

# NOTA AL MARGEN

REVISTA ESTUDIANTIL DE LITERATURA



VOL. I - N°2 | 2023

## Dirección

---

**María Emilia García Pepellin**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0002-2016-8359>

**Francisco Pagés Reimon**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0002-4412-705x>

## Comité editorial

---

**María Emilia García Pepellin**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0002-2016-8359>

**Flavio Javier Krüger**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0006-9400-1427>

**Alfonsina Lopez**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0003-0351-3242>

**Lara Loyola**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0009-0009-4224-5472>

**Ignacio Jorge Manfredi**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0001-7177-2305>

**Francisco Pagés Reimon**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0000-0002-4412-705x>

**María Elena Ventura**, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://orcid.org/0009-0002-0814-6496>



## Arte y diseño

---

### Portada e ilustraciones

Paula Inés Balaszczuk

### Maquetación

Ignacio Jorge Manfredi

## Corrección

---

María Emilia García Pepellin

Flavio Javier Krüger

Alfonsina Lopez

Lara Loyola

Francisco Pagés Reimon

María Elena Ventura

# Índice

<b>Índice</b>	<b>3-4</b>
<b>Palabras de apertura</b>	<b>5-8</b>
Javier Mercado.....	5
<b>Preferiría no hacerlo</b>	<b>9-126</b>
La escritura y la vida: vínculo simbiótico en <i>Un año sin amor</i> Micaela Belén Lumia.....	10
La literatura como reflexión estética: <i>La Fanfarlo</i> (1847) de Charles Baudelaire Santiago Andrés Ibañez.....	21
El precio de volar alto: la libertad y la muerte en paralelo en la poesía novohispana Cynthia Marlene Gómez Castellón.....	36
Virginia Woolf en torno a la problemática de género: la improductividad y su relación con la labor de escritora en <i>Un cuarto propio</i> y <i>Orlando</i> Camila Belén Lucero.....	49
La angustia en Macabea: una lectura heideggeriana de <i>La hora de la estrella</i> de Clarice Lispector Paloma Souto.....	61
Deconstruyendo el género: una aproximación teórica a <i>Orlando</i> de Virginia Woolf Sofía Salto.....	76
Lo bello entre lo efímero y lo perpetuo: reflexiones estéticas en “Oda a una urna griega” de Keats y “La Retama” de Leopardi Lucas Gabriel Collantes.....	88
Maternidad y violencia: un análisis desde distintas escritoras de la literatura alemana Luca Salinas.....	100
Las representaciones del yo en <i>El viaje inútil</i> de Camila Sosa Villada y <i>Un año sin amor</i> de Pablo Pérez María Macarena Heiland.....	115

## **La literatura y las cosas** 127-168

- Suruqch'i: Mal de montaña*  
Ana Manuela Josefina Luna..... 128
- Un análisis literario orientado a objetos de las obras tecnoliterarias  
de Tisselli y Läufer  
Tobías Leiro..... 142
- Nada que esconder: estética de la explicitud en la transposición al  
teatro musical de *Despertar de primavera*  
Paz Vermal..... 156

## **Reseñas** 169-173

- ¿Qué hacer cuando la vida cotidiana se vuelve insostenible?: una  
reseña de *Los divagantes*, de Guadalupe Nettel  
Constanza Molina..... 170

## **Kátharsis** 174-177

- Fantástico, espacios extraños y voces narrativas: ese monstruo  
que llamamos tesis  
Candela Yasapis..... 175

## **Variatinta** 178-191

- Ausencia  
Luca Salinas..... 179
- La calle de don Nicasio  
Tomás Veizaga Ramírez..... 180
- El cuarto  
Galo Tomás Ingnoli..... 184
- La Ola  
Angel Yared Hernández Quijada..... 187

## **Palabras de cierre** 192-193

- Laura Mercedes Prada..... 192

# Palabras de apertura

---

## Sobre lo común, sobre lo que salva

*¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento?  
¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en información?*  
T. S. Eliot

Somos parte de una época que difícilmente pase inadvertida en los libros de historia futura. Somos una civilización en transición, aunque todavía con un destino incierto. Somos un tiempo que, de modo global, podemos definir como vuelto sobre el propio individuo y su mismidad, un tiempo donde lo colectivo da paso a la especificidad infinitesimal del algoritmo dirigido. Esta transición hacia una sociedad de individuos está motorizada, al menos en parte, por el impacto que han tenido en nuestras vidas las redes sociales. Es cada vez más imperiosa la necesidad que experimentamos de existir, primero, de forma digital; y luego, acaso si queda tiempo, de modo físico. Esto —tal vez la aclaración es redundante— nace de un modo de organización social, política y económica donde lo común va quedando cada vez más relegado frente a lo individual/privado. Con dolor también se advierte que las Humanidades, caracterizadas desde sus inicios por pensarse como disciplinas críticas y emancipadoras, no han cumplido el rol que esperábamos. Por ello, la aparición del segundo número

de la revista *Nota al margen* es una ocasión propicia para que reflexionemos sobre nuestra situación institucional y sobre nuestras prácticas académicas en este tiempo.

En primer lugar, sobre nuestra situación institucional. La lógica del individuo solo ha llevado a poner en duda el valor del proyecto universitario argentino. Frente a esto, debemos seguir sosteniendo y defendiendo el derecho a cursar estudios superiores de forma gratuita y sin restricciones de acceso. Pero también debemos reprensarnos institucionalmente porque pertenecemos a ese sector de la academia que no produce —al menos no de modo directo y palpable— productos que se puedan vender en un mundo que se define como “mercado”. Y si es que producimos “servicios” (etiqueta dudosa y peligrosa en nuestro caso), los principales demandantes siguen siendo los Estados nacional y provincial. Nuestra mera existencia está siendo puesta en duda porque no encajamos en una nueva matriz de funcionamiento que se vende como eficiente, productivista y resultadista. Debemos remontarnos varias décadas atrás para encontrar tal grado de desprestigio a la Humanidades por tratarse de un saber —aparentemente— improductivo y subversivo.

En segundo lugar, hay que volver sobre el valor general y la dinámica de nuestras prácticas académicas. A contramano del desprestigio que hemos señalado, es asombroso cuán bien nos hemos adaptado a esa lógica meritocrática desde hace ya tiempo. Sin saberlo, sin quererlo, incluso en conflicto, somos sus abanderados. Cuando la vida se hizo *currículum*, cuando el libro devino *paper*, cuando las ideas terminaron por ser congresos, comenzamos a ser los propios sujetos de rendimiento de un conjunto de disciplinas que, pretendiendo estar por fuera de,

se adaptaron perfectamente a un neoliberalismo académico. Aún sin aceptarlo, nos regimos por esta lógica del marketing: más eficientes, más productivos, más veloces, más colonizados intelectualmente, más pobres sin dudas. Situación paradójica: sumidos por completo a las reglas del mercado académico-científico, parece que no somos necesarios.

Entonces, si nuestra situación institucional es precaria y nuestras prácticas académicas nos transforman en un *animal laborans*, ¿es que ha llegado el fin de nuestra razón de ser? La respuesta es no. Como decía Miguel Abuelo en “Buen día, día”:

Brindo contigo, Hölderlin  
por lo gratis, la bendición etérea  
y alégrense las manos serviciales  
la tarea del amor  
creativo y fraternal.

¿Qué es un proyecto como *Nota al margen* sino la demostración de esa tarea del amor? Un grupo de estudiantes que se reúne y funda una revista para que sus compañerxs puedan encontrarse, leerse, pensarse en comunidad. ¿Cómo describir a quienes, publicados o no, decidieron mandar sus escritos sin recibir nada a cambio? ¿No se trata del brindis por lo gratis? ¿No es todo esto una demostración de que aún podemos pensarnos como algo más que usuarios? Aún podemos pensarnos como sujetos con pasiones, deseos, ideas, lágrimas; aún podemos pensarnos como grupo, como comunidad. Quienes trabajan en

este proyecto, como así también quienes participan con sus textos, abren un espacio, una hendidura por la que se filtra lo inesperado: la belleza de pensar colectivamente.

Tal vez, dentro de muchos años, recordemos esta época como la época que vivimos en peligro. Ciertamente, el miedo a perder espacios como la universidad pública son algo más que una campaña de desprestigio, son una realidad que se avizora en el horizonte de posibilidades. Pero —volvemos a Hölderlin— “allí donde abunda el peligro / también crece lo que salva”. En tiempos peligrosos nos salva sostener estos espacios de encuentro, nos salva creer en las palabras, nos salva ser comunidad, nos salva el trabajo mancomunado (el trabajo común hecho con todas las manos).

Que *Nota al margen* siga siendo, por mucho tiempo más, parte de eso que nos salva.



Dr. Javier Mercado





Pág 09 a 126

# Preferiría no hacerlo

*Nota al margen* | Vol. I N° 2

## La escritura y la vida: vínculo simbiótico en *Un año sin amor*

Micaela Belén Lumia<sup>1</sup>

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades,  
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina  
[belumia1996@gmail.com](mailto:belumia1996@gmail.com)

Recibido 05 de septiembre de 2023, aprobado 20 de noviembre de 2023

**Resumen:** el presente artículo trabaja sobre la materialidad textual de la primera novela de Pablo Pérez, *Un año sin amor* (1998), y busca examinar el vínculo entre la escritura y la vida, que aquí asume la cualidad de simbiótico. Usamos el término *simbiosis*, propio de la biología, para pensarlo en el campo literario. Nos referimos, entonces, a la relación estrecha y persistente entre arte y biografía, elementos solidarios entre sí que se retroalimentan. En esta novela Pérez explora la idea de que el arte muestre su lado dionisiaco. Por ello, advertimos que el texto asume un hacer escriturario que aniquila el pudor y exhibe aspectos de la vida que, en muchas ocasiones, se soslayan. La escritura, de este modo, es una proyección y una afirmación de la subjetividad exhibida.

**Palabras clave:** metaliteratura, enfermedad, cuerpo, intimidad, escritura del yo, simbiosis.

### Writing and Life: Symbiotic Bond in *Un año sin amor*

**Abstract:** This article addresses the textual materiality of Pablo Pérez's first novel, *Un año sin amor* (1998), and aims to examine the connection between writing and life, that herein assumes a symbiotic quality. We use the term "symbiosis", which belongs to the scope of biology, in order to consider it within the literary field. We are referring, then, to the close and persistent relationship between art and biography, elements that mutually support and nurture each other. In this novel, Pérez explores the idea that art shows its Dionysian side. For this reason, we notice that the text acknowledges a scriptural approach which annihilates modesty and shows aspects of life that, on several occasions, are ignored. Writing, thus, is a projection and statement of shown subjectivity.

**Keywords:** metafiction, disease, body, intimacy, writing of the self, symbiosis.

---

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. María Lourdes Gasillón, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

En el presente trabajo abordaremos algunas de las particularidades que asume la escritura del yo en *Un año sin amor* (2018) de Pablo Pérez, texto que expresa un vínculo estrecho entre literatura y vida. La propuesta es explorar la premisa acerca de cómo la enfermedad –en concreto, la experiencia de la enfermedad– configura la escritura de una manera determinada, lo cual construye la imagen de un vínculo simbiótico entre el hacer escriturario y la praxis vital del narrador.

En términos generales, la novela recupera las peripecias entre el diagnóstico y los primeros tratamientos del VIH/sida del narrador, Pablo Pérez, quien decide registrar los múltiples procesos (físicos y psíquicos) por los que su cuerpo atraviesa. Por un lado, veremos que el sujeto proyecta la experiencia vital de su cuerpo enfermo sobre otro cuerpo: el de la escritura. En este sentido, podemos decir que la acción de escribir crea una corporalidad lingüística que funciona como un espacio de proyección subjetiva. Observaremos cómo la enfermedad no solo atraviesa el cuerpo biológico (la carne humana), sino que también irrumpe en la escritura, en su forma y en el devenir de la narración. Por otro lado, advertiremos que la escritura habilita la construcción de lo íntimo. La intimidad será configurada por medio de diferentes estrategias, tales como el uso de la forma de diario personal y el montaje de historias que tienen como común denominador al yo y su enfermedad. En este apartado elucidaremos los múltiples significados que adquiere la noción de enfermedad, puesto que no solo se trata de una arista que conforma la narrativa, sino que, además, aparece ligada a los padecimientos individuales, a los estados anímicos, a la vida sexual y al linaje familiar.

### **La escritura como cuerpo enfermo**

Para el diarista, la escritura de un texto íntimo no surge por ocio ni por fines estrictamente laborales. Es una necesidad, un deseo, una energía interna que impulsa al yo a materializar su experiencia en el lenguaje. También es una imposición que el sujeto se hace a sí mismo, como si su cordura o existencia dependieran de este régimen. La oración que abre el diario –*in medias res*, es decir, sin ningún tipo de introducción– es la siguiente: “tengo que escribir” (Pérez, 2018, p. 11). Es una construcción breve, en tiempo presente, que justifica el propósito de estar escribiendo. Este sintagma inaugura la proyección de un cuerpo humano sobre el cuerpo textual y postula la obligación de empezar a trazar los acontecimientos de una vida mediante la palabra escrita. En este sentido, cabe preguntarse por qué el yo afirma tener que realizar tal ejercicio,

por qué emerge la forma del imperativo en la enunciación. Entre las posibles respuestas y, como veremos a continuación, el sujeto escribe para alejar la muerte, la soledad y para afirmarse en el acto presente de la escritura que, en definitiva, es apoyarse en el hecho de estar vivo.

La primera persona protagonista de este diario presupone que la literatura es utilitaria, esto es, una herramienta que tiene valor de uso (capacidad que posee una cosa para satisfacer una necesidad). De hecho, se sienta a escribir para dejar de dar vueltas en la casa como un león enjaulado: “*lion in cage*” (Pérez, 2018, p. 39). Esta comparación que se repite con insistencia en muchas entradas del diario expresa que habita algo con urgencia de sosiego en el interior del sujeto, quien precisa encontrar un motivo para mantenerse ocupado, activo y no sentirse solo frente a su situación de vulnerabilidad (enfermedad, fracasos amorosos, conflictos familiares, escaso dinero). Entonces, la escritura es un espacio de proyección de la subjetividad, un espejo donde el yo se mira y se representa, lo que implica pensar en un reflejo roto a medias que no muestra todo, sino aquello que el narrador quiere o necesita.

Como dijimos, la escritura no se conserva ilesa de la enfermedad corporal. Por el contrario, sufre interrupciones causadas por el malestar físico y por la vida misma del diarista. La irrupción se evidencia en la continuidad de la narración, en el tono y en la forma del diario.

En cuanto a la forma, el diario íntimo está constituido por fragmentos de vida, puesto que no manifiesta la existencia completa del sujeto que escribe, sino partes, retazos que se aúnan en un mismo espacio. Decir que en el texto hay fragmentos implica pensar en los silencios, en aquello que se omite, que no se cuenta. Así, el narrador se muestra selectivo, plasma en su escritura lo que tiene ganas, lo que puede o quiere decir, incluso lo que el cuerpo enfermo le permite. Asimismo, la narración da cuenta del fragmento porque no se escribe todos los días; en reiterados momentos, la redacción se abandona y se retoma en fechas posteriores. De hecho, el narrador menciona que su texto es un “diario con agujeros” (Pérez, 2018, p. 25), esto es una espacialidad con zonas negras, silenciadas, no contadas. Por otra parte, la cuestión de los silencios también se manifiesta mediante el uso de los puntos suspensivos: “hoy lo llamé [a Luis] y me dijo... bueno, no puedo reproducir la conversación, no tengo ganas, empiezo a sentirme extraño” (p. 73). Primero afirma que no puede (impedimento involuntario) y luego afirma que no quiere (impedimento voluntario), expresando así, una contradicción interna sobre si enunciar o no. Asimismo, percibimos que los padecimientos del cuerpo inciden en las decisiones de escritura, porque su humor es oscilante e

inestable, y esto repercute en el ánimo y en las ganas de detallar pormenores de su cotidianidad.

En cuanto a la tonalidad enunciativa, la escritura del yo configura un campo semántico que evidencia pesimismo. Encontramos los siguientes ejemplos: “me siento bloqueado”, “quitarme las ganas de todo”, “me agota” (Pérez, 2018, p. 12), “me cansan”, “veneno de la infelicidad”, “mundo cada vez más detestable” (p. 13), “la muerte... sería un regalo precioso” (p. 33), “un perfecto domingo de mierda” (p. 54). La enunciación se torna densa, cargada de imágenes negativas y de hastío, y se convierte en un lugar donde circula energía agobiante. Cuando el narrador expresa: “este veneno que fabrica mi cuerpo día a día me está colmando” (p. 13) abre dos aristas de lectura. Mediante la metáfora de una fábrica de producción, advierte que su cuerpo produce *veneno*, es decir, enfermedad y que esto le está quitando vida. Por otro lado, ese mismo veneno lo fabrica su propia escritura y, por ello, termina también por contaminarla, colmando la narración de fatalismo y desesperanza.

En cuanto a la narración, existen interrupciones sintácticas que tienen origen en los problemas físicos o en la vida. El tiempo presente del cuerpo enfermo interviene en el pasado de los hechos narrativos: “la mancha con forma de corazón no desaparecía ... picaba (pica, ahora escribo desnudo frente al ventilador)” (Pérez, 2018, p. 14). El uso de los paréntesis permite que el tiempo presente ingrese en el pretérito del relato, como si fuera una digresión que no puede evitarse. En este caso, el narrador se encuentra dominado por los padecimientos somáticos y tiene que registrarlos, elige no ignorarlos. En otro momento del diario explica: “recién, por un ataque de tos, tuve que dejar de escribir. Vuelvo tosiendo y cansado” (p. 93). La escritura está intervenida por la enfermedad y esto la transforma en discontinua, no lineal. A su vez, el sujeto se agota por las interrupciones y esto incide en que el ejercicio de escribir se realice con desgano, con menos intensidad. Su corporalidad está siendo consumida por el malestar del sida y este acabamiento implica que la escritura también pierda vigor.

