario de su tiempo con su aportación al campo del estudio literario con la narratología. Genette se hace hueco en el panorama posmoderno y aborda con decisión un elemento que se encontraba pasando por una fase de experimentación; ya no era justo hablar del narrador como mera herramienta para describir sucesos ya establecidos, sino que ahora estos mismos son influenciados y toman forma a partir del tipo de voz que los está describiendo.

Si nos remitimos a la Historia de la literatura, la narración omnisciente en tercera persona fue una constante, lo mismo que la primera (aunque esta no quedaría cimentada sino hasta vísperas del siglo XX, con el establecimiento del género del cuento con la mórbida obra de Edgar Allan Poe, importante autor que definiría el curso de la literatura en años posteriores), y fue con Genette que tuvimos un legítimo ámbito de estudio que se hacía necesario ahora con la posmodernidad literaria en la puerta.

Lo que hace Genette, de acuerdo con el breve pero conciso análisis que lleva a cabo Paola Ortiz en su artículo “Gerard Genette y la ciencia del relato” es dejar por establecido un orden y una gramática (“un mapa”; dice la autora del artículo citado), en los que catalogaría los elementos necesarios para la conformación de una voz e hilo conductor en una narración:

Él hablaba del “orden”: cómo opera la organización; la “duración”, donde intentamos vislumbrar si ese tiempo se estira o se encoge en elipsis dirigidas por el narrador; la “frecuencia”, que son los ritmos, acciones, símbolos y sus repeticiones; la “distancia”: en la manera de referir la historia o representarla; la “perspectiva”, donde analizaba la posición del narrador (Ortiz: s.p.).

A la postre, la aportación más importante de Genette, misma que es hasta la actualidad empleada por estudiosos que le sucedieron, fue el establecimiento de una amplia gama de voces narrativas; hasta tres de ellas, ubicadas en diferentes niveles y que sirven de múltiples formas al discurso de una obra. Ya no nos quedamos solo con el tradicional punto de vista (inamovible elemento que aspira a la objetividad y el absolutismo narrativo), sino que las fronteras se amplían y la posibilidad de explorar diferentes ideas y experiencias a través de esta “plurinarratividad” recién descubierta se hace elemental (recordemos que Genette, gracias a la información que nos brinda Paola Ortiz en su artículo, comienza a sembrar los frutos de su labor durante la Modernidad, fase en la historia de la literatura en la que se valoraría más la variedad producto de un enfoque más concentrado en la disidencia social del momento). Las voces narrativas quedan definidas pues, en función del lugar que ocupan dentro de una obra:

- El narrador homodiegético
- El narrador heterodiegético
- El narrador autodiegético

Con ello vino también los diferentes tipos de focalizaciones en una narración: la focalización cero, la focalización interna y la externa. Si los diferentes niveles diegéticos determinan un tiempo narrativo, la focalización determina

el espacio que ocupa el narrador. Expresado de otra forma, un elemento afecta a la narración y el otro se ve afectado por esta. La configuración diegética de un narrador marca el ritmo, mientras que la focalización determina al narrador a observar y a describir confinado desde cierto espacio. Genette pone sobre la mesa una interesante cuestión que alude a cómo el tono de una historia puede alterarse en función de la posición que ocupa aquél que la narra. Dice el autor Elverbo en su artículo "Narradores y niveles narrativos en la teoría de Genette": "un narrador puede ser confiable o no confiable, dependiendo de su objetividad y su relación con los eventos que cuenta" (Elverbo: s. p.).

Resulta destacable lo completa que fue la labor de Genette (fallecido no hace mucho; el 11 de mayo del año 2018), tanto que es posible trazar su influencia hasta medios por mucho posteriores a la literatura, como el cine o la televisión, evidenciando la importancia del buen establecimiento de una voz que dé vida al relato

construido, pero ante todo, que sea la más adecuada para que la coherencia y la identidad de la historia no se vea perdida.