Otro ejemplo de proyección del sujeto sobre la escritura lo advertimos en la sintaxis en la que se observa la ansiedad del diarista. Esta emoción no solo se traduce en la acumulación de oraciones cortas que abordan temas de diferente orden, también se menciona: “mi nivel de ansiedad me supera” (Pérez, 2018, p. 104) y luego, líneas más adelante, se cierra la entrada con una enumeración de preguntas acerca de cómo o por qué sobre los interrogantes que dan cuenta del estado ansioso que gobierna la conducta del yo:

¿Cómo hago para convivir tranquilo con estas fantasías que me acosan?  
 ¿Por qué creo que dejando de estar solo voy a estar mejor? ¿Por qué no me alcanza el amor de mis amigos, ni el amor de Luis, o el amor de los SM? (Pérez, 2018, p. 105)

En este punto, observamos en concreto la simbiosis entre escritura y vida, y su consecuencia que es la proyección de un cuerpo sobre otro. Por ejemplo, en otro pasaje reflexiona: “lo que ahora me molesta es esta escritura desértica que lucha contra la inmovilidad en la que estuve sumido esta mañana” (Pérez, 2018, p. 52). La escritura es igual al sujeto, si el individuo está inactivo, esa situación se transfiere al lenguaje y lo esteriliza. En este sentido, es interesante una de las imágenes que cierra el libro, en la que el yo se apropia de una metáfora de una canción para decir que él es el caballo suelto en el espejo, su propia identidad frente al diario. Explica: “yo que me daba casi por muerto, me doy cuenta de que anduve merodeando por mi vida como por sobre la fragilidad de un espejo que podría quebrarse como una delgada capa de hielo” (p. 123).

De igual modo, la enfermedad interrumpe la continuidad de la vida, lo que frustra al sujeto y confluye en el pesimismo general con que enuncia cada entrada de su texto. La siguiente cita refleja una repetición en el devenir narrativo:

1 de octubre

Me siento en caída y no sé si voy a poder subir una vez más. Hasta ahora siempre pude, pero hoy siento que el final se acerca ... Vuelvo a sentirme sobreexigido... Quiero dejar de tomar todos los medicamentos, ayunar, y dejar que mi cuerpo haga lo que tenga que hacer: si tengo que morirme, morirme, pero me cansé de vivir semiahogado, en esta semivida que no me sirve de nada, que me molesta. Si mirara cada día de este diario, creo que comprobaría que el 80 % de los días me sentí mal, angustiada, sin aire. (Pérez, 2018, p. 107)

El concepto *interrumpir* puede ponerse en relación con la metáfora militar de la enfermedad como invasión que plantea Susan Sontag (1977):

Lo que hace tan aterrador el ataque viral es que se supone que la contaminación y, por consiguiente, la vulnerabilidad, es permanente. Incluso si una persona infectada no mostrara nunca síntoma alguno —es decir, si la infección permaneciera o, mediante una intervención médica, se volviera inactiva— el paciente llevaría para siempre el enemigo viral dentro. (p. 57)

En ese sentido, pensamos en una interrupción física (en tanto síntomas concretos, malestares corporales) y en una interrupción psíquica (la presencia constante del saberse enfermo y, por ende, sentir que la vida puede terminar pronto a causa de esa invasión). De todas maneras, pese a la circularidad de la cotidianidad que reenvía al fatalismo, encontramos ciertos pasajes optimistas, vinculados con el contexto social y los avances médicos en torno al tratamiento del sida. Es por esto que advertimos una tensión entre vida y muerte, entre la alegría de vivir y la tristeza por sentir cerca el aniquilamiento de la existencia. Pablo Pérez, personaje protagonista de su diario íntimo, entrega todas sus contradicciones a la escritura, ese espacio donde puede reivindicar la vida pese a que la escritura se muestre tan enferma como su cuerpo. Escribir implica huir de la muerte o, por lo menos, retardarla, suspenderla en el acto de enunciar. Además, supone alejar la soledad, porque este sujeto se desdobra en la primera persona de su escritura y dialoga con ella; en la escritura del yo el narrador nunca está solo, se tiene a sí mismo y al documento de su experiencia, donde siempre podrá encontrarse.

Existe, en el transcurrir narrativo, otro elemento insoslayable para pensar la escritura en *Un año sin amor: el tiempo*. La coordenada temporal atraviesa todas las entradas del diario íntimo. Por ejemplo, se materializa mediante la mención y descripción de hábitos viejos y nuevos, prácticas profesionales (públicas y privadas) o comentarios sobre el pasado familiar. Pero, en la medida en que avanzan las entradas del diario y el narrador verbaliza y, por ello, visibiliza la enfermedad, la posibilidad de morir comienza a tomar un pronunciado reconocimiento. Susan Sontag (1977) expresa que el sida, al ser progresivo, puede ser considerado como una enfermedad del tiempo. El título del libro circunscribe la historia a un periodo: un año. Tal es la conciencia sobre el tiempo a partir de ahora, que la muerte se presenta como una figura inminente al acecho y el diarista cree que no podrá dar cuenta de su propia vida más allá de los siguientes doce meses. En la entrada del 20 de noviembre, afirma:

Falta poco para fin de año, para el fin de este diario, y tal vez para el fin de mis días. Por momentos pienso que este mareo, semejante a una borrachera, es uno de mis últimos síntomas. El trabajo que voy a presentar el viernes en el Estetoscopio se llama “muerto en vida”. Recito mi traducción ... pensando que tal vez esa sea mi despedida. Todo está grabado. (Pérez, 2018, p. 117)

La primera oración encadena los tres elementos que abordamos en este trabajo: el tiempo, la escritura y el yo. El vínculo simbiótico es tal que la palabra *fin* aplica a la totalidad espacio-temporal en la que el sujeto vive. El narrador se encuentra en un estado de alerta en el que cada acción, según piensa, podría ser la última. Sin embargo, estos supuestos se tornan absurdos. En la misma entrada, continúa:

Ya empiezo a sospechar que voy a llegar a fin de año más vivo que nunca y que, además, ninguna de aquellas premoniciones que me hice a principio de año se cumplirá. Ni la muerte, ni la venta de esta casa, ni la pensión de Nefertiti, ni mi departamento propio. Se trata de otro simulacro: niego porque creo que la vida siempre me contradice y así tal vez se me dé alguna de estas tres cosas. Sería un poco triste que todo siguiera igual que siempre. (Pérez, 2018, p. 118)

Como ya mencionamos, la escritura se presenta como una posibilidad de sobrellevar la enfermedad, de huirle, de pensarla y procesarla. Pero, teniendo en cuenta este eje temporal, escribir también permite conjeturar alternativas, posibilidades que contrarresten lo cotidiano y la angustia de un hoy indefinido, oscilante y neurótico. Cuando llegamos con la lectura a la última entrada, el 31 de diciembre y Pérez sigue con vida, reflexiona: “todo sigue igual, ninguno de mis presentimientos se cumplirá este año, ni siquiera el acontecimiento extraño, de no ser que tome seguir viviendo como algo exótico” (Pérez, 2018, p. 132). Percibimos que el sujeto, frente a todo pronóstico que imaginó, se asume ahora en un tiempo presente y continuo, aún inacabado y en proceso. La enfermedad cambia los valores de las experiencias: la existencia rutinaria



(y caótica), mediada por los conflictos internos y externos que el diagnóstico trajo aparejados en el narrador, adquiere otros rasgos. El final del diario admite una conclusión: vivir es lo extraño, lo que está por fuera de lo común y por ello se torna relevante.

### **La escritura como espacio de lo íntimo**

Como expresamos anteriormente, la escritura del yo en *Un año sin amor* no es solo la proyección de un cuerpo y sus vicisitudes, sino que, además, es el lugar que contiene su intimidad. Sin embargo, la palabra *íntimo* aquí es ambigua y contradictoria, puesto que el sujeto documenta su vida con libertad, pero no para resguardarla de la mirada ajena. De hecho, habla con desparpajo de lo que no se suele hablar en el espacio público (sexo, relaciones homosexuales, sida, medicinas alternativas) y existe el propósito consciente de que este texto sea publicado: el narrador quiere publicarlo. Incluso se preocupa por ocultar este diario de su propia familia, la cual eliminaría esta escritura dionisiaca si encontrara el manuscrito. Tomamos la idea de *lo dionisiaco* de la función privada de Pérez, narrada y comentada por Julián Gorodischer en un artículo titulado “El argentino es un reprimido sexual”, donde el mismo autor de la novela, al analizar la adaptación cinematográfica de Anahí Berneri sobre el texto, expresa que es bueno mostrar en el cine argentino el sexo sadomasoquista porque, de esa manera, se puede exhibir un lado orgiástico. Afirma en la representación: “es bueno que se vea un espacio en el que se vive una cosa festiva con la sexualidad; uno se permite sacar su lado dionisiaco” (Pérez, como se citó en Gorodischer, 2005). A partir de esta idea, pensamos el adjetivo en relación también con su escritura, una escritura que aniquila el pudor y habla de lo que no es habitual.

Entonces, podemos pensar que Pablo Pérez —personaje y autor— escribe su intimidad por dos motivos. El primero tiene vínculo con lo que mencionábamos en el apartado anterior: escribir es un acto de vida que le permite al sujeto huir de la muerte y de la soledad, calmar ansiedades, canalizar todo aquello que, de otro modo, quedaría silenciado. Además, crear un diario íntimo que será público es una decisión política, puesto que lo que él expone no solo tiene que ver con sí mismo, sino que pretende generar un impacto, un efecto; dice lo que no se puede decir en la cotidianidad, quiere visibilizarlo.

La primera estrategia que configura el espacio de lo íntimo es la elección de la forma: escribir un diario personal, privado. Alberto Giordano (2020) menciona que en la contemporaneidad existe un retorno de lo real

en el campo de la representación, que sería al mismo tiempo un retorno de lo personal y de la experiencia. Las narrativas del yo y el uso de la primera persona gramatical legitiman lo contado, le dan veracidad y peso a la palabra escrita. Contar a través de este pronombre es un recurso que construye el verosímil del relato, da cuenta de la experiencia propia y de la verdad de los acontecimientos. Además, si el sujeto se toma a sí mismo como documento (Pérez, 2010) puede expresarse libremente, descubrir su vida privada, lo que, en definitiva, también podría leerse como un intento de mostrar la cotidianidad o lo habitual de las personas que conviven y sobreviven con sida. Por lo tanto, la forma legitima su discurso le permite hacer arte sin censuras. En este sentido, el texto se convierte en un posible manifiesto de la época sobre una corporalidad disidente.

Otra de las estrategias que modelan el espacio de lo íntimo es la convergencia de registros que se vinculan con las diferentes historias contadas en el diario. Por un lado, observamos la línea médica (tanto la institucionalizada como la alternativa), expresada por medio de un vocabulario específico, por ejemplo: “AZT”, “tratamiento homeopático”, “360 CD4”, “seropositivos”, “espirometrías”, “broncofibroscopia”, “cóctel”, entre otros. Todos estos datos verifican que el sujeto está expuesto a diferentes tratamientos, es decir, le dan veracidad a su historia. Del mismo modo, son un intento de informar un posible itinerario que asume un cuerpo enfermo con VIH para vivir y sanarse. Por otro lado, aparece el registro de la sexualidad. Estos relatos se caracterizan por un lenguaje libre y sencillo, no alusivo<sup>2</sup>: “la última vez que cojimos [sic] me la puso de golpe y me rompió el culo” (Pérez, 2018, p. 66). La forma lingüística da cuenta de que el diario tiene como premisa exponer lo privado y contarlo tal como es, estética que implica notas realistas, puesto que el material de la narración es la empiria misma.

La enfermedad es un elemento que aparece en múltiples zonas narrativas. Como dijimos, es uno de los temas de la expresión subjetiva del yo y es la situación que irrumpe en la escritura, pero también está involucrada en las historias que se entrelazan en el relato del diarista. En muchas ocasiones, estar enfermo le impide a Pérez gestionar su vida sexual normalmente. Por ejemplo, menciona: “llamé a Pablo para avisarle que no iba a poder tener sexo

<sup>2</sup> Citamos nuevamente a Sontag (1977) para ampliar la idea y referirnos a la relación identidad-enfermedad en vínculo con la libertad temática y lingüística que asume el texto: “en el caso del sida, la vergüenza va acompañada de una imputación de culpa; y el escándalo no es para nada recóndito. Pocos se preguntan: ¿por qué a mí? La mayor parte de los aquejados de sida, fuera del África subsahariana, saben (o creen saber) cómo lo contrajeron. No se trata de un mal misterioso que ataca al azar. No, en la mayor parte de los casos hasta la fecha, tener sida es precisamente ponerse en evidencia como miembro de algún ‘grupo de riesgo’, de una comunidad de parias. La enfermedad hace brotar una identidad que podría haber permanecido oculta para los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia, los amigos” (p. 60). La escritura tiene el peso de materializar y visibilizar una identidad que se instala en el texto para afirmarse en él.

fuerte porque la broncofibroscopia de ayer me dejó un poco dolorido” (Pérez, 2018, p. 43). Esta situación agota al sujeto, lo sume en un hastío permanente porque su condición de sobreviviente obstruye cada deseo de vivir con normalidad.

De manera paralela, la enfermedad aparece en las descripciones que el yo realiza de su familia. Utiliza la metáfora del árbol para afirmar: “árbol calloso, enfermo desde la raíz” (Pérez, 2018, p. 13). Aquí, refiere a que todo ese veneno que él mismo destila y que colma su físico es hereditario; el narrador se observa determinado de antemano por esta situación: su enfermedad actual es una manifestación de la enfermedad general familiar. Incluso, se sirve del adjetivo *enfermo* para calificar sus estados de ánimo y menciona que está enfermo de tristeza o de amargura por encontrarse solo y no conseguir amor estable más allá del sexo. Queda en evidencia que la enfermedad circunda todo ámbito de la vida del yo y asume diferentes formas.

## Conclusiones

En *Un año sin amor*, el acto de escribir refiere a la acción de un sujeto que necesita proyectar su identidad y su corporalidad en otro espacio para sentirse vivo entre tanta muerte que lo rodea y lo acecha. Por ello, escribir es documentar una experiencia vital y, por medio de ella, manifestar lo silenciado socialmente. En este sentido, el texto se cruza con el registro de la denuncia: hay un individuo que relata para mostrar la soledad que la sociedad le impone, para sacar a la luz las necesidades y los conflictos de un cuerpo enfermo por un virus que se conoce, pero no se sabe abordar con eficacia y, por lo tanto, genera temor y aversión social.

Estamos frente a una narrativa que elige notas realistas —o, quizás, casi naturalistas, debido al realismo exacerbado— para abordar el vínculo entre literatura y vida, que se legitima en el uso de la primera persona y en la forma del diario íntimo para narrar lo inenarrable, lo ominoso, lo que está por fuera de la norma moral. No obstante y, por añadidura, el sujeto escribe para sanar, para rehabilitar de a poco su existencia y, así, afirmar su vida, puesto que si puede escribir es porque la muerte aún no ha pasado el umbral.

## Referencias

Giordano, A. (2020). Elogio del pudor. En *El giro autobiográfico*. Beatriz

Viterbo Editora.

Gorodischer, J. (2005). El argentino es un reprimido sexual. Función privada de *Un año sin amor* con el autor Pablo Pérez. Página 12. <https://web.archive.org/web/20090308112900/https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-48658-2005-03-19.html>

Pérez, P. (2010). Entrevista a Pablo Pérez / Entrevistado por Deborah Behar. *Sudor de tinta*, N° 6. <http://revistasudordetinta.blogspot.com/2010/06/entrevista-pablo-perez.html>

Pérez, P. (2018). *Un año sin amor*. Blatt & Ríos.

Sontag, S. (1977). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Titivillus.

## La literatura como reflexión estética: *La Fanfarlo* (1847) de Charles Baudelaire

**Santiago Andrés Ibañez<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[santiagoibanez209@gmail.com](mailto:santiagoibanez209@gmail.com)

Recibido 05 de septiembre de 2023, aprobado 08 de noviembre de 2023

**Resumen:** en la *nouvelle* de Charles Baudelaire *La Fanfarlo* (1847) — contemporánea a la escritura de *Las flores del mal* (1857) y, a la vez, anterior a *El pintor de la vida moderna* (1863)— se configura y explicita la teoría estética del autor. En particular, es en el personaje de la actriz, la Fanfarlo, en el se plasma la concepción de lo bello para Baudelaire. Para fundamentar esto, se analizarán diferentes poemas de *Les Fleurs du mal*, los escritos *Le Peintre de la vie moderne*, los *Salons* de 1846 y 1859 y *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846), porque “entre el Baudelaire crítico y el Baudelaire poeta existe una relación de complementariedad” (Del Águila Gómez, 2005, p. 2). La teoría expuesta en *La Fanfarlo* traza correspondencias con la teoría que se encuentra en *El pintor de la vida moderna*, de modo que la metodología que se empleará será comparada y hermenéutica. Este trabajo sostiene que la línea y el atractivo —en cualquiera de las variantes terminológicas empleadas por Baudelaire— conforman el elemento circunstancial de lo bello, es decir, hacen al recubrimiento material que busca revelar y satisfacer la necesidad de infinito (Boe Hyslop, 1979; Black, 1988; Serrano, 2014).

**Palabras clave:** estética literaria, elemento eterno, elemento circunstancial, línea, atractivo.

### Literature as Aesthetic Reflection: *La Fanfarlo* (1847) by Charles Baudelaire

**Abstract:** In Charles Baudelaire’s *nouvelle La Fanfarlo* (1847) —contemporary to the writing of *Les Fleurs du mal* (1857) and, at the same time, prior to *Le Peintre de la vie moderne* (1863)— the author’s aesthetic theory is configured and made explicit. In particular, it is in the actress character, La Fanfarlo, that Baudelaire’s conception of beauty is captured. To substantiate this, we will analyze different poems in *Les Fleurs du mal*, the critical pieces *Le Peintre de la vie moderne*, the *Salons* of 1846 and 1859, and *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846), because “between Baudelaire, the critic, and Baudelaire, the poet, there is a relationship of complementarity” (Del Águila Gómez, 2005, p. 2). The theory expounded in *La Fanfarlo* establishes correspondences with the theory explained in *Le Peintre de la vie moderne*, so the methodology to be employed will be comparative and hermeneutic. This paper argues that line and attractiveness —in any of the terminological variations used by Baudelaire— make the circumstantial element of beauty, that is, they make up

<sup>1</sup> Con aval de la Lic. Julieta Videla Martínez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

the material coating that seeks to reveal and satisfy the need for infinity (Boe Hyslop, 1979; Black, 1988; Serrano, 2014).