## Desarrollo

### El narrador en "El Aleph"

Lo que resulta inequívoco es que una vez que entramos en contacto con el texto, quien nos guiará a través de los hechos es una voz introspectiva en primera persona. Según los lineamientos propuestos por Gerard Genette, la voz en "El Aleph" pertenece a un narrador autodiegético con una focalización interna: es el protagonista del relato, Borges, el único actante dentro del discurso junto con Carlos Argentino Daneri. Él narra su propia historia y sus experiencias, así como el momento en que la revelación sobre la verdadera naturaleza del Aleph de la calle Garay lo alcanza. En cuanto al tiempo de la narración se refiere, este cae en la linealidad, pero todo se nos es contado a partir del recurso de la regresión: Borges (ya sea narrador o autor) ha justificado

la existencia de este relato por medio de una misiva en la que rememora los hechos vividos y dedica a la figura de Estela Canto (un personaje no solamente real, sino crucial en la vida de Borges). La regresión, curiosamente, contiene una elipsis (es decir, el acto de omitir un tramo de la historia contada para que esta sea inferida por el lector), pues como mencionamos, hay un salto de varios años dentro del cuento en el que se nos insinúa la clase de relación que sostuvo Borges tras la muerte de Beatriz con Carlos Argentino Daneri:

En 1934, aparecí [...]; con toda naturalidad me quedé a comer. Así, en aniversarios melancólicos y vanamente eróticos, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri [...]. El treinta de abril de 1941 me permití agregar al alfajor una botella de coñac del país. Carlos Argentino lo probó, lo juzgó interesante y emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno (Borges: 194-195).

La verdadera respuesta a esta cualidad tan peculiar del narrador, que por su conocimiento previo del Aleph se ve obligado a escribir rememorando los eventos de la historia; a la par que nos lleva en su viaje descubridor y reflexivo volviendo a descubrir junto con nosotros, este artefacto tan misterioso, recae en una observación que lleva a cabo Gerard Genette sobre los narradores en obras epistolares y que recupera la autora Elena Cuasante:

El autobiógrafo y el memorialista ficticios son, por tanto, narradores extradiegéticos y, al mismo tiempo, personajes diegéticos, como lo son también los redactores ficticios de diarios y cartas que el propio Genette cita en su argumentación (Cuasante: 18).

Una cualidad cuando menos llamativa del trabajo de Borges es que la narración siempre comienza como en *in medias res*; el flujo de pensamientos ya ha empezado a distenderse y lo que se tiene que decir es expresado

sin perder un solo instante en mencionar la identidad de quien lo está profiriendo. Hay insinuaciones de por medio, sí; hay pistas de la posible identidad del narrador esparcidas a lo largo de sus oraciones, pero nada de la naturaleza identitaria de esta figura es mencionado si no es de la forma más insospechada o indecorosa posible. En "El Aleph", no se nos dice que quien está narrando es Borges hasta que él mismo lo menciona fugazmente, como es habitual en este relato, autocompadeciéndose por la pérdida de Beatriz Viterbo "Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges" (Borges: 203). La otra ocasión en que la identidad de Borges vuelve a ser reiterada es cuando Carlos Argentino Daneri lo saca del sótano de la casa y Borges ya se sabe testigo del Aleph "Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!" (Borges: 207) Admito humildemente que no

sabría determinar la función tras esta vasta decisión creativa, y con ello me remito a muchas posibles interpretaciones sobre el lugar que ocupa Borges como narrador de su propia historia. Quizá el valor de este tópico fue tal para él, que decidió experimentarlo al imprimirse dentro de su obra (¿Quién puede decir que ha experimentado la vertiginosidad de los secretos del infinito y el universo desde la seguridad de su escritorio?), o tal vez estemos frente a un interesante juego literario que ha planteado Borges. Le otorga verosimilitud y cuerpo a la tesis del infinito contenido en un solo espacio, indecoroso e inesperado, acentuado tan solo por su descripción tan detallada y emocional de lo que implicaría esto para una persona. Lógicamente, es improbable que el espejo de todo el universo se halle debajo de una piedra, pero el que Borges presente esta tesis como probable al colocar un Aleph en la esquina más oscura de una casa en un rincón olvidado de Argentina vuelve la idea no solo plausible sino hasta seductora.