**Keywords:** literary aesthetics, eternal element, circumstantial element, line, attractiveness.

---

## Consideración respecto a *La Fanfarlo*

*La Fanfarlo* es una *nouvelle* publicada en 1847. Como remarca Carmen Camero Pérez (2006), esta obra contiene un fuerte cariz autobiográfico<sup>2</sup>. Los rasgos físicos y las descripciones relativas a los hábitos del personaje de Samuel Cramer son identificables con los del propio Baudelaire. Según lo planteado por Carlos Pujol (2000) en su introducción a *Las flores del mal*, en el escritor francés se da un gesto en que la estética y la altivez lo subliman todo. De igual forma sucederá con el protagonista de la *nouvelle*.

Sin embargo, este trabajo, más que trazar relaciones entre el autor y el personaje, buscará evidenciar cómo Baudelaire concibe al lenguaje literario —es decir, a la propia *nouvelle*— como lugar de pensamiento y reflexión estética, con lo cual se da una relación directa entre su obra literaria —ya sea poética como narrativa—, y sus escritos teóricos y críticos.

## Conformación de lo bello: elemento eterno y circunstancial

En *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire establece una teoría histórica de lo bello en la que lo define, en toda época, como conformado por dos elementos: el elemento eterno e invariable, y el elemento circunstancial y relativo. Con respecto al primero, se explica que solo es indigerible y no apropiado, por lo que el elemento circunstancial funciona como el recubrimiento que adapta al elemento eterno para que pueda ser apreciado por la naturaleza humana. Entonces, lo relativo es el recubrimiento por el cual se presenta lo absoluto. Ante esto, Serrano, en el capítulo dedicado al autor francés en su libro *Naturaleza muerta* (2014), dice que lo circunstancial es la expresión de la dimensión que Baudelaire llama lo eterno (p. 113).

Luego de explicar su concepción de lo bello, Baudelaire remarca que ya lo ha hecho en otras ocasiones. Se infiere que una de esas se da en el *Salón de 1846*, en el que define a las artes como: “siempre lo bello expresado por el

<sup>2</sup> El trabajo de Carmen Camero Pérez dedicado a la *nouvelle* se detiene en este aspecto y en las vinculaciones de *La Fanfarlo* con la tradición y el género de la novela corta.

sentimiento, la pasión y la ensoñación de cada cual, es decir, la variedad en la unidad, o los diversos aspectos de lo absoluto” (Baudelaire, 2005b, p. 102). Entonces, esto permite entender, primero, que para Baudelaire las artes en sí son un asunto de belleza y, segundo, que la teoría presente en *El pintor de la vida moderna* formaba parte de la teoría estética de Baudelaire en el momento de la escritura del *Salón de 1846*. Así, esta cita explica que lo único absoluto que habrá en la variedad que hace al recubrimiento relativo será el elemento eterno.

### **El elemento eterno**

Más allá de que este trabajo no se ocupa de las nociones y relaciones de Baudelaire con el Romanticismo<sup>3</sup>, es atinente para este análisis lo que el autor plantea sobre este concepto: “para mí, el Romanticismo es la expresión más reciente, la más actual, de lo bello”; “quien dice Romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, *aspiración al infinito* [énfasis agregado]— expresados por todos los medios que contienen las artes” (Baudelaire, 2005b, pp. 103-104). En este punto, se vuelve necesario especificar que en la poética de Baudelaire lo bello es aspiración al infinito, y el elemento eterno —es decir, aquello unitario y absoluto entre la variedad de lo relativo— será lo infinito. Por ello, se comprende que no pueda ser captado, sino por medio de un recubrimiento circunstancial capaz de evocarlo.

Cuando Baudelaire dice que el arte moderno o Romanticismo implica intimidad, espiritualidad, color y aspiración al infinito, permite dilucidar un aspecto esencial con respecto al elemento eterno de lo bello: el autor francés lo entiende como una proyección del alma del artista. Esto se percibe también en ciertos poemas de *Las flores del mal*, como “El hombre y el mar”: “el mar es tu espejo: en él ves tu propia alma, / el despliegue infinito de sus olas, tu espíritu / no es abismo que tenga amarguras menores. / Te complace el hundirte en lo que es como tú” (Baudelaire, 2000, p. 25). Es decir, el elemento eterno será no más que un reflejo del absoluto e infinito del alma del artista, y por eso Baudelaire considera de suma importancia que se plasme la intimidad y espiritualidad de cada cual en las expresiones de lo bello. En el mismo *Salón de 1846*, cuando se refiere al fracaso de quienes se llamaron románticos, dice: “han buscado fuera, y sólo dentro era posible encontrarlo” (Baudelaire, 2005b, p. 103). Esto es, no fueron capaces de satisfacer su aspiración al infinito por

<sup>3</sup> Para dichas relaciones (tal vez un tanto problemáticas, en tanto que Baudelaire, influenciado por Gautier y Poe, se siente parte del espíritu romántico), véase Serrano (2014); Lévy-Bertherat (1994); Bozal (2000); Bourget (2008).

buscarlo en el exterior y no en el alma de cada individuo<sup>4</sup>. Por lo tanto, se ve una correspondencia y complementariedad entre la obra poética y los escritos críticos del autor que permiten comprender este aspecto de lo bello. Esto se debe remarcar debido a que, como explican algunos autores, entre ellos David Carrier (1995), es sumamente difícil definir qué es el elemento eterno para Baudelaire, porque en su obra crítica no hace más que caracterizarlo de forma externa al centrarse, principalmente, en el elemento circunstancial y relativo.

En consonancia con lo anterior, en el poema “Sueño parisiense”, dedicado a Constantin Guys (el artista en quien se basa *El pintor de la vida moderna*), se entiende que el arte se construye, en gran parte, a partir de la individualidad del autor: “por un capricho singular / del espectáculo borré / vegetaciones discordantes / ... en mi visión saboreaba / aquel ensueño tan monótono / ... De mis ensueños arquitecto, / podía hacer siempre a mi antojo / ... hasta las cosas más negruzcas / eran brillantes e irisadas” (Baudelaire, 2000, pp. 144-145). El artista, en su ensueño o imaginación, crea objetos bellos a partir de las impresiones que le produce el entorno que lo rodea. Pero no traduce el entorno, que por sí mismo no es bello, porque lo que debe evocar lo bello no se halla más que en el alma del artista. A su vez, esto traza vínculos con lo que afirma Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* con respecto a que un verdadero artista pinta partiendo de sus impresiones, es decir, de su imaginación. Entonces, un buen artista dibuja, no a partir del modelo, sino a partir de la impresión que le genera con sus consiguientes imágenes: “todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan a partir de la imagen escrita en su cerebro, y no según la naturaleza” (Baudelaire, 2005a, p. 40). Sobre la imaginación, el escritor señala en el *Salón de 1859* que es la facultad principal de todo artista e incluso la relaciona con el infinito y, por lo tanto, con el elemento eterno de lo bello: “la imaginación es la reina de lo verdadero, y lo posible es una de las provincias de lo verdadero. Está positivamente emparentada con el infinito” (Baudelaire, 2005b, p. 236). Es decir, lo esencial en el arte es la facultad imaginativa individual de cada autor, porque el elemento eterno de lo bello es un reflejo del alma del artista, de su necesidad de infinito. A este respecto, en un pasaje del *Salón de 1859*, Baudelaire se cuestiona qué es lo que dirían los artistas imaginativos sobre su arte: “quiero reflejar las cosas con mi espíritu y proyectar su reflejo a otros espíritus” (Baudelaire, 2005b, p. 242).

El elemento eterno de lo bello —esto es, la satisfacción de la necesidad

<sup>4</sup> Serrano también reconoce que el elemento eterno será un reflejo del alma: “la belleza no está en la realidad, sino que tiene que producirla el poeta desde su interior” (2014, p. 114).



de infinito— es el tema principal en el poema *La belleza*:

Soy hermosa, oh mortales, como un sueño de piedra,  
y mi pecho en que todos encontraron su herida  
nació para inspirar al poeta un amor  
silencioso y eterno [énfasis agregado] como lo es la materia.

El azul [énfasis agregado] es mi reino, soy esfinge secreta ...  
Porque yo sé hechizar al amante y esclavo  
con espejos purísimos que hacen más bello al mundo:  
¡Estos ojos [énfasis agregado] tan grandes de fulgores eternos!  
(Baudelaire, 2000, p. 28)

Tanto el color azul como el tema de los ojos se repetirán en otros poemas, ambos asociados al infinito y al elemento eterno. El azul representará estos conceptos y, a la vez, será el color del mar, espejo del alma del artista. Por medio de los ojos de la belleza se percibe lo eterno e infinito, y funcionan como reflejo del alma del individuo. De igual forma se da en el poema “Himno a la belleza”: “tus ojos, sonriendo, van a abrirme la puerta / de un ansiado infinito que jamás conocí” (Baudelaire, 2000, p. 33). En este segundo poema, además, se expresa lo circunstancial de la materialidad de lo bello: “de Satán o de Dios, ¿qué más da? Ángel, Sirena, / ¿qué más da si al fin tornas —hada de ojos nocturnos, / ritmo luz y perfume, oh mi reina y señora—/ menos ruin este mundo y este tiempo más leve?” (Baudelaire, 2000, p. 33). En el poema “El gato” también se repite la figura de los ojos, pero en este caso se hace hincapié en que es un reflejo del propio artista: “cuando siento mis ojos atraídos / como un imán hacia ese gato amado, / y poso en él sumisa mi mirada / y me miro a mí mismo [énfasis agregado]” (Baudelaire, 2000, p. 71).

En la obra de Baudelaire, el color azul y la percepción del infinito mediante los ojos de la belleza serán temas recurrentes que acompañarán al elemento eterno, es decir, la evocación del absoluto del alma del artista.

Por lo tanto, todo esto se puede percibir en *La Fanfarlo* con respecto a la actriz:

Le parecía ver el infinito tras los ojos [énfasis agregado] claros de

aquella belleza ... Por lo demás, como suele sucederles a los hombres excepcionales, con frecuencia estaba solo en un paraíso que nadie podía compartir ... Su amor comenzaba a entristecerse y a enfermarse de la melancolía del azul [énfasis agregado]. (Baudelaire, 1981, pp. 52-53)

La Fanfarlo, al igual que lo bello definido en otros textos y poemas de Baudelaire, refleja el absoluto del alma de quien contempla la obra, razón por la cual se aclara que Samuel estaba solo en ese paraíso evocado por la materialidad de la actriz. Además, este pasaje cuenta con la presencia de elementos que simbolizan al elemento eterno en la poética de Baudelaire como el azul o la vista del infinito por medio de los ojos de la belleza. Burguera Nadal (2001), a partir de los *Diarios Íntimos* de Baudelaire, señala que la melancolía es el mejor acompañante de la belleza, en consonancia con Serrano (2014), quien plantea que el pesimismo y el escepticismo acompañan a lo bello en la poética analizada.

### **Lo sublime o lo infinito**

En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Kant menciona que lo sublime puede producir tanto terror como melancolía o admiración. Además, en *Crítica del juicio* (1790), sostiene que aquello que da una idea de infinidad no surge del objeto en sí que produce tal idea, sino del propio espíritu de quien lo contempla<sup>5</sup>. Kant relaciona la experiencia de lo sublime con la imagen del mar.

En relación con esto, Edmund Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), plantea que lo infinito tiende a llenar la mente con un “horror delicioso” (1987, p. 54). A su vez, esa experiencia será la que caracterice a lo sublime según este autor, por lo cual hay una relación directa entre lo infinito y lo sublime.

Antoine Compagnon, en su libro *Los antimodernos* (2007), vincula lo sublime con la Revolución. El crítico francés sostiene que “la Revolución es «incomprensible» y «admirable»” (p. 177) —lo sublime, así como la Revolución,

<sup>5</sup> “Se ve también con esto, que la verdadera sublimidad no debe buscarse más que en el espíritu del que juzga, no en el objeto de la naturaleza, cuyo juicio ocasiona este estado. ¿Quién llamará sublimes las montañas informes apiñadas unas sobre otras en un desorden salvaje, con sus pirámides nevadas, o un mar lóbrego y tempestuoso, u otras cosas de esta especie? Pero el espíritu se siente elevado en su propia estimación, cuando contemplando estas cosas sin atender a su forma, se abandona a la imaginación y a la razón, la que, uniéndose a la primera sin objeto determinado, da por resultado hacerlo más extensivo” (Kant, 2003a, p. 63).

será incomprensible y admirable— y, más adelante, dice: “lo sublime es la experiencia misma de la reversibilidad: éxtasis y horror” (p. 206). Edmund Burke también asociará lo sublime con estas experiencias:

La pasión causada por lo sublime ... es el asombro, y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror ... El asombro es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto. (Burke, 1987, p. 42)

Entonces, lo sublime para Compagnon, Burke y Kant será un estado en el que la mente de quien vive tal experiencia se encuentra sobrepasada por aquello que la genera, por lo que se produce un estado de horror o éxtasis. Estos autores también lo relacionan con la admiración, el asombro o la melancolía.

Lo mencionado por estos críticos con respecto a lo sublime se corresponde con el elemento eterno en la poética de Baudelaire. Así, mientras para Kant el mar se vincula con lo sublime, para Baudelaire lo hará con el elemento inmaterial de su teoría estética, como se analizó más arriba. En este trabajo se postuló que el elemento eterno era no más que un reflejo de la propia infinitud del artista, así como Kant sostiene que la idea de sublimidad surge del espíritu de quien experimenta tal sensación<sup>6</sup>.

En cuanto a los sentimientos vinculados con lo sublime, estos hallan su semejanza con las sensaciones experimentadas por Samuel Cramer cuando contempla a la Fanfarlo. Por ejemplo, la melancolía que puede producir lo sublime, según Kant, se remarcó también con respecto a lo bello en la obra de Baudelaire y, en particular, con el personaje que da nombre a la *nouvelle*. Es más, el sentimiento de melancolía en Samuel Cramer solo se dio al contemplar el elemento eterno, es decir, al contemplar el infinito por medio de los ojos de la belleza. Además, la primera vez que el poeta ve a la actriz y ella se dirige a él le ocasiona un asombro tal que es incapaz de decir nada más que unas palabras para luego llorar: “el impudor sublime de esta frase fue directamente hacia el corazón de Samuel” (Baudelaire, 1981, p. 45). Posteriormente, cuando

<sup>6</sup> Allí radica el placer de lo sublime para Kant, en la capacidad del sujeto de sobreponerse al temor o angustia que le suscita la idea del objeto, debido a que, como también va a sostener Burke, para que se dé el sentimiento de lo sublime es necesaria cierta distancia que anule el peligro real. Así, el individuo percibe la potencia de la razón, que se constituye como superior a la naturaleza. En Baudelaire, como se desarrolló en los apartados previos, la constatación de que la infinitud parte del espíritu de quien contempla el objeto bello produce el pesimismo y melancolía derivados de no hallar el ideal en el afuera.

ve una de las representaciones de la Fanfarlo, se dice que:

El poeta estaba encantado ... con gusto hubiera brincado en su habitación de una manera ridícula ... de la loca *embriaguez* [énfasis agregado] que lo dominaba ... Nuestro hombre expresaba su *admiración* [énfasis agregado] por medio de besos mudos que le aplicaba con fervor. (Baudelaire, 1981, pp. 47-48)

Por lo tanto, con la actriz se experimentan los efectos producidos por lo sublime según los autores mencionados a este respecto, como el asombro, la admiración y la melancolía. Así, el elemento eterno de lo bello traza claras correspondencias con ciertos aspectos de lo que Burke o Kant entendían por sublime<sup>7</sup>.

En suma, se comprende que lo circunstancial implica la materialidad o el cuerpo de la obra de arte —la forma, según Serrano—, y lo eterno o el alma implica el absoluto o infinito —que se expresa por medio de dicha forma—. Hyslop (1979) y Black (1988), en sintonía con esta explicación, comprenderán que el valor principal y esencial de lo bello —y, por lo tanto, del arte— recae en su capacidad de evocar el infinito. Pero, como es solo por medio del recubrimiento circunstancial que se proyecta lo absoluto, se produce una obsesión por la materialidad de la obra semejante a la obsesión por el ideal. Es decir, la necesidad de infinito solo se satisface por medio de aquello que es capaz de evocarlo: el elemento circunstancial.

### **Elemento circunstancial**

En *La Fanfarlo*, el narrador explica con respecto a Samuel Cramer: “en la belleza, que es la causa del amor, había según él, dos elementos: la línea y el atractivo” (Baudelaire, 1981, p. 52). En este pasaje se explica que lo bello, en su materialidad, se compone a su vez de dos elementos: línea y atractivo. El atractivo será nombrado con el término *color* en el *Salón de 1846*. Así, Baudelaire señala que el arte que se realiza en detrimento del color o en detrimento de la línea “acusa una gran ignorancia de los destinos particulares”, debido a

<sup>7</sup> Más allá de las similitudes mencionadas en este trabajo sobre las concepciones acerca de lo sublime en Burke y Kant, es necesario tener en cuenta que no son completamente análogas. Para profundizar en sus diferencias, como el hecho de que para Burke en el sentimiento de lo sublime los razonamientos se hallen anticipados y, por tanto, excluidos, o la postura de Kant según la cual lo sublime no radica en ninguna cualidad de los objetos, sino de forma total en el estado espiritual del sujeto, véase Scheck (2009); (2013).

que “ignoráis en qué dosis ha mezclado la naturaleza el gusto por la línea y el gusto por el color ... cuyo resultado es un cuadro” (Baudelaire, 2005b, p. 102).

Se entiende, entonces, que el recubrimiento circunstancial debe componerse tanto de la línea como del atractivo/color para satisfacer la necesidad de absoluto. La importancia de ambos elementos en el plano de la materialidad de la obra de arte se hace explícita en el poema “El rescate”: “Para que el hombre pague su rescate, / dispone de dos campos ... Uno es el Arte y el Amor el otro ... habrá que presentarle ... flores bellas / que tengan una forma y un color / que merezcan el aplauso de los ángeles” (Baudelaire, 2000, p. 214). Es decir, tanto el amor como el arte son asuntos que corresponden a la apetencia de belleza —como también se expresa con respecto a Samuel Cramer— y, por medio de la forma y el color, esas flores —o sea, objetos bellos— serán capaces de merecer el aplauso de los ángeles, es decir, de evocar el infinito. Entonces, para que lo bello sea capaz de reflejar el infinito del alma del artista deberá poseer una forma y un color que así lo merezca.

### La forma

Para Baudelaire, la forma o línea se compone de elementos dispares entre sí que generan una armonía, es decir, a partir de oposiciones y de lo enfrentado<sup>8</sup>. Este tipo de figuras abundan tanto en *La Fanfarlo* como en *Las flores del mal* y, a este respecto, cuando Baudelaire se refiere al trabajo diario y a la inspiración en el proceso de escritura, explica en *Consejos a los jóvenes literatos*: “estos dos contrarios no se excluyen más que los restantes contrarios que constituyen la naturaleza” (Baudelaire, 1981, p. 106). Además, en el *Salón de 1846*, cuando se expresa sobre la escultura, dice que la línea es lo más cercano a lo natural, esto es, los contrarios reunidos en una unidad forman parte de la naturaleza, según Baudelaire.

En *La Fanfarlo*, la actriz que da nombre a la *nouvelle* también es caracterizada de esa manera y, con respecto a su pierna, se dice:

Larga, fina, fuerte, robusta y nerviosa a la vez, tenía toda la corrección de la belleza y todo el atractivo libertino de lo bonito ... Una verdadera pierna de hombre resulta demasiado dura y las piernas femeninas dibujadas por Devéria son demasiado delicadas comparadas con las de la Fanfarlo. (Baudelaire, 1981, pp. 44-45)

<sup>8</sup> Merita Blat en su estudio “La alegoría en Baudelaire” (2019) también remarca esto con respecto a la forma, y lo generaliza para la belleza moderna en su conjunto.

Más adelante, el propio Samuel Cramer expresa en sus escritos: “los ángeles son hermafroditas y estériles” (Baudelaire, 1981, p. 52).

Es decir, en la teoría estética de Baudelaire, la línea del cuerpo humano será una armonía conformada por elementos dispares entre sí, como lo es la figura andrógina que menciona Black (1988) en su estudio sobre la figura del dandi. Este mismo autor remarca la posición esencial del gato en la poética de Baudelaire y señala que por medio de su mirada trae la visión de la eternidad, como se planteó en los apartados previos acerca del poema “El gato”. En dicho poema, la descripción del animal también se compone de contrarios reunidos, pero, para Baudelaire, las oposiciones que conforman una unidad son los componentes de lo armónico: “gato tan extraño / en quien todo es, igual que son los ángeles, / tan armonioso como sutilísimo” (Baudelaire, 2000, p. 70). Otro poema en el que se relaciona lo armónico con la unidad formada por elementos dispares entre sí es “Toda entera”: “de entre las cosas negras o rosadas / que componen su cuerpo delicioso, ... demasiado exquisita es la armonía / que rige la belleza de su cuerpo” (Baudelaire, 2000, p. 59).

Con respecto a *La Fanfarlo*, resulta llamativa la descripción acerca de las pinturas que se encuentran en la habitación de la actriz: “pinturas de voluptuosidad española: carnes muy blancas sobre fondos muy negros” (Baudelaire, 1981, p. 51)<sup>9</sup>.

## El color

Como se argumentó en el apartado dedicado al elemento eterno de lo bello, la individualidad del poeta es aquello que lo determina. Es su alma lo que se refleja en la necesidad de infinito. Así, el color asume un papel determinante en la poética de Baudelaire, porque es el componente que transporta y materializa en la obra de arte el temperamento y los sobresaltos en la conciencia del artista: “el estilo y el sentimiento en el color provienen de la elección, y la elección proviene del temperamento” (Baudelaire, 2005b, p. 109). Entonces, lo absoluto e invariable de lo bello será el reflejo del alma del artista, lo que lleva a la preponderancia del color y, a su vez, deviene en la variabilidad de la obra de arte, porque el color, materialización del temperamento, será completamente relativo y momentáneo.

Al referirse a los alumnos de Delacroix, Baudelaire dice que el color se halla ligado al ideal, cuando explica acerca del defecto que ve en las obras

<sup>9</sup> El estudio mencionado de Merita Blat traza vínculos entre el barroco y la belleza moderna, en la cual incluye el autor a Baudelaire.

de los artistas, “sin embargo su color tiene, por lo general, el defecto de no pretender más que lo pintoresco y el efecto; el ideal no es su ámbito” (Baudelaire, 2005b, p. 126). El término *ideal* lleva a un punto esencial de la teoría estética de Baudelaire que se infiere a partir de que lo infinito no se halla en la naturaleza, sino en la intimidad e imaginación: lo artificial es superior a lo natural. El color o atractivo, en oposición con la línea —lo más natural en la materialidad de lo bello— está ligado a la imaginación y al ideal del artista. Este elemento del plano circunstancial cumple el fin de dotar de intensidad a la obra, de elevarla del plano natural en el que se encuentra la insuficiente línea, algo que se percibe también en *El pintor de la vida moderna* cuando se refiere a las modas y al maquillaje:

Las modas son ... un nuevo esfuerzo ... en pos de lo bello, una aproximación cualquiera de un ideal ... La mujer está en su derecho, e incluso cumple una especie de deber al dedicarse en parecer mágica y sobrenatural ... Debe entonces pedir prestado a todas las artes los medios de elevarse por encima de la naturaleza. (Baudelaire, 2005a, pp. 73-74)

De esta manera, la dicotomía entre línea-forma y atractivo-color responde a la idea presente en Baudelaire en torno a que el infinito no se halla más que en el propio artista y no en la naturaleza. Sin embargo, la línea es uno de los componentes que hacen al elemento circunstancial de lo bello y es tan necesaria como el atractivo, aunque por sí sola resulta insuficiente.

Gracias a la teoría expuesta en *La Fanfarlo* con respecto a Samuel se puede comprender al atractivo y al color como un mismo concepto: “debió sentir predilección por el carmín y el albayalde, la crisocola y los oropeles ... para él el atractivo, por lo menos aquella noche, se concentraba en el rojo. La Fanfarlo reunía pues la línea y el atractivo” (Baudelaire, 1981, p. 52). Para que la actriz fuera objeto del amor de Samuel —entendiendo al amor como un asunto de lo bello—, él necesitaba que hiciera uso de los atavíos fantásticos y de su maquillaje, lo que, según su temperamento, se materializaba momentáneamente en el rojo.

Como explica Camero Pérez (2007), el rojo en Baudelaire se asocia a propiedades estimulantes y excitantes. Representa la intensidad, en contraste con las rosas pálidas que no colman la necesidad de ideal del corazón del poeta. Esto se halla en el poema “El ideal”: “pues no voy a encontrar entre

rosas tan pálidas / una flor que se acerque a mi rojo ideal” (Baudelaire, 2000, p. 29).

### **La línea sin color**

La línea por sí sola resulta carente en el plano de lo bello para Baudelaire, necesita del color y del temperamento del artista, algo que se remarca y forma un tema resonante en el *Salón de 1846*, cuando considera insuficiente al arte de la escultura: “la escultura, para la que el color es imposible y el movimiento difícil, nada tiene que ver con un artista a quien preocupan sobre todo el movimiento, el color y la atmósfera” (Baudelaire, 2005b, p. 119). Además, en referencia al arte de Victor Hugo, Baudelaire dirá: “es un trabajador más correcto que creativo ... deja ver en todos sus cuadros, líricos y dramáticos, un sistema de alineamientos y contrastes uniformes ... Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza” (Baudelaire, 2005b, pp. 116-117). Estas reflexiones permiten vislumbrar, primero, que al considerar las obras literarias del escritor francés como cuadros, Baudelaire plantea sus conceptos de línea y color no solo para pinturas, sino también para otras artes; y, segundo, que Victor Hugo posee un claro dominio de la composición de la línea (sistema de alineamientos y contrastes), pero no así con respecto al color. La redundancia con la que Baudelaire establece la insuficiencia de la línea no termina en el *Salón de 1846*, sino que también se dará en *La Fanfarlo*.

El personaje de Mme. de Cosmelly tiene una importancia determinante en lo alusivo a la concepción de lo bello en la teoría estética de Baudelaire. Ella será la oposición de la Fanfarlo, la tradicional y romántica mujer virtuosa y angelical, como sostiene Camero Pérez. Esto se explicita en dos escenas, cuando se describe a la dama: “Samuel advertía con frecuencia, ... una *forma* y una *figura* [énfasis agregado] que había amado en provincias a la edad en que se ama el amor. Sus rasgos ... poseían la gracia profunda y discreta de una mujer honesta” (Baudelaire, 1981, p. 21), y cuando la esposa abandonada relata sus tormentos a Samuel:

He preguntado ... a mi conciencia, a mi espejo, si yo era tan hermosa como ... la Fanfarlo ... me respondieron: sí ... ¿Qué encanto mágico otorga el vicio a ciertas criaturas? ¿Qué apariencia torpe y repugnante oculta la virtud de otras? (Baudelaire, 1981, p. 37)



Por lo tanto, se advierte que Mme. de Cosmelly posee la línea o forma, pero no el atractivo que, únicamente, forma parte del plano de lo artificial, razón por la cual no solo su esposo se enamora de la Fanfarlo, sino también Samuel, quien, de todas maneras, percibe la gracia de su forma.

De igual modo ocurre con la propia actriz cuando Samuel la prefiere con sus atavíos fantásticos a verla en su desnudez: “«¡quiero a Colombina, devuélvemela tal como apareció la noche en que me enloqueció con su atavío fantástico y su corpiño de saltimbanqui!»” (Baudelaire, 1981, p. 51). Entonces, la línea es insuficiente porque es lo más cercano a lo natural y necesita del color para elevarse del plano en el que se encuentra. En este caso, el cuerpo desnudo de la actriz será la línea por sí sola, sin sus atavíos y, en definitiva, sin su ideal.

## Conclusión

El personaje de la Fanfarlo funciona como ejemplo de lo bello en la teoría estética de Baudelaire, porque, al igual que el arte, el amor es un asunto de belleza para este autor. Funciona, por lo tanto, como nexo entre lo planteado sobre este tema en *El pintor de la vida moderna* —elemento eterno y circunstancial— y en la propia *nouvelle* —línea y atractivo—, más allá de la diferencia temporal entre ambos escritos. Así, la Fanfarlo en su materialidad se conforma tanto por la línea —su figura andrógina (o sea, una armonía de contrarios) relacionada con la concepción de Samuel Cramer sobre los ángeles como hermafroditas y estériles—, como por el atractivo —sus atavíos fantásticos y maquillajes—, y ese recubrimiento circunstancial refleja el infinito de quien la contempla, como ocurre con Samuel. También se perciben en este personaje algunos planteos acerca de lo sublime por parte de Burke, Kant y Compagnon, además de los temas recurrentes que suelen acompañar a lo infinito en Baudelaire, como el color azul, la percepción del elemento eterno por medio de los ojos, o la melancolía y el pesimismo.

En este trabajo, a partir del diálogo entre la poesía y la narrativa con los textos teórico-críticos, se intentó demostrar cómo las reflexiones y pensamientos estéticos se dan en la misma literatura. Porque más allá de que este procedimiento —en el que Baudelaire hace de la literatura el lugar de las reflexiones teóricas sobre lo bello— se da en su máxima expresión en la *nouvelle*, también se pudo observar en poemas de *Las flores del mal*. Entonces, tomando como base el análisis realizado sobre el personaje de la Fanfarlo, se puede decir que Baudelaire construye su aparato teórico en sus obras y que gran parte de sus pensamientos sobre lo bello se dan, justamente, en lenguaje

literario.

## Referencias

- Baudelaire, C. (1981). *La Fanfarlo y otros cuentos*. Trad. de Cristina Peri Rossi. Montesinos Editor.
- Baudelaire, C. (2000). *Las flores del mal*. Introducción y Trad. de Carlos Pujol. Editorial Planeta.
- Baudelaire, C. (2005a). *El pintor de la vida moderna*. Trad. de Julio Azcoaga. Alción Editora.
- Baudelaire, C. (2005b). *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. de Carmen Santos. Antonio Machado Libros.
- Black, L. C. (1988). Baudelaire As Dandy: Artifice and The Search for Beauty. en *Nineteenth-Century French Studies*, 17(1/2) pp. 186-195.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas*. Vol. 1. La balsa de la Medusa.
- Bourget, P. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. El copista.
- Burguera Nadal, M. (2001). Valle-Inclán y Baudelaire: aproximación a sus principios estéticos y literarios. En *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Núm. 12. pp. 73-90.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. de Menene Gras Balaguer. Editorial Tecnos.
- Camero Pérez, C. (2006). La nouvelle de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire. En *El relato corto francés del Siglo XIX. Anales de Filología Francesa*, vol. 14. pp. 69-81.
- Camero Pérez, C. (2007). Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica. En *Littérature, langages et arts: rencontres et création*.
- Carrier, D. (1995). Baudelaire's Philosophical Theory of Beauty. En *Nineteenth-Century French Studies*, 23(3/4). pp. 382-402.
- Compagnon, A. (2007). Lo sublime. En *Los antimodernos*. Trad. de Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado. pp. 175-216.
- Del Águila Gómez, J. (2005). Las ideas estéticas de Baudelaire. En *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. N° 39.
- Hyslop, L. B. (1979). Baudelaire 's "hymne à la beauté". En *Nineteenth-Century French Studies*, 7(3/4). pp. 202-212.
- Kant, I. (2003a). Libro segundo. Analítica de lo sublime. En *Crítica del juicio*.

- Biblioteca Virtual Universal. Editorial del Cardo. pp. 55-117. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>
- Kant, I. (2003b). *Lo bello y lo sublime*. Biblioteca Virtual Universal. Editorial del Cardo. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>
- Lévy Bertherat, A. D. (1994). *L'Artifice romantique*. France: Klincksieck.
- Merita Blat, L. (2019). La alegoría en Baudelaire. En *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, n.º 17. pp. 237-263.
- Scheck, D. O. (2009). Lo sublime en la modernidad. De la retórica a la ética. En *Revista Latinoamericana de Filosofía* v.35 n.º 1. pp. 35-83. Disponible en: <https://rlfcif.org.ar/index.php/RLF/issue/view/27/29>
- Scheck, D. O. (2013). El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant. En *Boletín de Estética* n.º 22. pp. 32-71. Disponible en: <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/197/134>
- Serrano, V. (2014). Capítulo V: Baudelaire y la estética del capitalismo. En *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso. pp. 105-119.

## El precio de volar alto: la libertad y la muerte en paralelo en la poesía novohispana

Cynthia Marlene Gómez Castellón<sup>1</sup>

Estudiante de Letras Hispánicas, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades  
Universidad de Guadalajara, México  
[marlencygomez@gmail.com](mailto:marlencygomez@gmail.com)

Recibido 08 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

**Resumen:** el papel que desempeñan las aves en la literatura novohispana y, posteriormente, en el Romanticismo, nos remite al comportamiento humano: analogía, simbolismos y significados que nos llevan a distintas interpretaciones. En este trabajo, abordaremos la poesía de diversos autores con perspectivas diferentes vinculadas a su tiempo y contexto de producción. A partir de los emblemas más vigentes y, apoyados en el concepto de *ekphrasis*, afirmamos que se busca destacar en la poesía novohispana la presencia de una imagen. La mirada del pajarillo, su actividad y todo lo que lo rodea son elementos cruciales para entender ciertos significados como la libertad, la muerte y el cautiverio.

**Palabras clave:** período novohispano, aviario, Romanticismo, cautiverio, libertad, ékfrasis, emblemas, iconografía de la imagen.

### The Price of Flying High: Freedom and Death in Parallel in the New Spain Poetry

**Abstract:** The role birds play in the New Spain literature and, later, in Romanticism, can be associated with human behavior: analogies, symbolisms and meanings that lead us to different interpretations. In this analysis, we will explore poetry written by various authors with different points of view, which are related to their time and production context. Based on the most current emblems and supported by the concept of *ekphrasis*, we aim to highlight the presence of an image in the New Spain poetry. The little bird's gaze, its actions and everything that surrounds it are crucial elements towards the understanding of certain meanings such as freedom, death and captivity.

**Keywords:** New Spain period, aviary, Romanticism, captivity, freedom, *ekphrasis*, emblems, image iconography.

---

<sup>1</sup> Con aval del Dr. Joaquín Rodríguez Beltrán, Universidad de Guadalajara, México.

## Introducción

En diversos autores hallamos poesía donde la voz lírica va dirigida a algún ave en particular para enaltecer su autonomía. En este desarrollo buscamos resaltar la amplia significación de los pajarillos, apoyada en la emblemática de la época, y encontrar una relación con la conducta del ser humano (alegorías). Como objetivo, abordaremos diferentes interpretaciones de los poemas analizados, a partir de sus valores simbólicos e históricos. El propósito es resaltar las consecuencias de la libertad del ave, vinculándolo con la muerte en la poesía de la época novohispana<sup>2</sup> y en contraste con algunos escritos que ya muestran tintes del Romanticismo. A su vez, proponemos demostrar que los poemas son capaces de remitir a una imagen sin aludir necesariamente a lo pictórico como un emblema, mediante los conceptos de écfrasis (*ekphrasis*) e iconografía de la imagen. Este trabajo se focaliza en los siglos XVII y XIX, desde 1610 hasta 1823, período de publicación de los poemas.

### El papel de la écfrasis y los emblemas: la época que alude al aprisionamiento

“Una imagen dice más que mil palabras” es una frase habitualmente escuchada a lo largo de la vida y en diversas ocasiones, pero ¿qué pasa si por medio de palabras la imagen es creada? Ese es el poder de la écfrasis: “la écfrasis se define como la técnica de producir enunciados con *enargeia* [énfasis agregado], esto es, con vividez, presentando ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado ... e involucra cualquier efecto sensorial de visualización, iconización o espectacularización” (Alberdi, 2016, p. 23-24).

Esta es una de las características más presentes en los poetas que abordaremos en la presente investigación: su capacidad de remontarnos a una imagen que, aunque parece estática, está llena de movimiento: “redescubrir que la imagen no es algo propio de un determinado medio, sino un complejo juego entre la visualidad y sus aparatos, donde la visión y la mirada se yuxtaponen a los procesos de decodificación y lectura” (Alberdi, 2016, p. 18). Pues, la écfrasis no se limita a algo tangible, sino que es capaz de recrear, en distintas vertientes, significados y sensaciones particulares.