Continuando sobre la línea de todo lo anteriormente descrito, quizá sea justo simplemente decir que Borges ha creado una obra de autoficción, con el narrador que ha escogido como muestra de ello. Por los tópicos matizados de su cuento, el narrador se vuelve la figura más compleja en "El Aleph" junto con el artefacto aludido en el título. Es por igual un personaje ficticio y la representación de los sentimientos del autor, y por ello, dice Martín Ignacio Koval:

Por tratarse de "vidas" que transcurren en otro nivel ontológico, los personajes que las "viven" no resultan con tanta facilidad (ni con tanta intensidad) víctimas de los juicios del lector, que están determinados entre otras cosas por la época histórica, su constitución psicológica, su milieu sociocultural y sus compromisos ideológicos (Koval: 239).

Esto no sería posible en primera instancia dentro de "El Aleph", ya que el protagonista del relato, Borges, es producto de la traslación de una persona real al plano ficticio del cuento. ¿Sería correcto entonces hablar de este Borges como si habláramos del Borges "autor", que goza de un lugar en nuestra realidad? ¿Pero por qué asumir al Borges narrador dentro de "El Aleph" como una extensión del Borges autor? ¿Hasta dónde nos consta que estos entes comparten las mismas experiencias del modo que hacen con la voz? En lo que a mí respecta, esto último no puede ser cierto, pues el Borges de la narración ha experimentado algo que el Borges que lo ha creado no: una visión del infinito expresado en un discreto punto del mundo; una experiencia a la que solamente el Borges narrador (que es a su vez personaje) pudo experimentar porque la lógica del mundo interno así lo permite. Es por ello por lo que el Borges narrador-personaje, si bien una proyección de los sentimientos y reflexiones de Jorge Luis Borges en un determinando

tiempo, no es útil para representar su verdadera naturaleza como ser humano pensante, con un criterio heterogéneo y en constante cambio. El Borges narrador-personaje no es ni siquiera un ser humano constituido de manera convincente, y se encuentra congelado en la tinta que su autor empleó para plasmar sus ideas (mismas que con el pasar de los años hubieran de cambiar), convirtiéndose así en una herramienta reflexiva por la cual el Borges autor es capaz de proyectar un diálogo con las cuestiones metafísicas que le interesa resolver. Lo que resulta interesante de este ejercicio es, que si este medio aspira a ser una verdadera extensión del autor, entonces no es capaz, y no debería, responder las incógnitas a la que se enfrenta. Lo lógico es dejarse llevar por la intriga así como el lector lo hace.

El tipo de narrador (el tipo de personaje) que Borges establece en "El Aleph" se adelanta a cualquier movimiento que pueda hacer el lector con respecto a su caracterización, esto

es, "La atribución de rasgos por parte del lector a partir de su conocimiento previo del mundo es, en algún punto, inevitable, por lo que es imposible concebir un texto sin que sus actores sean caracterizados" (Koval: 240).

No hay por qué cuestionar la naturaleza del narrador. No hay que caracterizarlo porque sabemos quién nos habla, o bien, creemos tener una idea de quien lo hace. Esto, de alguna manera, acerca al lector con el narrador y en consecuencia, con el autor, pues ha dejado a un nivel asequible la caracterización de un personaje con quien en un primer momento no deberíamos sentirnos cómodos o familiarizados.

## Conclusiones

### La noción de la posmodernidad en Borges y "El Aleph"

**A**dentrarnos en este tópico es un acto que debe llevarse con reservas, no porque hablar de él sea una labor complicada o de difícil definición, sino porque ello conllevaría a quedarnos cortos al momento de abordarla.