Para llevar a cabo esta indagación, fue necesario contextualizar y contrastar algunos simbolismos que se presentaron durante este periodo, los cuales servirán de referente para observar las posibles similitudes en los poemas seleccionados. En el año 1610, Sebastián de Covarrubias publica sus

<sup>2</sup> La América colonial.

*Emblemas morales*. Nos concierne particularmente el número 17, NVLLA IN ORBE QUIES: “Ningún descanso en el mundo”, en donde el mote, el lema y la ilustración darán un sentido alegórico particular: un pajarillo encerrado en una jaula esférica. Representa al ser humano como eje, preso del mundo, pues se encuentra en constante movimiento: a veces arriba, a veces abajo; un referente de la fortuna.

En el año 1623, el autor Giovanni Ferro publica *Teatro d'impreso*, nos interesa principalmente FANELLO: *Canto prigionie, e lunga vita attendo*<sup>3</sup>. El significado aquí recae en la alegoría del ave como representación del ser humano, encerrado nuevamente en una jaula, pero que ya no hace referencia al mundo. Para la explicación de este lema nos serviremos del autor del libro *Symbola et emblemata avium*:

Para explicar el lema y el grabado nos recuerda el abad Ferro la costumbre que se daba entre los atenienses de mantener con el erario público a aquellas personas que destacaran por su virtud y sus servicios al Estado, asegurándoles su estancia en el Pritaneo o edificio público. De igual modo, a las aves canoras como el jilguero, aunque enjauladas, se les asegura el sustento y una larga vida como premio al dulce canto que alegra la vida de sus dueños. (García, 2010, p. 519)

Otro emblema que concierne al siglo XVII es el de Jacob Cats, que alude específicamente al significado de la jaula: “la jaula simbolizaba la domesticidad y las aves enjauladas la prisión del amor” (Franits, 1993. En Velázquez, 1998, p. 136).

### Los pajarillos y sus roles

Los textos en los que se basa este análisis son: *Canción a la vista de un desengaño*, de Matías Bocanegra, escrito muy probablemente en el primer cuarto del siglo XVII<sup>4</sup>; *Lírica personal*, de Luis de Sandoval Zapata, específicamente los 29 sonetos publicados alrededor de 1640; *Rusticatio mexicana*, de Rafael Landívar, publicado en 1782; y, finalmente, *Entretenimientos poéticos*, de Fray Manuel Navarrete, publicada en 1823. Se dará inicio al análisis con el poema “Daba lísida de beber a un pájaro”:

<sup>3</sup> Canto en prisión, y larga vida espero.

<sup>4</sup> No se logró encontrar la fecha exacta de publicación.

A chupar un coral vivo se atreve  
 un pajarillo, cándido rocío;  
 hoy entre brindis del hechizo frío  
 en contactos de yelo fuego bebe.  
 Deja esos Etnas de volcán de nieve,  
 vuela a beber carámbanos al río,  
 que será tu sediento desvarío.  
 (Sandoval, 1986, p. 110)

En esta primera estrofa, no hay una idea clara de qué tipo de pajarillo es, solo se observan indicios de libertad, pero sobre todo de ingenuidad. La voz poética le dice que se aleje, pues está confiando en lo desconocido como un ser que no tiene capacidad de consciencia. Se le advierte que puede ser su perdición: “infeliz en favor tan Peregrino, / sólo porque no supo en esa fragua / que tan dichosa muerte se bebía” (Sandoval, 1986, p. 110).

Sin embargo, se culmina la estrofa cuando el pajarillo sucumbe a la muerte a pesar de las señales. En este punto, hay un paralelismo entre libertad y muerte, pues aunque se tiene la ventaja de ese libre albedrío, el ave es susceptible a la equivocación que lo llevará al sufrimiento: un guiño a la fugacidad de la vida. El significado más acertado para el actuar de esta ave sería la inocencia de mano con la confianza, relacionada ampliamente con el papel del pajarillo que plantea Luis Sandoval, que va encaminado a una alegoría del comportamiento humano: hay una incredulidad en donde la ignorancia prevalece. Por otra parte, en la éfrasis de este poema existe una clara descripción de lo que acontece, sin embargo, hay dos momentos que difícilmente se puedan referir a un emblema: la curiosidad del ave y la muerte de esta.

En el poema *A un pajarillo*, del mismo autor, se hallan algunas marcas textuales que aluden al cautiverio y la mención de un cazador, alguien que propiamente le está restringiendo la oportunidad de decidir a dónde volar: “lazos el cazador pone violentos / a tu prisión, / en que la vida acabes; / centellas pone que, lucientes llaves, / abran puerta fatal a tus alientos (Sandoval, 1986, p. 104).

Como se puede apreciar en la cita anterior, desde un inicio esta imagen ya remite al emblema de Giovanni Ferro: *canto en prisión, y larga vida espero*.

Esta prisión ya proyecta la privación de la libertad a través de una jaula que sentirá el último suspiro del pajarillo y, aunque en el poema no se especifica el tipo de ave que es, es posible inferir que se puede tratar de un jilguero:

El jilguero posee una dilatada tradición como ave de jaula a causa principalmente de su alegre colorido y canto, que se mantiene aún en nuestros días ... pero donde se observa una mayor abundancia de testimonios de aprecio por el canto del ave será durante los siglos XVI y XVII. (García, 2010, p. 518)

El verso final invita a pensar que los alientos de este hacen referencia a su voz y, muy probablemente, a su vida. Es así que podemos observar que, al ser encerrado, su existencia no tendrá sentido. Aunque este, en un caso hipotético, recuperara su libertad, habrá resultados desagradables:

En tu fuga tus plumas no desveles,  
 porque cuando las bates vas soplando  
 en la hoguera, la muerte y el estruendo.  
 ¡Ah desdichado pájaro, no vueles,  
 que son peligros que te van quemando  
 las mismas alas con que vas huyendo!  
 (Sandoval, 1986, p. 104)

Ahora, las alas que eran sus aliadas fuera de la jaula se convierten en enemigas y su aleteo despertará devastación. Aquí hay una imagen clara: el aleteo del pajarillo está propiciando el fuego que terminará por consumirlo; aquí se retoma el concepto de écfrasis, pues aparece la necesidad del poeta de evocar una representación visual.

Sin embargo, W. J. T. Mitchel (2009) explica un concepto más delimitado:

Hay una «iconología del texto» que se ocupa de cosas como la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de



textos en patrones formales determinados. Una iconología del texto debe considerar asimismo el problema de la respuesta del lector, la afirmación de que algunos lectores visualizan y que algunos textos promueven o inhiben la formación de imágenes mentales. (p. 104)

Lo cual quiere decir que “el texto presente representa la imagen ausente” (Alberdi, 2016, p. 24). Al igual que con el poema anterior, existen dos momentos: el ave encerrada y el ave libre. Esta última representa la parte más visual del poema. La imagen alegórica de la emancipación y la descripción de la escena aluden a la iconología del texto, pero también a una *écfrasis con efecto sensorial de visualización*. Se puede pensar que *écfrasis* e iconología son distintos, sin embargo, si se retoma el sentido primero del concepto donde Pimentel recupera a Hermógenes:

El sentido original de esta figura, tal y como lo entendían los rétores de los siglos III y IV d. C., y en especial Hermógenes, en su *Ecphrasis. Progymnasmata*, quedaba definido dentro de las formas de la descripción: se trataba de una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía ‘presentar el objeto ante los ojos;’ una descripción que tenía la virtud de la *energeia*. (Pimentel, 2003, p. 205)

Seguramente estos autores no necesitaron una imagen plástica a la cual recurrir porque les faltara voz. Lo que respecta a la significación de este pajarillo no solo es la imposibilidad de decidir dónde estar, sino la pérdida de la vida en esencia y sustancia. Para esta ave, tanto la reclusión como la liberación son un paralelismo de la muerte, uno literal y otro espiritual. Este es un caso no muy distinto al de la gente de la América colonial, donde se visualizaron cambios sociales como los ideales de época: rebeliones, resistencias y represiones. Una etapa donde se observan distintas maneras de la *conquista espiritual* a través de la persuasión, lecciones moralizantes y enseñanzas.

En el poema *Canción a la vista de un desengaño*, también el autor logra rescatar en sus versos la libertad del jilguero mientras la contrasta con la voz poética que parece lamentarse por su aflicción:

Avecilla felice  
 que dulcemente cantas  
 en alcándaras de esas verdes plantas:  
 yo peno tú te ríes,  
 yo me quebranto cuando tú te engríes;  
 por eso tú te ríes y yo peno,  
 porque estás de mis penas muy ajeno,  
 porque tengo en esposas  
 la libertad, jilguero, que tú gozas.  
 ¡Ah, libertad amada,  
 en mis floridos años mal lograda!  
 (Bocanegra, 1995, pp. 126-127)

Hay claras marcas textuales de la vida del jilguero en independencia, autonomía y despreocupación. La voz poética parece anhelar el libre albedrío que el pajarillo posee y, a la vez, se lamenta por ese que tuvo en algún momento y hoy está ausente. Empero, no hay un sentido de iconología del texto o de écfrasis tan clara como se observaba en poemas anteriores: “a fe, amigo Jilguero, / que en jaula no fueras tan parlero, / pues sus penas atroces, / anudarán tus voces; / prisionero, lloraras / la libertad perdida y no cantarás” (Bocanegra, 1995, p. 127).

Sin embargo, la voz hace énfasis en un escenario hipotético: si el ave estuviera presa, no sería tan feliz ni cantora como lo es ahora por los cielos, al contrario, solo encontraría tristeza y esto provocaría la ausencia de su voz:

Mirando  
 al jilguero cantando  
 gustoso y descuidado,  
 de riesgos olvidado  
 el Neblí se prepara  
 y rayo de las nubes se dispara  
 con tan sordo tronido

que solo fue sentido  
 del ave, que asustada  
 se vido entre sus garras destrozada  
 tan impensadamente  
 que acabó juntamente  
 la canción y la vida.  
 (Bocanegra, 1995, pp. 128-129)

La voz poética presencia y, a la vez, describe la muerte del jilguero —donde además de la pérdida de la vida, también está la del canto—, y es testigo de la fugacidad de la vida del ave, pues el suceso ocurre tan rápido que exhibe la imagen del halcón como rayo; el uso del símil ayuda a darle foco a la representación visual. La iconología del texto y la éfrasis nuevamente se fusionan y se hacen presentes cuando el Neblí caza al ave (efecto sensorial de visualización).

Posteriormente, habla de su reflexión frente a la libertad del jilguero: “si en la prisión de una jaula / el pajarillo estuviese, aunque le viera, no osara / el Gerifalte prenderle. / Muere porque libre vive; / luego la razón es fuerte: / cautiva el ave se gana / luego por libre se pierde” (Bocanegra, 1995, pp. 129-130).

En esta estrofa, el símbolo de la jaula toma otro significado y se convierte en salvación, pues de esta manera estaría lejos del alcance del halcón. Limitar su libertad es igual a seguir vivo en sustancia. La jaula en esta estrofa es ahora una representación de refugio y protección; mientras que la libertad se vuelve sinónimo de muerte. Aquí se comprueba ese paralelismo. Mientras la voz poética continúa analizando la situación del jilguero y los peligros a los que se enfrenta:

Y a tantos riesgos sujeta  
 se mira el ave, aunque vuele,  
 cuantos Corsarios astutos  
 la asaltan y la acometen.  
 ...  
 Que si preso me gano

de voluntad a la prisión me allano;  
 y si libre me pierdo,  
 ¡No quiero libertad tan sin acuerdo!  
 (Bocanegra, 1995, p. 130)

Hay una claridad en estas meditaciones: se prefiere estar aprehendido antes de perder la vida y tener autonomía. O, en caso de escogerla, hacerlo con buen juicio. Esto se vincula estrechamente con los jilgueros que reciben alimento a cambio de su canto. Si se hace un paralelismo con el hombre, este será beneficiado por sus servicios al Estado, aunque esto implique poner en juego su libertad y su opinión.

Por otra parte, en el poema de *El gorrión y el ceniztli* encontramos algo muy distinto al patrón observado anteriormente, pues si se mantiene esta idea de *linealidad* en el tiempo, este poema se sitúa en 1782. La pieza parece dar otra significación, específicamente con el ceniztli: “recluso en la jaula se goza en cantar entre vuelos, / y en ir enlazando con trinos la noche sin sueño y el día” (Landívar, 2012, p. 81).

La imagen que Landívar ofrece del ceniztli es atrapado en una jaula donde su anhelo es cantar por los aires, aunque ahora se limita a hacerlo encerrado. De hecho, ese canto de más de 50 voces armoniosas y capaces de imitar a otras aves será motivo de cautiverio. Nuevamente se hace presente el emblema de Giovanni Ferro: *canto en prisión, y larga vida espero*.

En 1823 se publica *Oda séptima*, de Fray Manuel Navarrete, ya próximo al Romanticismo. Aquí el ave pierde relativamente su significado de confinamiento. Todo indica lo contrario, ahora parece emancipada y desenfrenada: “esas que los zagales / llamamos chupa-rosas, / tras tu guirnalda vuelan, / Clorila, a todas horas. / Algunos pastorcillos / émulos de mi gloria, / andan también como ellas / al olor de sus rosas” (Navarrete, 1991, p. 37).

En este poema, el ave es un colibrí que representa al amor que, recordando el emblema de Jacob Cats, es necesario tener cautivo. Esto tiene una estrecha relación con el comportamiento de los hombres al pretender a las mujeres, pues las persiguen como aves a las rosas. De manera introductoria se mencionará esta analogía del periodo:

El Romanticismo promovió la antigua relación entre flor y mujer que sin extinguirse volvió a cobrar fuerza al fin de siglo con el simbolismo. Esta

relación se convirtió en un asunto corriente en la literatura mexicana, como lo prueban los numerosos textos publicados en las revistas de la primera mitad del siglo dedicadas al “bello secso” y, particularmente, en los calendarios “de las señoritas”. (Velázquez, 1998, p. 132)

Se habla de la mujer y la flor casi como sinónimos, pues al menos en el siglo XIX había un estrecho vínculo debido a la belleza, delicadeza y el paso de la juventud:

Aunque proliferan ejemplos en la literatura sobre la correspondencia metafórica entre flor y mujer, también abundan las imágenes poéticas de la flor como alegoría de las ilusiones perdidas o el paso efímero de la juventud, la dicha o la belleza. (Velázquez, 1998, p. 133)

Posteriormente, la relación del hombre con el colibrí: “el ave ha quedado libre; su presencia entonces se vuelve peligrosa, ya que fuera de la jaula está también fuera de control” (Velázquez, 1998, p. 136).

El colibrí que representa al hombre viene a cumplir el papel de depredador de la flor-mujer. El hombre-colibrí tiene ahora la libertad de actuar, pues a este no hay nada que lo contenga. El símbolo de la jaula desaparece: no hay más barrotes para el pajarillo. Encontramos ahora una consecuencia: debido a todo el tiempo que el pajarillo estuvo preso, ahora con libertad de actuar pierde el dominio de sí mismo. Esto se relaciona ampliamente con el emblema de Jacob Cats, el ave es la representación del amor y es necesario mantener las pasiones domadas a través de la jaula.

Esther Tapia de Castellanos, en uno de sus poemas, retrata de forma más clara la intención del hombre representado por esta ave: “su pura esencia / Roba a las flores”, “no deis abrigo / a los amores, / candidas flores, / rosas de abril. / No deis oídos / al hombre ingrato, / que es retrato / del colibrí” (Tapia, 1871, como se citó en Velázquez, 1998).

El chupa rosas es ese que va de flor en flor. Esther Tapia “desde su construcción poética representa el papel activo de la sexualidad potencial del seductor” (Velázquez, 1998, p. 138). Por ello, es necesario mantenerlo recluso.

Al continuar con Fray Manuel Navarrete, su *Oda decima-primera* mantiene el mismo hilo de pájaros que persiguen a la mujer: “ajar las tiernas flores / de mi dulce zagala / quieren pastores necios / con maliciosa instancia

... aves de mal agüero, / mil veces mal os haya, / y que os sean como espinas / las flores de mi amada” (Navarrete, 1991, p. 40).

En este poema, se vuelve a hacer la referencia al ave persiguiendo una flor, aunque propiamente ya no se representa como chupa rosa. Los óleos de *El amor del colibrí* (1869) y *La flor muerta* (1869) de Manuel Ocaranza podrían funcionar como écfrasis de este poema. Es preciso mencionar que, entrando el siglo XIX, existe una ausencia de cautiverio y, en consecuencia, una ausencia de muerte. En los poemas de este periodo la jaula ya no tiene protagonismo y el cambio de ave también implica una falta de canto.

### Consideraciones finales

Aunque la libertad se hace presente en los poemas analizados, no todos recaen en la idea del paralelismo con la muerte. Por otra parte, sí se observa que el cautiverio se vincula con otro tipo de *fin espiritual*. Si bien en el poema *A un pajarillo* de Luis de Sandoval Zapata no se encuentra un elemento de restricción de la libertad, está presente la consecuencia de su libre actuar.

Por otra parte, en el resto de autores analizados, hay también una clara evidencia de consecuencias negativas al hacer uso de su libre albedrío: se observa en los poemas de Fray Manuel Navarrete y su alegoría de aves-hombres —en su actuar con las flores-mujeres— (rechazo o desprecio que no se aclara en ninguna de las estrofas). Aquí, el hecho de no mantener al ave enjaulada minimiza la búsqueda de independencia o liberación.

Otro aspecto destacable es que, ya iniciado el siglo XIX, la idea de muerte se rompe: ya no se encuentra la presencia de un cazador ni de una prisión y solo se hace referencia a la libertad —de hacer—. Se concluye que el emblema de la época no tuvo tanta presencia en la mayoría de los poemas. Si se toma el ejemplo de “Ningún descanso en el mundo”, de Sebastián de Covarrubias, no se halla una idea de fortuna en algún poema específico que abarque todo el sentido del emblema. El de Giovanni Ferro es el de mayor fuerza, con los versos de Sandoval Zapata, específicamente *A un pajarillo*, y Rafael Landívar con *El gorrión y el ceniztli*. Estos autores logran mantener la idea del ave presa cantora. Destaca también el hecho de que Matías Bocanegra es el único autor que, en su poema *Canción a la vista de un desengaño*, presenta a la voz poética *reflexionando* sobre los riesgos de la libertad y el cautiverio, y lo lleva como analogía a una situación humana, que bien hace este guiño a una época llena de cambios, adaptaciones e injusticias.