La cantidad de terreno reflexivo (si acaso especulativo) que exploremos al hablar de la figura de Borges como una influyente o con la capacidad de sentar cátedra es muy amplia, con muchas acepciones o interpretaciones que se le adhieren.

Muchos autores estarían dispuestos a definir a Borges como un autor más bien moderno, ya no solamente porque esa es la tradición a la que se adscribe por los tiempos en los que comienza a definir un estilo literario, sino porque en el *corpus* de su trabajo se manifiestan amplia y claramente los temas y los conceptos propios de esta corriente (afirmación con la que el propio Borges estaría de acuerdo).

Lo que resulta conflictivo de cara al tratamiento de Borges como autor postmodernista es que el mismo Borges se negaría a romper con la tradición que vería nacer su obra. Si Borges, menciona a grandes rasgos el autor Robin Lefere en su artículo *Borges ante la noción de la "posmodernidad"*, hubiera de considerarse un autor posmoderno, sería,

para continuar con la tradición modernista, algo que no ocurre con contemporáneos suyos como Julio Cortázar o Gabriel García Márquez, quienes ya se vuelven representantes de un posmodernismo rompedor, con la intención de establecer un diálogo con "la historia y con el mundo" (Lefere: 212), y que, fundamentalmente, se volvería la pauta para toda acepción general que se tiene del posmodernismo en la actualidad.

Sin embargo, pese a no integrarse con naturalidad a este posmodernismo, Borges es indirectamente parte de este posmodernismo rompedor y rebelde. Se encarga de ofrecer una visión del modernismo filtrada a través de la meta-referencia y la reinterpretación de la realidad. De la discusión en torno a nuevas posibilidades de talla universal a través de la volátil pero siempre bondadosa literatura, producto de un poder que le hemos dado colectivamente con el pasar de los siglos: la capacidad de reescribir la historia, de los discursos que versan de todo, y con ellos, toda

nuestra existencia.

Borges es consciente del poder humano y la valiosa herramienta de la palabra cuando esta está a su disposición, aunque lejos de hallar esto innovador o trascendental, Borges lo asume con un dejo de respeto y melancolía: “Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma” (Borges: 195).

Hay, en esta cita, un evidente ánimo de crítica, quizá no destructiva o rompedora, al modernismo, pero que ciertamente remite a una nostalgia por la pérdida de una tradición a la que se le erigía todo a su alrededor. El “moderno Mahoma” no cree que deba servir a una tradición, sino que la tradición está en constante cambio y debe servirle a sus intereses.

El posmodernismo de Borges, contrario al otro posmodernismo literario que parece rehuir de las tradiciones que la atan a una determinada forma de operar, intenta acercarse a la tradición y el pasado literario, pero que con cada movimiento parece alejarse más. Es un acto paradójico determinista del que Jorge Luis Borges no puede escapar. Es una arbitrariedad, quizá la más humana de todas.

"El Aleph" es entonces una representación de esta arbitrariedad, es una compilación de reflexiones que remiten al anhelo por rozar con nuestros dedos todo aquello que evoca a cuestiones sempiternas y cimbradas a nuestra naturaleza, todas ellas antiguas: el interés por lo metafísico, por el infinito, reinterpretado como todo en el posmodernismo. El encuentro con el infinito es un sinónimo de futilidad y de temeridad. De establecer un diálogo con algo sin esperar una respuesta. En conclusión, los elementos de esta obra, ya no solo el cuento

que le da título sino toda la antología en su totalidad, encapsulan y representan de la mejor manera las reflexiones y temores de un Borges que sabe que se acerca, sin posibilidad de retorno, a un nuevo mundo que le pide más a un nivel literario. Para ello, debe remitirse a sus fuentes y darles un giro de 180 grados para otorgarles cabida en un mundo que no acepta la tradición literaria típica en la forma de un “qué”, sino de un “por qué”:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta el infinito (Borges: 127).

## **Bibliografía**

Borges, Jorge Luis. “Averroes”, *El Aleph*. María Kodama (ed.), 15ª ed., Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, Debolsillo, 1949: pp. 117-127.