Finalmente, el emblema de Jacob Cats atinó a darle un significado a los poemas del siglo XIX, aunque este perteneciera al siglo XVII. Es evidente que

no se hace presente el símbolo de la jaula en alguno de estos, pero existe una presencia en ausencia debido al comportamiento del ave.

La écfrasis (*ekphrasis*) es encontrada en parte de los poemas, mas no en todos. En los que sí podemos encontrarla hay una imagen clara, bien definida y descrita en las estrofas: desde la muerte del jilguero en el poema de Matías Bocanegra, hasta el jilguero que pudiese escapar volando de los barrotes de Fray Manuel Navarrete. En definitiva, el ave *per se* ya da este retrato de movimiento, pero en las composiciones aquí expuestas se transmite una descripción precisa y dinámica de cada cuadro donde se muestra el ave.

Para culminar esta investigación es importante mencionar que no se puede asegurar que estos poetas hayan basado sus obras en una imagen —de la mano con la écfrasis—, pero lo que sí es posible, es que hayan tomado la iniciativa del emblema sin emblema: “esta presencia de la ausencia figurativa. Me refiero a esos *loci* emblemáticos que los autores áureos desarrollan en su creación literaria; ese espacio visual imaginativo” (Infantes, 1996, p. 103).

## Referencias

- Bocanegra, M. (1995). *Poetas novohispanos segundo siglo (1621-1721)*. Parte primera. UNAM.
- Castellanos, E. T. (s.f.). *Flores Silvestres*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado de: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019413/1080019413.PDF>
- Diccionario Histórico de la Lengua Española (s.f.). Recuperado de: <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Velázquez, A. (1998). *Castas o marchitas “El amor del colibrí” y “La flor muerta”* de Manuel Ocaranza. UNAM.
- Landívar, R. (2012). *Rusticatio mexicana*. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Navarrete, F. M. (1991). *Entretenimientos poéticos*, Tomo I. Porrúa.
- Zapata, L. D. (1986). *Obras*. Ed. de José Pascual Buxó. Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- Alberdi Soto, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y Lingüística*. (33), pp. 17-37.
- García, J. (2010). *II Repertorio de aves. Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. (Pp. 517-519). SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española).

- De Covarrubias, S. (1610). *Emblemas Morales*. Recuperado de: <https://play.google.com/books/reader?id=Naq7LRbQ80EC&pg=GBS.PA16-IA1&hl=es>
- Ferro, G. (1623). *Teatro D ' Imprese* (p. 309). Parte Prima. Recuperado de: [https://play.google.com/books/reader?id=khzg\\_bpLq9AC&pg=GBS.RA1-PA308&hl=es](https://play.google.com/books/reader?id=khzg_bpLq9AC&pg=GBS.RA1-PA308&hl=es)
- Mitchel, W. (2009). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Trad. de Y. Hernández. Akal.
- Pimentel, L. (2012). Ecfrosis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (4). Recuperado de: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343>
- Infantes, V. (1996). La presencia de una ausencia: la emblemática sin emblemas. En *Literatura emblemática hispánica*. Actas del I Simposio Internacional (A Coruña, 1994), Sagrario López Poza (ed.). A Coruña: Universidade, 1996, pp. 93-109.



## Virginia Woolf en torno a la problemática de género: la improductividad y su relación con la labor de escritora en *Un cuarto propio* y *Orlando*

**Camila Belén Lucero<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[camilabelenlucero00@gmail.com](mailto:camilabelenlucero00@gmail.com)

Recibido 17 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

**Resumen:** Virginia Woolf nos remite constantemente a la reflexión sobre las problemáticas de género. Sus obras debaten la imposición masculina y el consecuente sometimiento femenino que lleva a un desequilibrio social. En este trabajo, retomaremos tales cuestiones en torno a la construcción de una sociedad patriarcal acentuada por las bases del poder simbólico (Bourdieu, 2000). El dinero como objeto de disputa económica y vital se torna un medio improductivo. En este sentido, nuestro análisis se centrará en la lógica funcional del dinero con fines artísticos y reflexivos, que devendrá en una consecuente improductividad. Para ello, abordaremos dos capítulos correspondientes a las obras *Orlando* (1928) y *Un cuarto propio* (1929).

**Palabras clave:** disputa económica, dominación, improductividad, género, labor artística.

### Virginia Woolf Regarding Gender Issues: Unproductiveness and its Connection with the Writer's Labour in *A Room of One's Own* and *Orlando*

**Abstract:** Virginia Woolf constantly calls us to reflect upon gender issues. Her literary work deals with male imposition and the consequent female subjugation that leads to social imbalance. In this article, we will return to such matters around the construction of a patriarchal society accentuated by the bases of symbolic power (Bourdieu, 2000). Money, as an object of economic and vital dispute, becomes an unproductive means. In this sense, our analysis will focus on the functional logic of money for artistic and reflective purposes, which will lead to a consequent unproductiveness. In order to do this, we will address two chapters of the novels *Orlando* (1928) and *A Room of One's Own* (1929).

**Keywords:** economic dispute, domination, unproductiveness, gender, artistic work.

---

<sup>1</sup> Con aval de la Lic. Julieta Videla Martínez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

## Introducción

Desde Bourdieu (1998), podemos entender que la instauración del dominio patriarcal como poder simbólico va más allá de la conciencia de los sujetos involucrados. Woolf, en *Un cuarto propio* (1929) explica que no culpa al género masculino por manifestar esta dominación, sino a su educación. Más bien, a la falta de civilización en la educación (Woolf, 2013). El comportamiento preponderante de los hombres por sobre las mujeres remite a un sistema social que ya se encuentra naturalizado en la conciencia y el accionar de todos los sujetos. De esta manera, tanto los dominadores (hombres) como las dominadas (mujeres) son presos de su pleno funcionamiento (Bourdieu, 2000). Al mismo tiempo, tanto en esta obra como en *Orlando* (1928) nos encontramos con el cruce permanente entre ficción y realidad que la autora utiliza como recurso narrativo. La labor de la escritora se entrelaza con estos cuestionamientos basados en la desigualdad social a la que se enfrenta, una y otra vez, Virginia Woolf como mujer, pero al mismo tiempo, como escritora.

Esta idea, entonces, se transmite al conflicto de la escritura. Woolf nos permite entender por qué las mujeres, a lo largo de la historia, han tenido mayor dificultad para desarrollar dicha actividad. La autora realiza una crítica a la construcción del sistema social, basado en un poder simbólico patriarcal, para permitirnos entender cuán difícil resulta a las mujeres conseguir dinero y tiempo para escribir. Así, toda la problemática del género femenino va a estar ligada a la labor del escritor. Woolf no desea poseer dinero para vivir mejor, sino para poder escribir. En este caso, lo estético se vincula fuertemente con las problemáticas sociales.

De esta manera, a lo largo del presente trabajo nos referimos a la problemática del dinero en las obras de Virginia Woolf, donde se expone una lógica del este en paralelo a la de su uso común en el contexto social en el que la escritora vive. Dicha lógica funcional se manifiesta no ya como un objetivo o fin que se desea alcanzar para continuar su aumento exponencial y por consiguiente su bienestar vital, sino como un medio que le permite escribir en tanto actividad artística y reflexiva no industrial. En consecuencia, se percibe como no productiva, en tanto que no aporta un producto considerado “útil” al mercado, en una sociedad burguesa plenamente instalada.

Para esto, partiremos de un primer apartado donde recurrimos al trabajo de Bloom (1994) para identificar en qué medida lo netamente social se vincula con lo estético. De esta forma, entendemos las estrategias narrativas que impulsan el trabajo de Woolf para desarrollar su preocupación. Posteriormente, complementaremos esta idea en un segundo apartado, en

el cual nos referiremos a las concepciones sociológicas de Bourdieu (2000) con respecto al poder simbólico establecido en la sociedad. Ya que según el autor, dentro del campo social se lleva a cabo una disputa por la obtención y/o acrecimiento de los bienes capitales, lo que contribuye a una desigual distribución de tales bienes, provocando, de esta manera, la dominación masculina. Para finalizar, en un tercer apartado nos dedicaremos de lleno a la hipótesis del trabajo, con la finalidad de percibir el dinero como medio improductivo. Ya que consideramos que poseer el tiempo y el dinero necesarios resulta difícil cuando se trata de una mujer. Asimismo, también resulta complicado para las mujeres conservar una posición social sin tener que recurrir a la mantención económica masculina. Veremos, entonces, que el desarrollo de la actividad artística se dificulta debido a estas problemáticas sostenidas a lo largo del tiempo.

### **Dialéctica entre la verdad y la ficción**

Si hay un recurso que podemos identificar constantemente en el trabajo de Virginia Woolf es el cruce entre realidad y ficción. Siguiendo a Lyndall Gordon en *Virginia Woolf. Vida de una escritora* (1986), el arte y el feminismo de Woolf se relacionan para desarrollar su experimentación estética (Gordon, 1923). Así lo vemos en la producción de su trabajo autobiográfico<sup>2</sup> donde se manifiesta una mirada sobre su vida personal. Al mismo tiempo, se da la fusión con lo ficticio, donde el recuerdo se transforma en arte impersonal. En estos términos, Woolf “ve a la biografía como un retrato, y no como un compendio de hechos” (p. 25). Los hechos y los recuerdos se encuentran mezclados con el uso de la imaginación para complementar aquellos vacíos de realidad: “La memoria le prestaba el rayo, pero solo la imaginación podía dirigirlo” (p. 25).

Este uso se localiza también dentro del acercamiento de la voz narrativa en *Orlando*. En el “Capítulo II”, el personaje principal explica que el deber primordial del biógrafo es el de contar la verdad, es decir, hechos auténticos, aun cuando hay situaciones que no tienen explicación alguna, por lo que deja “a juicio del lector las conclusiones” (Woolf, 2003, p. 43). La imaginación hará de complemento ante aquellos sucesos que no tienen mayor explicación o aquellas situaciones donde la memoria no alcanza. Tal como podemos verlo más adelante cuando se lamenta por no tener mayores datos sobre la etapa de Orlando como embajador.

<sup>2</sup> Lyndall Gordon expresa que en las obras de Virginia Woolf —tales como *Al faro* (1927)— se puede encontrar, a la vez, un trabajo biográfico de su familia. Así, en casos como el de la señora Ramsay, nos encontramos con el retrato de su madre. Ya que la caracterización del personaje evoca recuerdos personales.

Al mismo tiempo, en *Un cuarto propio* (1929) la invención de la hermana de Shakespeare también se encuentra dentro del juego entre realidad y ficción. La autora nos narra, de manera hipotética, qué hubiera ocurrido si Shakespeare hubiera tenido una hermana llamada Judith. Es decir, recurre a la imaginación para complementar su postura con respecto a la injusta posición de la mujer en la sociedad del siglo XVI.

La imaginación hace del lenguaje un uso poético y no es exclusivamente comunicativo, ya que la guía para relatar aquellos sucesos es la manifestación del arte y la belleza de la palabra a través de la implementación de recursos poéticos, tales como la metáfora. Es así como Gordon nos lo demuestra que Woolf, para hablar de la muerte de su hermana en *Al faro* (1927), la compara con la llegada de la primavera y el desarrollo de la fertilización. De este modo, nos permite comprender la forma pasiva de aceptar su destino. El uso de metáforas también podemos visualizarlo en *Orlando*, cuando la autora emplea el elemento del oro para complementar la descripción de la llegada de una nueva era:

Sus complejidades la azoraban. Ahora le parecía que el mundo estaba anillado de oro. Fue a una comida. Pululaban los anillos de boda. Fue a la iglesia. Anillos de boda por todos lados. Salió en coche. De oro o enchapados, delgados, gruesos, lisos, pulidos, ardían apagadamente en todas las manos. (Woolf, 2003, p. 152)

Harold Bloom, en *El canon occidental* (1994), expresa el amor de Virginia Woolf por la lectura. Según el autor: “se trata de una estética apocalíptica, para quien la existencia humana y el mundo quedan sólo justificados como fenómeno estético” (Bloom, 2011, p. 280). La percepción de la realidad y el mundo se expresan desde una mirada puramente artística. De ahí su preocupación por “un cuarto propio”, que se dará principalmente por esta búsqueda del desarrollo artístico. Es así como su activismo feminista se canaliza a través de lo estético. Se da esta suerte de feminismo contemplativo (p. 293), puesto que: “no es tanto una idea o compuesto de ideas como una formidable colección de percepciones y sensaciones” (p. 281). Lo poético es empleado para teorizar las problemáticas de género, por eso podemos leer sus obras como una fuerte crítica a la sociedad, pero desde el juego con los elementos narrativos que otorgan un significado sumamente poético. Así es como, siguiendo a Bloom, el ensayo *Un cuarto propio* se puede leer como un

poema en prosa (p. 292). Las problemáticas sociales no se despegan de su preocupación estética, tal como se verá también en *Orlando*. El amor por la literatura se convierte, entonces, en un juego entre la verdad y la ficción, y la historia y la imaginación para narrar la desnaturalización de un estado de sociedad construido puramente por parámetros patriarcales.

### **La dominación masculina**

Dentro de la disputa por la obtención de bienes, la mujer es la que tiene mayor poder simbólico. Según Bourdieu (1998), la mujer siempre ha sido estimada como símbolo de grandeza y nobleza masculina. Además, la mujer, en tanto reproductora, contribuye de manera clave en la acumulación de capital simbólico, que deviene en una acumulación del honor familiar. En *Orlando*, al ser mujer sin esposo y sin hijos, la protagonista no posee los recursos necesarios para mantener su capital cultural, económico, etc. El valor del terreno y sus posesiones del hogar son propiedad del hombre de la familia. La mujer queda totalmente por fuera de la disputa de bienes, del honor familiar y, por supuesto, no puede opinar con respecto al tema. Por lo tanto, no es posible que lleve a cabo su propia mantención ni propagación de bienes.

De esta manera, la problemática de la mujer como objeto de contemplación o de acumulación se tensiona al reflexionar sobre su imposibilidad, en tanto sujeto de derechos, a desempeñar actividades sociales en equidad con los hombres. En la obra *Tres guíneas* (1938), Woolf lleva esta idea hacia la configuración de la educación académica como la plena manifestación de esta dominación masculina. La autora nos transporta a la reflexión sobre los privilegios que surgen desde el primer momento en que la mujer tiene el paso prohibido a la educación escolar, mientras que el hombre participa de ella como parte de su derecho viril.

Este conflicto también se traslada al ámbito laboral, ya que, aunque las mujeres tengan la oportunidad de conseguir trabajo, siempre se van a encontrar en desventaja con respecto a los hombres. Aquí es donde, siguiendo nuevamente a Bourdieu en *Cosas dichas* (1988), el dinero se distribuye de manera desigual en todo el campo social. El desequilibrio se mantiene beneficiando al género masculino que posee mejores oportunidades laborales, al mismo tiempo, logrando una que genera una disputa entre los sujetos del mismo género. Por esto, Woolf en *Un cuarto propio* (1929) habla de por qué los ricos suelen ser los más irritados: se encuentran en una tensión constante por mantener su capital. Esta disputa masculina en el ámbito laboral otorga una superioridad marcada de forma casi innata, al encontrarse por fuera de

su conciencia: “de ahí la importancia enorme de sentir que tanta gente —por cierto la mitad del género humano— es por naturaleza inferior a él. Debe ser ésta, en verdad, una de las principales fuentes de su poder” (Woolf, 2013, p. 38).

Ante esta problemática, Woolf nos cuenta que, debido a la disputa misma entre los hombres por quitarse o mantener su poder simbólico, la mujer se vuelve necesaria en el marco de ese altercado, ya que, su marcada inferioridad le otorga la dominación y, por ende, el poder al género masculino. Es decir, el varón compite por la superioridad del género en cuanto a los bienes capitales, pero descansa sobre la premisa de su primacía jerárquica en relación a las mujeres. Atentar contra el sistema patriarcal implica atentar contra los medios de su asentamiento, que, siguiendo a Bourdieu en *La dominación masculina*, “va más allá de los sujetos implicados. Se encuentra naturalizado y por ello tiene trascendencia social” (1998, p. 14). La virilidad y su dominación ante lo femenino es toda una concepción que se ha mantenido y fortalecido a lo largo de la historia. Tal es así que toca el espacio del inconsciente, logrando que no solo los dominadores contribuyan a su funcionamiento —luchando para mantener su poder, por medio de la violencia simbólica—, sino que también lleva a los dominados a seguir fortaleciendo este sistema.

De esta forma, no es posible que la mujer logre salir con facilidad de este engranaje social en el que ha sido percibida como objeto de disputa y siempre ha mantenido una posición de desventaja.

### **El dinero y el valor improductivo**

Con respecto a la diferencia jerárquica que existe entre los géneros masculino y femenino, la escritora nos lleva a pensar cómo esto repercute en el arte. Más concretamente, en la creación de tales obras. Ante esto el dinero resulta un medio imprescindible para lograr llevar a cabo dicha labor. Para abordar tal problemática, volvemos al “Capítulo III” de su ensayo, donde Woolf se pregunta qué pasaría si Shakespeare hubiese tenido una hermana dotada de la misma grandeza poética que él. Según Woolf, es muy probable que nunca hubiera alcanzado la escolarización ni la misma educación literaria que el gran dramaturgo inglés. Probablemente se habría debido quedar en su casa cumpliendo con las tareas domésticas, por lo que no poseería el tiempo y la disposición que sí tuvo, en cambio, su hipotético hermano William. Incluso, al llegar a la mayoría de edad hubiera tenido que casarse para continuar con el linaje, mientras que su hermano no tuvo la misma presión. Por lo tanto, Woolf explica que Judith hubiera terminado por volverse loca: “aquella mujer,

pues, que nació en el siglo dieciséis con el don de la poesía, era una mujer desdichada, una mujer en contradicción consigo misma” (Woolf, 2013, p. 52). A través de la ficción, mediante la creación de un personaje imaginario, Woolf problematiza acerca de la gran diferencia que existen entre los roles de un género y otro, tal como habíamos planteado anteriormente.

La sociedad imposibilita a la mujer la labor de escribir, ya que esto no está dentro de sus funciones vitales. De hecho, escribir es una actividad que se desentiende de las prioritarias para el mantenimiento y “buen funcionamiento” del orden social: “el mundo no pide a las personas que escriban novelas, poemas e historias; no precisa de ellos” (Woolf, 2013, p. 54). Por lo tanto, si esto implica ya una dificultad para el hombre, para la mujer mucho más aún.