Borges, Jorge Luis. “El Aleph”, *El Aleph*. María Kodama (ed.), 15ª ed., Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, Debolsillo, 1949: pp.189-210.

Cabrera Torrecilla, Angélica. “Visiones del multiverso: Microcosmos y totalidad en ‘El Aleph’ de Jorge Luis Borges” [en línea], *Alpha Osorno*, no. 53, diciembre de 2021, [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012021000200121#:~:text=En%20especial%20para%20el%20alfabeto,Abraham%20\(el%20primer%20patriarca\)](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012021000200121#:~:text=En%20especial%20para%20el%20alfabeto,Abraham%20(el%20primer%20patriarca))

Cuasante Fernández, Elena. “Tiempo de la narración y niveles

narrativos en la literatura autobiográfica”, *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, no. 40 (2015): 9-20.

Elverbo. “Narradores y niveles narrativos en la teoría de Genette”, *LiteraturaTV*, 2024, <https://literatura.tv/teoria-literaria/narradores-y-niveles-narrativos-en-la-teoria-de-genette/>

García Jurado, Francisco. “Borges o la lectura como biografía”, *Estudios: Filosofía, Historia, Letras*, no. 142 (2022): 139-167.

Imaginario, Andrea. “El Aleph, de Jorge Luis Borges: resumen y análisis del cuento”, *Cultura genial*, 2018, <https://www.culturagenial.com/es/cuento-el-aleph-de-jorge-luis-borges/>

Koval, Martín Ignacio. “Del personaje a la persona. Una contribución al estudio de la caracterización de personas reales en textos narrativos factuales”, *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales*, vol. 31, no. 61 (2021): 226-242.

Lefere, Robin. *Borges ante la noción de “posmodernidad”*, Borges Center, 2024, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0911.pdf>

Mulas, Rafaella. “The Aleph of Borges and the Paradise of Cantor”. *Journal of Humanistic Mathematics*, vol. 12, no. 2 (2022): 404-410.

Ortiz, Paula. “Gerard Genette y la ciencia del relato”. *Letras libres*, mayo de 2018, <https://letraslibres.com/literatura/gerard-genette-y-la-ciencia-del-relato/>

Spagnuolo, Marta. “Eduardo Acevedo Díaz-Carlos Argentino Daneri, persona bicéfala en ‘El Aleph’”, *Borges Center*, 2019, <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/images/Marta%20Spagnuolo.pdf>

# La voz del dolor: explorando los abismos de la humanidad con Dazai Osamu en *Indigno de ser humano*

Escrito por: **Dana Liliana Caballero Cambrón**

Fecha de publicación: agosto de 2025

## Resumen

**E**ste artículo analiza la novela *Indigno de ser humano* de Dazai Osamu según su carácter autobiográfico, el contexto histórico-cultural de la posguerra japonesa, la alienación y la depresión desde una óptica existencialista. A través del protagonista, Yozo Oba, la novela ofrece un retrato crítico de la condición humana y el desencanto de una generación desgarrada por las guerras mundiales.

## Palabras clave:

Literatura japonesa, existencialismo, autobiografía, autoficción, novela psicológica

*Indigno de ser humano* (1948) es la obra más reconocida de Dazai Osamu y una de las más relevantes en la literatura japonesa moderna. La obra narra la vida de Yozo en tres cuadernos de notas: su infancia, su adolescencia y su juventud como “estudiante” en Tokio, las influencias de las ideologías y personas que ahí convergen, junto con sus concepciones del mundo y su tránsito hacia la decadencia: el fracaso en sus estudios, su pasión por el arte que no recibió apoyo, su ingreso a un partido marxista, sus relaciones fallidas con mujeres, y su caída en el alcohol y la morfina.