Dentro de toda aquella actividad social entendida como “útil”, es decir, con una finalidad práctica para el mercado, el trabajo de las artes se constituye únicamente como una actividad de gasto, ya que no posee un fin productivo, sino más bien el del deleite en sí mismo. Es aquí donde la función de la obra de Virginia Woolf se vuelve una concepción improductiva. El cuestionamiento hacia el patriarcado va destinado al desempeño de la actividad artística. Woolf explica que la mujer puede acceder al trabajo, pero esto resulta dentro de los límites de lo entendido como femenino. O, más bien, el trabajo que no es masculino. Siguiendo esta línea, la mujer se construye, dentro de una concepción patriarcal, como todo aquello que no hace a un hombre de honor. Por ejemplo, como explica Bourdieu (1998), por medio de la contraposición débil/fuerte. El hombre que es débil o blando es, entonces, menos hombre y, por lo tanto, más parecido a una mujer. El sistema de valoración femenina nace de la plena valoración masculina: “exaltación de los valores masculinos tiene su tenebrosa contrapartida en los miedos y las angustias que suscita la feminidad: débiles y principios de debilidad en cuanto que encarnaciones de la vulnerabilidad del honor” (Bourdieu, 2000, p. 39).

Asimismo, aunque la mujer disponga del dinero necesario para mantenerse y permanecer en la casa para dedicarse a escribir, debe seguir desempeñando las tareas domésticas. Tales tareas se entienden como correspondientes a la labor femenina, mientras que está mal visto que un hombre realice el aseo, cocine o planche. El hombre “honorable” es aquel que trabaja fuera de su casa. Por todos estos impedimentos la mujer se enfrenta con dificultades, sin contar la labor de esposa y madre.

El dinero es un bien valioso, escaso, necesario para el sustento de la vida humana. Sin embargo, resulta insuficiente a la hora de considerar actividades exclusivamente artísticas. Podemos pensar en una doble improductividad de

este. En primer lugar, el dinero resulta, como ya dijimos, insuficiente para la mujer ya que, por más de que disponga de él, esto no le asegura el tiempo libre necesario para dedicarse a escribir. En segundo lugar, el dinero resulta improductivo porque no se destina a las principales finalidades sociales dentro del engranaje capitalista. La mujer, quien siempre ha sido entendida como sujeto reproductor dentro de la naturaleza, y como encargada de la gestión y administración del ámbito hogareño se vuelve improductiva en el ámbito laboral. Para la mujer el dinero se convierte en un bien improductivo, debido a que lo despoja de su valor mercantil. Al deber ser productiva en el hogar, la mujer pierde su carácter productivo en términos laborales, por lo que el dinero pasa a ser un medio improductivo.

Por otro lado, si bien sin dinero no es posible conseguir los medios materiales para dedicarse a la escritura, este no es el único requisito para poder llevar a cabo dicha actividad. La falta de tiempo es otro impedimento importante que repercute en la gran diferencia que existe en el lugar que la mujer ocupa en la sociedad, destinado única y exclusivamente a la gestión del hogar y a pertenecer al capital simbólico masculino.

En *Orlando* (1928) se nos presenta un personaje por fuera del comportamiento “normal” de un hombre de clase noble. Woolf lo describe como un poco torpe y tímido, un joven que disfruta de la soledad, y que no participa de las costumbres de su sociedad: “Orlando se cansó pronto no solo de la incomodidad de esta vida, y de las escabrosas calles de la vecindad, sino también de las costumbres bárbaras de la gente” (Woolf, 2003, p. 11).

Desde el primer acercamiento a la obra, notamos una diferencia de este personaje con respecto a todo lo que lo rodea. Además, otra característica que lo hace aún más extraño es su condición de escritor. La actividad artística es presentada en el segundo capítulo como algo improductivo, fuera del lugar que le corresponde a Orlando como noble:

El miserable se dedica a escribir. Y eso ya es bastante malo en un pobre, sin otra propiedad que una silla y una mesa debajo de una gotera —pues al fin de cuentas no tiene mucho que perder—, el trance de un hombre rico, que tiene casas y ganado, doncellas y burros y ropa blanca, y sin embargo escribe libros, es penoso en extremo. (Woolf, 2003, p. 31)

Es decir, nuevamente nos encontramos ante una problemática con respecto al dinero y a las actividades improductivas, sin dejar de tener en



cuenta que la posición de Orlando es totalmente diferente a la de cualquier mujer, ya que es un joven aristócrata. En efecto, estamos frente a un personaje que no encaja del todo con el rol masculino o femenino<sup>3</sup>. De este modo, volvemos a la labor de escritor como un trabajo improductivo, en el sentido de que resulta una actividad totalmente descolocada en la vida de alguien que posee determinadas obligaciones, por su lugar en la nobleza, a las que debe corresponder. Al mismo tiempo, Orlando se siente inútil en la búsqueda de un buen desarrollo de la escritura, él mismo expresa que el dinero no puede comprarle una frase bien hecha (Woolf, 2003, p. 49). Aquí podemos ver otro caso de doble improductividad, en la que el dinero es utilizado de forma no práctica —útil, mercantil— y al mismo tiempo es insuficiente para la actividad a la que se está destinado. Esta situación se agrava una vez que Orlando se convierte en mujer.

Este conflicto repercute en el cuestionamiento de la dominación masculina, ya que, retomando a Bourdieu (1998), lo masculino es sinónimo de liderazgo, fortaleza, de poder llevar a cabo las tareas necesarias para el mantenimiento económico y social del hogar. Orlando cuestiona esa posición al ser un hombre que no encaja del todo en el estándar de género y clase social a las que pertenece. La insistencia en la escritura viene a contribuir en esta problemática. Orlando insiste en dedicarse y perfeccionarse en la escritura más que en su bienestar. No espera nada de la vida, simplemente se dedica a escribir. Es así como termina por desencajarse en la sociedad cortesana. Esto lo vemos, por ejemplo, en la burla de los demás hacia su amor por la lectura y la soledad.

Además, su devoción hacia la literatura es tal que considera la antigüedad —griega— una época gloriosa con respecto a la escritura. Considera a la literatura como una actividad sagrada, incluso más que el propio hecho de tener una buena posición económica y de disfrutar de tales privilegios. Su pensamiento se vuelve improductivo —en términos del mercado— a medida que va acercándose más y más a la escritura. Así, notamos que a lo largo de la obra el uso del lenguaje se desenvuelve en un plano sentimental y reflexivo. En el “Capítulo II”, Orlando se envuelve en un sentimiento de melancolía con respecto a la vida y la muerte. Esto alcanza tal profundidad que Orlando baja a la cripta de su familia para reflexionar allí con los huesos de sus antepasados. A partir de ese momento llega a la conclusión de lo efímero de la vida: “nada queda de todos esos príncipes —repetía Orlando, con una disculpable exageración de su jerarquía—, sino un falange” (Woolf, 2003, p. 46).

---

<sup>3</sup> Esta concepción se refiere a la figura del andrógono que plantea Gascón-Vera en “To be or not to be: la ansiedad de la androginia en Virginia Woolf” (2002).

De esta manera, la literatura y la vida quedan en un plano fundamentalmente sentimental, donde los valores vitales contribuyen constantemente al estado de creación y deleite estético.

Siguiendo a Bloom, Virginia Woolf toma a Orlando como una forma de verse a sí misma: una lectora apasionada (2011, p. 294). Esto choca con la condición de mujer a la que se ve sometido posteriormente. En el “Capítulo IV”, la posible pérdida de su hogar produce un cuestionamiento con respecto a la posesión de los bienes capitales. Orlando se pregunta si realmente es incorrecto que posea tantos bienes como los que tendría un hombre. Sin embargo, no siente tanta preocupación ante estas dificultades que la obligan a pensar en la posibilidad del matrimonio como por el hecho de no poder continuar con su escritura. Cuando se despide del archiduque no le importa perder un título o la seguridad que le podría traer el matrimonio, sino que reflexiona sobre la pérdida de un amante y utiliza esto como tema para su composición. Su primer impulso es escribir. En todo momento la vida se manifiesta como un impedimento para su soledad y, en consecuencia, para la escritura. De este modo la vida se vuelve material estético para su producción artística. La metáfora de la vida le sirve en todo momento.

La vida y sus normas le dificultan las cosas aún más que cuando era un hombre noble, ya que la presión social es mayor. Sin embargo, incluso así el dinero y la posición económica le sirven únicamente para poder dedicarse tranquila al deleite de la escritura. Por supuesto, sin dejar de tener en cuenta el enorme peso que implica mantener el hogar y los deberes como esposa.

## **Conclusión**

En el presente trabajo pudimos realizar un análisis de las posiciones sociales que se establecen entre el género masculino y femenino. La dominación masculina, desde Bourdieu (1998), se asienta en la posesión de los bienes simbólicos que respaldan su poder. En este sentido, la mujer se concibe como un bien simbólico a disputar entre los diferentes dominios masculinos. Esto ya genera una gran diferencia en cuanto a la forma de entender y llevar adelante las convenciones sociales. Llevado este problema a la escritura, el dinero juega un papel preponderante ya que, como hemos podido confirmar, adquiere un valor improductivo en un doble sentido. Es decir, se presenta como un medio necesario para la labor del escritor, pero esto no basta para llevar a cabo efectivamente esa actividad.

A raíz del recorrido del trabajo, comprendemos que la mujer no solo tiene la gran desventaja de no poseer muchas formas de conseguir dinero,

sino que, incluso teniéndolo, no consigue el tiempo necesario para poder producir la escritura. Frente a esta dificultad, en ambas obras visualizamos la constante preocupación por lograr llevar a cabo la escritura. En este sentido, las actividades rentables quedan excluidas a la finalidad del arte. El dinero como poder simbólico pasa a ser un medio para discutir las cuestiones de género, por medio de la manifestación estética de la vida. Y es así como, en el caso de Orlando, la literatura adquiere un valor mayor que la posición social a la que pertenece. Su preocupación constante va a estar limitada por estos parámetros.

De esta forma, en las obras de Woolf el dinero es despojado de toda valoración, por el contrario estas se basan en un fin artístico que resulta “inútil” para la sociedad, en términos del mercado. Los fines prácticos de la mujer son entendidos dentro de los límites que le impone la dominación masculina. Un hombre noble no debe dedicarse a escribir —Orlando—, y una mujer no tiene tiempo para tal actividad. Por lo tanto, las cuestiones de género están relacionadas con las del trabajo, aunque no se tenga plena conciencia de ello, la dominación patriarcal se encuentra arraigada a todos los ámbitos de la sociedad.

A su vez, el valor del dinero no puede pensarse por fuera de la problemática de género, ya que la cuestión de la escritura en tanto arte, depende de la posesión de bienes culturales y económicos que delimitan el prestigio social y la libertad para llevar a cabo su realización.

De acuerdo con Elena Gascón-Vera en “La ansiedad de la androginia en Virginia Woolf” (2002), la obra de Woolf le sirve para explicarse a sí misma como mujer, pero al mismo tiempo como escritora, ya que ambas cuestiones se relacionan intrínsecamente. Controlar el espacio es, al mismo tiempo, controlar la posibilidad de elección. A través de la androginia demostrará: “la forzada arbitrariedad de la invisibilidad de las mujeres dentro de la sociedad” (Gascón-Vera, 2002, p. 103). La mujer como objeto simbólico es tomada como un cuerpo para otro. Woolf cuestiona este posicionamiento logrando que el dinero se convierta en un medio de reflexión constante.

## Referencias

- Bloom, H. (2011). *Orlando*, de Virginia Woolf: el feminismo como amor a la lectura. En *El canon occidental*. Trad. por Damián Alou. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). Espacio social y poder simbólico. En *Cosas dichas*. Trad.

- por Margarita Mizraji. Editorial Gedisa.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Trad. de Joaquín Jordá. Editorial Anagrama.
- Gascón-Vera, E. (2002). To be or not to be: la ansiedad de la androginia en Virginia Woolf. En *Clepsidra*, Revista interdisciplinaria de memoria. pp. 99-110.
- Lyndall, G. (1984). Un retrato de familia. En *Virginia Woolf. Vida de una escritora*. Trad. por Jaime Zulaika. Editorial Titivillus.
- Woolf, V. (2015). *Tres guineas*. Trad. por Laura García. Editorial Godot.
- Woolf, V. (2003). *Orlando*. Trad. por Jorge Luis Borges. Edhasa.
- Woolf, V (2013). *Un cuarto propio*. Trad. por Teresa Arijón. Editorial El cuenco de plata.

## La angustia en Macabea: una lectura heideggeriana de *La hora de la estrella* de Clarice Lispector

**Paloma Souto**<sup>1</sup>

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades  
 Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina  
[paloma.souto06@gmail.com](mailto:paloma.souto06@gmail.com)

Recibido 13 de septiembre de 2023 , aprobado 20 de noviembre de 2023

**Resumen:** *La hora de la estrella* (1977) es el último texto de la vida de Clarice Lispector (Chechelnyk, Ucrania, 1920 - Río de Janeiro, Brasil, 1977), a partir del cual nos proponemos analizar la angustia como problema filosófico mediante el personaje de Macabea, la protagonista de la novela que escribe el personaje narrador, caracterizada como una muchacha incapaz de vivir en este mundo. Es mediante la concepción de la angustia de Martín Heidegger que leemos, en la configuración del personaje protagonista, un arrojo (existencial) al mundo y a la narración, al tiempo que advertimos la presencia de la nada como preámbulo del sentimiento angustioso, sitio que, desde nuestra hipótesis de lectura, habita casi como una constante. Es así que Macabea, en tanto existente humano (*dasein*), se halla devorada por el mundo, caída en infinitas posibilidades que habitan lo imprevisto y culminan en los hechos, lo cual nos permite, desde una visión heideggeriana, leer hacia el final del texto, en su muerte, la posibilidad que habita en todas las posibilidades posibles y la marca fundamental de su existencia.

**Palabras clave:** Clarice Lispector, *La hora de la estrella*, Martín Heidegger, angustia, existencialismo.

### Anguish in Macabea: a Heideggerian Approach to *The Hour of the Star* by Clarice Lispector

**Abstract:** *The Hour of the Star* (1977) is the last text of Clarice Lispector's life (Chechelnyk, Ukraine, 1920 - Rio de Janeiro, Brazil, 1977) on the basis of which we aim to analyze anguish as a philosophical issue through Macabea's character, the protagonist of the novel written by the narrator, pictured as a girl incapable of living in this world. It is by means of Martin Heidegger's conception of anguish that we acknowledge, in the configuration of the main character, an (existential) courage towards the world and narrative, while we notice the presence of nothingness as a preamble to the feeling of anguish, where, based on our hypothesis, the girl lives in almost constantly. Consequently, Macabea, as a human existent (*dasein*), is devoured by the world, fallen into infinite possibilities that inhabit the unforeseen and culminate in facts; all of which allow us, from a Heideggerian approach, to read towards the end of the text, upon her death, the possibility that inhabits in all possible

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Candelaria Barbeira, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

possibilities and the fundamental imprint of her existence.

**Keywords:** Clarice Lispector, *The Hour of the Star*, Martin Heidegger, anguish, existentialism.

---

*Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.*  
Alejandra Pizarnik «Extracción de la piedra de locura»

### Una entrada por la puerta del fondo

En el presente trabajo nos proponemos analizar la novela *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, a partir del concepto de angustia de Martín Heidegger y mediante la figura de Macabea, personaje protagonista que representa, desde nuestra hipótesis de lectura, el modelo de *existente humano* que explicita el andar en el tiempo: un tiempo que se consume en hechos y hechos que culminan en una muerte. Esta última es la protagonista arquitectónica de *La hora de la estrella* y el acontecimiento que, para Heidegger, configura al existente humano en tanto “es preciso que el hombre haya aceptado tal evento, no porque la muerte viene desde fuera y nos es impuesta en cierto sentido, sino porque está dentro de nosotros, en la estructura existencial de nuestra existencia” (Heidegger, 1974, p. 26)<sup>2</sup>.

*La hora de la estrella* nos permite, a partir de una lectura heideggeriana, pensar desde lo más cercanamente lejano de “la existencia, que es precisamente el drama de nuestro vivir, drama sin solución en tanto es vivido en su inmediatez de dato vital, que en sí no se explica; drama que es profunda inquietud y angustia” (Heidegger, 1974, p. 17), a través de una narrativa que se presenta como trivial, con el propósito de exponer la pureza oculta de la existencia, al tiempo que hace de su presencia el error, el desvío o “lo que impide a la realidad realizarse ... lo negativo que toda forma del ser lleva en sí, el vacío que cada forma debe llenar, lo que falta, lo que no es: la nada” (Heidegger, 1974, p. 16), que le otorga el paso a la angustia para que corrobore la contracara del existir.

---

<sup>2</sup> Este artículo forma parte de la adscripción a una investigación en el proyecto titulado “Crisis y subjetividad en la literatura latinoamericana (siglos XIX-XXI)”, a partir del cual he iniciado esta labor. El plan de investigación que enmarca el siguiente texto se denomina “la angustiosa atracción de la existencia en los textos tardíos de Alejandra Pizarnik y Clarice Lispector”, del cual expondremos a continuación un fragmento, ya que en esta oportunidad pondremos el foco de atención en la escritora Clarice Lispector y lo que denominamos su último escrito hacia una filosofía existencial: *La hora de la estrella*.

En cuanto a la figura literaria de Clarice Lispector y a su legado escrito, podríamos decir que ha sido de aquellas presencias disruptivas en el mundo de la literatura<sup>3</sup> y, en esta línea, hemos elegido *La hora de la estrella* por ser la última conexión con el mundo literario de la vida de la autora, y por ser el último escrito hacia una filosofía existencial que tanto la caracterizó y que buscamos analizar. Para llevar a cabo esta tarea, resulta importante destacar el contexto de producción durante siglo XX en Latinoamérica, particularmente si tenemos en cuenta que esta novela fue escrita hacia los últimos años del siglo, momento en el cual surgen experimentaciones en el ámbito artístico y literario que “en su apertura y su vulnerabilidad ante el mundo, este tipo de arte y de escritura conjuga lógicas diferentes y desestabilizadoras que exponen una vulnerabilidad del sujeto y de la experiencia” (Garramuño, 2009, p. 46).