Esta reseña crítica analizará la novela considerando su carácter autobiográfico, el contexto histórico-cultural de la posguerra japonesa, la alienación y la depresión desde una óptica existencialista, y el estilo literario distintivo del autor, vinculado a la escuela decadente japonesa. A través del protagonista, Yozo Oba, Dazai ofrece un retrato crítico de la condición humana, un reflejo de sus propias luchas personales y el desencanto de una generación desgarrada por las guerras mundiales.

## 1. **Carácter autobiográfico de la obra**

**E**s evidente la influencia de la vida del autor en la obra. La vida de Yozo, el protagonista, comparte múltiples paralelismos con la de Dazai. Ambos provienen de familias privilegiadas en provincias alejadas de Tokio, ambos se enfrentan a la alienación desde la infancia en una numerosa e incommunicada familia, y ambos experimentan adicciones, enfermedades, tres intentos de suicidio y crisis existenciales. Como señalan Aziza y Simanjuntak, esta novela es “llamada semiautobiográfica porque los problemas mentales que ocurren en *Indigno de ser humano* están escritos con base en los eventos experimentados por el autor” (70). En este aspecto, quiero agregar que Yozo es prácticamente el espejo de Dazai y no sólo por lo anteriormente mencionado, sino porque, en el ámbito más íntimo, el autor también le tenía pavor a los seres humanos (como puede verse en otro cuento suyo: “Demonios apuestos y cigarrillos”); además, esta desconfianza también fue amplificadas por la conexión del autor con el partido marxista de Japón, lo cual lo llevó a ser detenido y torturado, aunque a Yozo no le ocurrió esto último.

La vida de Dazai se ve reflejada directamente en pasajes de la novela, como su primer intento de suicidio con una de sus compañeras, en el que él sobrevive y luego toda la culpa recae en su figura, que es igual a lo narrado en el “Primer cuaderno de notas”. Posteriormente, en 1933, Dazai intenta suicidarse de nuevo y se vuelve adicto a la morfina (Clavijo y Mariños: 12). Logra contraer matrimonio en 1939, el cual no dura mucho; a pesar de todo, Dazai siguió escribiendo e *Indigno de ser humano* fue una de sus últimas obras, que forma parte también de una tercera etapa en su legado literario.

## 2. Contexto histórico y cultural

La obra fue escrita en el contexto del Japón de la posguerra, donde la derrota militar y el colapso del nacionalismo desencadenaron una crisis identitaria en sus habitantes, quienes ya no pertenecían al magnánimo imperio japonés y, en cambio, se enfrentaban a los horrores legados por la guerra. Como mencionan Mariños y Clavijo (12), Dazai forma parte del grupo o estética *Buraiha*, una corriente de escritores que expresaban el desencanto con la moral tradicional y las estructuras sociales posbelicistas; mismo que expresa la decadencia de la sociedad y de los individuos que forman parte de ella, tal como se puede observar en las obras de Sakunosuke Oda y Sakaguchi Ango.

En este marco, Yozo representa a una generación incapaz de reconciliarse

con el nuevo orden social ni con las exigencias del pasado, pero también como un individuo que se encuentra en un limbo entre su nueva realidad y el mundo tradicional, entre la influencia de Occidente y la modernización, y entre los estigmas de un círculo silencioso y estricto. El personaje vive en constante inadaptación, reflejo mismo de la sociedad en transición, incapaz de ofrecer el necesario sentido de pertenencia o un modelo válido de identidad.

### 3. Depresión y alienación

**Y**ozo es la encarnación del hombre alienado. Su necesidad de esconder su verdadero yo bajo una máscara de payaso evidencia un mecanismo de defensa frente a una sociedad hostil. Kishore señala que “Yozo actúa como un payaso para ganarse el cariño de las personas a su alrededor”, y agrega que esta actitud es terapia para él (57). Este mismo acercamiento no sólo lo llevó a mantener una relación aparentemente buena con sus hermanas, sino también con sus sirvientes, lo que tuvo una única consecuencia:

Sin embargo, mi verdadera personalidad era totalmente opuesta a la de un niño travieso. Para entonces, los criados ya me habían enseñado algo lamentable; me habían despojado de mi inocencia. Incluso ahora, pienso que hacerle eso a un niño es el crimen más perverso y cruel de todos. Pero no se lo conté a nadie (Dazai: 16).

Este episodio lo alejó aún más de la sociedad, de sí mismo incluso, porque le demostró una vez más lo terrible que puede ser la humanidad y reforzó su miedo a las personas.

Clavijo y Mariños citan a Camus para explicar que, desde la perspectiva

existencialista, Yozo es un ejemplo del “hombre absurdo” de Camus; el absurdo, la angustia, la subjetividad, la soledad y la muerte como un escape (14) son motivos que definen tanto al personaje como al autor. La lucha entre su deseo de autenticidad y su necesidad de complacer llevan al protagonista a estados de ansiedad, drogadicción y deseos de autodestrucción. La frase de Dazai, citado en Kishore, “algo oscuro e impuro siempre se cierne sobre mí” (59) revela su percepción del mundo como una amenaza constante.

#### 4. Estilo y lenguaje

**E**l estilo de Dazai se caracteriza por su prosa introspectiva y fragmentada. La narración en primera persona en forma de cuadernos personales intensifica la sensación de intimidad y, a su vez, nos imposibilita confiar plenamente en el texto al comenzar con el testimonio del escritor que encuentra estos tres cuadernos de notas. Según Mariños y Clavijo, “en los momentos donde la vida de Yozo Oba va cuesta abajo, la narración se vuelve rápida, continua, casi desesperada” (12), lo que revela tanto el estado mental del personaje como la destreza del escritor.

Andreu Vaquer, por otra parte, cita a la traductora Montse Watkins para destacar el juego de palabras presente en la obra y en la literatura japonesa mediante el empleo de ideogramas y su diferente interpretación:

[...] Watkins mantiene el juego de palabras en japonés a través de un préstamo naturalizado y además con amplificación, ya que explica a los lectores hispanohablantes el mismo, obviamente con mayor información que la que da Dazai, que únicamente escribe la homofonía de Joshi Ikita (上司幾太, un supuesto

nombre de persona) con jōshi (情死), ikita (生きた), esto es, cometer un doble suicidio y sobrevivir (76).

No obstante, no es el único recurso utilizado por Dazai, pues también emplea metáforas, hipérboles, símiles y personificaciones para construir un discurso literario que no sólo narra, sino expresa. Es una obra no sólo pensada para entretener, sino infligir la catarsis, tanto del autor como del lector.

## 5. Conclusión

*Indigno de ser humano* es más que una novela psicológica: es un testimonio de vida, una denuncia social y una obra filosófica a menudo interpretada como adelantada a su tiempo; es una obra que puede leerse como una profunda meditación sobre la crisis de identidad en el Japón de la posguerra y, por ende, en el ser humano contemporáneo.

El personaje principal, Yozo, no es sólo víctima de la narrativa ni de sus decisiones, sino el producto de una posibilidad ontológica: no saber quién es, no ser capaz de llegar a ser alguien. Esta imposibilidad se construye a través de una constante fragmentación: familiar, social, ideológica y emocional. Lo más perturbador de él no es su descenso, sino la ausencia de una plenitud desde la cual caer; no hay un Yozo “original” que haya conocido sentimientos ‘normales’ desde el principio, sólo uno que fue lenta y constantemente perturbado y corrompido por sus experiencias. El gesto de disfrazarse, de ser un bufón, no oculta su rostro verdadero, sino que reemplaza su vacío con la simulación de la risa.

Dazai escribió una novela en una clave abiertamente autobiográfica, como

es su característica, pero también volvió difusas las líneas entre ficción y realidad, lo cual sugiere que esta falta de identidad es una condición existencial, no mera narrativa, y expande este concepto a su sociedad y a los seres humanos.

En el vacío del Japón de la posguerra, simbólico en la novela, la modernidad occidental entra con fuerza, aunque no ofrece un claro sentido de pertenencia, no reconcilia el imperio destruido ni la futura globalización. Yozo es este desencuentro en su incapacidad de encontrar su lugar, en su incapacidad para encajar, ya sea en las estructuras tradicionales o las nuevas. Su paso por una insípida militancia marxista, por ejemplo, responde más a su desesperada búsqueda de identidad que a una convicción política. El consecuente espiral de adicciones, sexo y carrera fallida por el arte se convierten en su intento fallido por ser alguien.

Desde esta perspectiva, la obra de Dazai se sumerge en una corriente profundamente existencialista.

Yozo, como el hombre absurdo de Camus, vive en una constante contradicción: desea ser aceptado por su sociedad, pero teme a las personas; desea vivir, pero coquetea con la muerte. Su vida es un andar errante por un mundo sin sentido.

A través de Yozo, Dazai Osamu nos enfrenta con las preguntas más dolorosas sobre la existencia, todo esto con trasfondos metaliterarios y metalingüísticos: juegos de palabras, referencias e invenciones que se aprecian mejor en japonés, por ejemplo, el juego de antónimos donde Yozo identifica como antónimo de crimen el castigo y menciona la obra de Dostoievsky (Dazai: 91).

Dazai logra una prosa que combina sencillez con profundidad. La voz narrativa se desplaza entre lo confesional y lo poético, crea una cercanía con el lector que le permite no sólo observar a Yozo, sino también sentirlo. El sentimiento no se detiene en ser descrito, es transmitido, busca ser comprendido y que con esto el lector se descubra a sí mismo,

tenga otra perspectiva del mundo.

Finalmente, *Indigno de ser humano* es una novela de profunda humanidad; no porque exalte alguna virtud moral, sino porque se atreve a mostrar lo más vulnerable del ser: la duda sobre sí mismo, el temor al otro, la fragilidad del deseo de vivir. Dazai Osamu construyó, en su protagonista, un espejo en el que todos podemos ver reflejadas nuestras propias grietas.

En esta reseña se han evaluado criterios fundamentales como la correspondencia biográfica entre autor y protagonista, la relevancia del marco sociocultural en el desarrollo de los temas, la representación psicológica de los conflictos humanos, y la efectividad del lenguaje literario para transmitir la angustia existencial. Estos elementos permiten entender la obra no solo como una ficción, sino como un vehículo introspectivo y crítico que interpela al lector sobre la condición humana en un mundo fragmentado.

## **Bibliografía**

Andreu Vaquer, Francesc. “Dazai Osamu y el franquismo: comparación de las dos traducciones al español de la obra *Ningen Shikkaku*”. *Asiadémica: Revista Universitaria de Estudios Sobre Asia Oriental*, vol. 18, abril de 2023, [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9520370.pdf](https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9520370.pdf)

Aziza, A. P., y M. B. Simanjuntak. «Analysis Figure of Speech and Theatrical Story In *No Longer Human* Novel by Osamu Dazai». *International Journal Of Education And Literature*, vol. 1, abril de 2022, pp. 68-76. [doi.org/10.55606/ijel.v1i1.29](https://doi.org/10.55606/ijel.v1i1.29)

Dazai, Osamu. *Indigno de Ser Humano*. Traducido por Seren Aeon, 2024.

Clavijo Meléndez, y Mariños Silupú. *Entre la soledad y la muerte: La construcción de un sentido filosófico de la vida y la sociedad en la obra "Indigno de ser humano" de Osamu Dazai*. Universidad Nacional del Santa, 2021, [repositorio.uns.edu.pe/handle/20.500.14278/4939](https://repositorio.uns.edu.pe/handle/20.500.14278/4939)

Kishore, P. «Existential Angst and Dehumanization in Osamu Dazai's No Longer Human». *Language In India*, vol. 24, mayo de 2024. EBSCO, [research.ebsco.com/c/bn45dg/viewer/pdf/rkfpdqeker](https://research.ebsco.com/c/bn45dg/viewer/pdf/rkfpdqeker)