En este momento se destacan fuertes crisis en la subjetividad latinoamericana, que acarrearán lo que dejó la época moderna y que resulta interesante pensar en la medida en que, en pleno siglo XX, surge el existencialismo como corriente filosófica entre el lapso de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, para poner el foco de atención en la propia existencia humana. Este camino que inicia por Søren Kierkegaard, seguido, entre otros, por Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre, pronto se convertirá en una vanguardia literaria, y tomará cuerpo en la subjetividad moderna y contemporánea. En relación al ámbito de lo experiencial en la subjetividad del siglo XX, Florencia Garramuño analiza el contexto de la literatura latinoamericana y las dificultades de este período para aludir a la obra de Clarice Lispector:

A partir de ese sujeto cuyos límites porosos permite la entrada de una realidad que lo desborda, la escritura de lo real despedazado posibilita pensar una forma de experiencia diferente. Como dice el narrador-personaje Rodrigo S. M. Relato de *La hora de la estrella*: “transgredir, sin embargo, mis propios límites, me fascinó de repente. Y fue cuando pensé en escribir sobre la realidad, ya que ésta me supera”. (Garramuño, 2009, p. 38)

---

<sup>3</sup> Por ese motivo también la hemos vinculado a la poeta Alejandra Pizarnik, en tanto consideramos que de alguna forma provienen ambas de un mismo y recóndito lugar.

## Hacia la especificidad de la obra de Clarice Lispector: una mirada

En el año 1977 se publica *La hora de la estrella*, una novela que pone de manifiesto la vida de una muchacha nordestina, Macabea, a través de una historia contada desde la mente de un escritor angustiado, Rodrigo, que traza la existencia de la joven de forma extremadamente solitaria y desconectada del mundo: con un empleo al borde del despido, sin familia ni, al menos, alguna persona con quien entablar una conexión con el mundo y sin un plato de comida digno de ser comido (aunque ella no entienda lo que signifique, en tanto se halla despojada del mundo, que algo sea digno). Macabea apenas tiene conciencia de que existe: su vida transcurre azarosamente hasta el punto cúlmine: su muerte, la respuesta a su existencia, una elección del destino. Este último, el destino —o las posibilidades que habitan en él— es quien parece dirigir esta historia o, al menos, poner manos en el guión de los hechos.

Con especial atención en la muchacha, personaje principal de la novela que, de acuerdo a nuestra hipótesis de lectura, configura una representación nítida de la angustia de tinte heideggeriano, proponemos analizar tal temple de ánimo como problema filosófico. Por este motivo, a lo largo del análisis se entrelazan características claves de la peculiar obra de Lispector con nociones fundamentales de Martin Heidegger, en tanto el narrador, Macabea y los hechos, de algún modo, las patentan. El tiempo, el destino y la muerte son los puntos que conforman un hilo constante a lo largo de la novela, y descansan en la esplendorosa y final hora de la estrella, en la medida en que pareciera ser que todo se envuelve en una historia que se cuenta sola, la historia de todo existente humano o, dicho de otro modo, un existencialismo contado desde lo más miserable de la existencia.

En su obra, Lispector se dedica a jugar con los límites entre lo literario y lo no-literario que, de acuerdo a lo expuesto por Garramuño, desemboca en la idea de que maneja “cierto rechazo al supuesto literario, un tipo de escritura que violenta los límites entre lo que es y lo que no es ‘literario’” (Garramuño, 2009, p. 31). Esta cuestión disruptiva y problemática, que caracteriza a la autora, se ve reflejada al comienzo de *La hora de la estrella* cuando escribe en un especial apartado: “dedicatoria del autor (en verdad, Clarice Lispector)” (Lispector, 2011, pp. 17-18). La ruptura literaria o la originalidad de la escritura que incomoda, algo que la autora maneja de forma única y que en este texto busca la simultaneidad entre los hechos narrados y la escritura —y lectura—, será una constante en la novela. Se refleja claramente hacia el final del mismo apartado, antes de comenzar con la narrativa, en el momento en que dice:



Esta historia sucede en estado de emergencia y de calamidad pública. Se trata de un libro inacabado porque no tiene respuesta, respuesta que, espero, que alguien en el mundo me dará. ¿Ustedes? Es una historia en tecnicolor para tener algún lujo, por Dios, que yo también lo necesito. Amén por todos nosotros. (Lispector, 2011, p. 18)

Un aspecto interesante y en estrecha relación con el juego entre lo establecido y el problema —si hay un personaje principal en toda la obra de Lispector, sin duda es el problema mismo— es la presencia de una conexión entre los personajes —con la autora— que va más allá o, más bien, que habita en la profundidad de lo escrito. Podríamos decir, de acuerdo al artículo de Gonzalo Aguilar, que “Rodrigo es [un otro] de Clarice así como Macabea lo es de ambos” (Aguilar, 2011, p. 11) en la medida en la que Macabea, el personaje a través del cual según una posible perspectiva heideggeriana se patenta la angustia, es nordestina al igual que la autora. En esta línea, el crítico afirma que “con esta historia, Clarice recobra parte de su pasado” (Aguilar, 2011, p. 9) que constituye sus primeras experiencias de vida y un mundo social complejo, distante —y diferente a la esplendorosa ciudad de Río de Janeiro—, marginado, pobre e iletrado. De este modo, la autora le otorga un lugar hacia el interior de la cultura letrada a un espacio o grupo social que siempre estuvo en el margen, concepto este último que resulta de gran relevancia al tratarse de Clarice Lispector, ya que, de acuerdo con el análisis de Garramuño:

*La hora de la estrella ...* recoloca otra noción de margen, al convertir la novela de la mujer burguesa en la de una nordestina nómada que no encuentra su lugar en la ciudad de Río de Janeiro. En este caso, la marginalidad no sólo se lee temáticamente en la elección del personaje, sino también en la constitución de una forma de narrar esa historia desde otro margen: el de un narrador aislado, híbrido y que, simultáneamente, se acerca y se aleja de su materia narrativa. (Garramuño, 2009, p. 75)

El narrador, Rodrigo, al igual que la autora son escritores y, a su vez, comparten no solo un mismo estrato social, sino que también resultan ser

muy parecidos. La diferencia entre ellos está en que Rodrigo es hombre y, de este modo, Lispector, en *La hora de la estrella*, decide narrar a través de la letra masculina. En este sentido, Ítalo Moriconi afirma que: “el mismo narrador, el sadomasoquista Rodrigo, bien puede ser una imagen travestida de la autora” (Moriconi, 2011, pp. 113-114) en referencia al siguiente pasaje de la novela:

Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo porque soy un desesperado y estoy cansado, no aguanto más la rutina de serme y si no fuese la sempiterna novedad de escribir, me moriría simbólicamente todos los días. (Lispector, 2011, p. 30)

La cuestión está puesta, en definitiva, en el difícil e ilógico mundo en el que que hemos caído al tener que hacer algo con la propia existencia, en el cansancio de lidiar con el propio ser y en el hecho de escribir: una agonística y gozosa huída, una de esas salvaciones, diría Pizarnik, para crear un lugar en donde sea lo que no es (Pizarnik, 1971). Esta cuestión también está presente en el escritor, Rodrigo, que muchas veces al hablar de la muchacha, habla de sí mismo, ya que sus vidas no son muy distantes ni diferentes: soledad, estado de incompreensión del mundo e indiferencia; al tiempo que en los momentos en los que habla de la joven, introduce su persona y su experiencia individual en el mundo, complejizando la tarea del lector.

Esta concepción de la escritura de carácter disruptivo en Clarice Lispector tiene un tono especial al remarcar, en principio, que *La hora de la estrella* forma parte, de acuerdo a lo analizado por Moriconi, de una clasificación teórica de textos de la autora que se denominan *la hora de la basura*, en tanto, junto a otros escritos “posee el mismo gesto estético: una dialéctica paradójica o ambivalente entre lo sublime y la desublimación” (Moriconi, 2011, pp. 109-110). En esta misma línea, “en *Agua viva*, *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida* domina el deseo del narrador por crear efectos de simultaneidad entre los hechos narrados y la escritura” (Moriconi, 2011, p. 113). En otras palabras, el instante-ya o una filosofía de la subjetividad (Moriconi, 2011).

En relación a esta peculiar *hora de la basura*, que la misma Lispector alentó en su libro de cuentos *El viacrucis del cuerpo*, Garramuño recupera lo dicho por esta:

Alguien leyó mis cuentos y dijo que eso no era literatura, era basura. Estoy de acuerdo. Pero hay momentos para todo. También hay momentos para la basura. Este libro es un poco triste porque descubrí, como una criatura tonta, que este mundo es un mundo de perros. (Garramuño, 2009, pp. 74-75)

Podríamos establecer entonces una continuidad, una posible especificidad en Lispector a partir de los años sesenta y setenta, donde escribe textos sumamente inquietantes y fuera de lo común, donde el término adecuado ya no sería *obra*, sino que hablamos más bien de experimentaciones (Garramuño, 2009) o de una “literatura psicologizante y experimental” (Garramuño, 2011, p. 96).

### ***La hora de la estrella: así como escribir el sonido de la respiración***

En *La hora de la estrella*, particularmente, la singularidad narrativa de Clarice Lispector está presente en la medida en la que el texto posee la característica fundamental de generar la sensación de que la narración y los hechos están sosteniéndose al borde del abismo. Estos últimos poseen una peculiar fragilidad y, dado por el mismo efecto de simultaneidad, se trabaja un más allá de la narración o, más bien, un estado puro de ella misma, de acuerdo al análisis de Aguilar sobre la novela:

La escritura de la vida de Macabea transcurre en la máxima precariedad, en el afuera más absoluto ... Regreso a la narración en su estado más puro, *La hora de la estrella* es también una salida hacia lo que está más allá de la narración: los otros, el afuera, el azar, los hechos. (Aguilar, 2011, p. 12)

En cuanto la particular forma de narrar la historia, Garramuño sostiene, en relación con la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX, que “estas literaturas apuntan a una idea de obra para la cual el propio concepto de obra sería inapropiado; una suerte de archivo de lo real despedazado parece emerger de estas prácticas” (Garramuño, 2009, p. 27). En relación con esta idea de una descomposición de la noción de obra, un pasaje de la novela resulta ser ilustrativo: “lo que iré diciendo estará casi desnudo ... no habrá

centelleos, sino la materia opaca y, por su propia naturaleza, despreciable por todos” (Lispector, 2011, p. 25). De este modo, el narrador decide hablar desde lo imprevisto, desde el azar mismo del cual venimos y vivimos, y desde el inefable destino al que nos dirigimos continuamente, apasionándose por los “hechos sin literatura” (Lispector, 2011, p.25), como él mismo afirma y profundiza:

¿Enriqueceré este relato si uso algunos términos técnicos difíciles? Pero ahí está la cuestión: esta historia no tiene ninguna técnica, ni de estilo, ella es lo que Dios quiera. Yo por nada del mundo mancharía con palabras brillantes y falsas una vida parca como la de la dactilógrafa. (Lispector, 2011, p. 45)

En otros términos, Rodrigo hace patente una negativa a la belleza aparente de las palabras: “no se trata apenas de narrativa, es antes que nada la vida primaria que respira, respira; respira” (Lispector, 2011, p. 23).

Este respirar de la vida primaria no solo configura la narración, sino que está representado por la figura de Macabea, en tanto ella vive en un estado profundamente opaco, es decir, en el más puro, que pareciera ser la representación misma del existente humano desde la perspectiva heideggeriana, caído en el mundo, en las posibilidades del destino y en su muerte. En definitiva, la protagonista habita en una extensa miseria y representa lo miserable de la existencia humana. En tanto, Lispector —y Rodrigo— arrojan a la muchacha a la narración, así como la autora —y el narrador hacia el interior de la novela— fueron arrojados al mundo y le dan, en la medida de lo posible, una felicidad o algunos instantes de lujo que implican una tregua con la existencia, ya que, en cuanto a su naturaleza, Macabea es, en la medida en que se siente, extraña para el mundo y para sí misma: “ella vagamente pensaba desde hace mucho y sin palabras lo siguiente: ya que soy, la cuestión es ser” (Lispector, 2011, p. 43).

### **Macabea: una explicación de lo real**

A medida que Rodrigo elabora su historia, se patenta la belleza oculta y casi imperceptible —indecible— de Macabea: la muchacha se encuentra en un estado de angustia, el temple de ánimo radical donde, según Heidegger, “hay un retro-ceder ante ... que no es ciertamente un huir, sino una fascinada

quietud” (Heidegger, 1974, p. 95), seguido por una intensa contemplación de la nada y un despojo absoluto. Ella, de naturaleza meditativa es, en palabras de Rodrigo, “casi impersonal” (Lispector, 2011, p. 70). De este modo, podríamos leer en *La hora de la estrella* conceptos claves que atraviesan la filosofía existencial y que, por ende, podemos entrelazar de forma pertinente con la concepción heideggeriana de la existencia y de la angustia, siempre en relación con el existente humano. Dichos conceptos descansan en el seno de la pregunta “¿por qué hay ente y no más bien nada?” (Heidegger, 1974, p. 112), interrogante que se plantea y existe en la medida en que haga su presencia la angustia.

La angustia que vemos latente en el fuero más íntimo de Macabea es para Heidegger una posibilidad permanente que dormita al acecho y se presenta sin explicación, que vela la palabra al tiempo que coloca al existente humano ante la nada, aquello que no podemos decir qué es y, sin embargo, está. Lugar donde la existencia se posa, en la medida en que allí se origina su esencia, constituyéndose abismal y caóticamente (Heidegger, 1974). En oposición a lo que podríamos pensar, la nada no es lo contrario del ente, sino, más bien, el origen de la esencia de este, así como Ana María Rodríguez Francia analiza:

Luego del tiempo y el ser, tenemos la impresión de hallarnos junto a lo abismal de la nada. En todo caso, todo naufraga sin que el hombre pueda detener la disolución. Nos rodea un desorden donde las existencias particulares entran en la dimensión del absurdo. Se trata de una suerte de “devolución” al caos original del que, por un movimiento de regreso, Heidegger hace surgir tal aniquilamiento como la presupuesta condición del ser. Porque ante la nada, es peculiar ontológico existencial del hombre poner el ser. (Rodríguez Francia, 2003, p. 33)

Decimos que esta concepción de la angustia está presente en Macabea, ya que a la joven le está vedada totalmente la palabra, pues no solo prefiere el silencio, sino que no puede vivir de otra forma ya que, como diría Pizarnik, no sabe “explicar con palabras de este mundo” (Pizarnik, 1971, p. 115). Este velo de la palabra se encuentra nítidamente en un diálogo con Olímpico, un joven nordestino que en algún momento de la historia fue su “única conexión con el mundo” (Lispector, 2011, p. 67):

Ella: —Disculpame pero no creo que yo sea tan persona.

Él: —¡Pero todo el mundo es persona, mi Dios!

Ella: —Es que no me acostumbré.

Él: —¿A qué no te acostumbraste?

Ella: —Ah, no sé explicarlo.

Él: —¿Y entonces?

Ella: —¿Entonces qué?

Él: —¡Mirá, me voy, sos insoportable Macabea!

Ella: —Es que yo sólo ser insoportable, no sé ser otra cosa. ¿Qué debería hacer para lograr ser soportable?

Él: —¿Podés parar de decir pavadas? ¿Por qué no hablás de algo de lo que te den ganas?

Ella: —Creo que no sé hablar. (Lispector, 2011, p. 57)

Otro punto que nos acerca a la concepción heideggeriana de la angustia tiene que ver con la aparición de la nada como preámbulo del sentimiento angustioso, que se encuentra de forma explícita en Macabea en la medida en que, según un pasaje de la novela, ella medita en una extensa nada:

No sabía que meditaba pues no sabía lo que quería decir la palabra. Me parece, sin embargo, que su vida era una extensa meditación sobre la nada. Sólo que necesitaba de los otros para creer en sí misma, si no se perdería en los sucesivos vacíos circulares que había en ella. (Lispector, 2011, p. 47)

Es importante remarcar, en este punto, que existir, en palabras de Heidegger (1974), significa estar sosteniéndose dentro de la nada. Con esto afirma que “si la existencia ... no estuviera sostenida dentro de la nada, jamás podría entrar en relación con el ente ni, por tanto, consigo misma” (Heidegger, 1974, p. 97). La cuestión está en que la nada, por más que sea el origen de la esencia de la existencia, “permanece casi siempre disimulada para nosotros” (Heidegger, 1974, pp. 98-99) ya que nos perdemos completamente en el ente, es

decir, nos olvidamos, mediante el vivir, de esa originaria nada. Paradójicamente, si tenemos en cuenta la pureza y el despojo absoluto de Macabea, en tanto extrañamiento en un sentido heideggeriano de la existencia y de los entes que la habitan (que implica el extrañarse del ente y no el envolverse en él; es decir, que constituye el momento en el cual el existente humano se recuerda —y se registra— la originaria nada como esencia de la existencia), podríamos decir que su angustia es casi una constante disimulada, a veces, por los instantes de olvido de la nada.

El extrañamiento, sentimiento fundamental, se hace patente también en el hecho de que la vida incomoda bastante a Macabea, lo cual está latente en sus preguntas: “¿vos sabés si un agujero puede comprarse?” (Lispector, 2011, p. 58). Ella, además, por el hecho de estar despojada del mundo y de sus refinamientos, capta lo que para el resto está tapado por la cotidianidad, por los destellos y lo brillante: “entre las piedras del suelo crecía hierba; ella lo notó porque siempre notaba lo que era pequeño e insignificante” (Lispector, 2011, p. 79).

En suma, tanto Rodrigo como Macabea se formulan la pregunta heideggeriana “¿por qué hay ente y no más bien nada?” (Heidegger, 1974, p. 112). En cuanto a Rodrigo, él piensa que “todo es una hueca nada” (Lispector, 2011, p. 71). En cuanto a Macabea, ella “sólo vagamente tenía conocimiento de la especie de ausencia que tenía de sí en sí misma. Si fuese una criatura que se expresase diría: el mundo está fuera de mí, yo estoy fuera de mí” (Lispector, 2011, p. 33). Este sentimiento que vuelve la vida extremadamente extraña, como un privilegio inexplicable que experimentamos o, en palabras de Rodrigo, como un “puñetazo en el estómago” (Lispector, 2011, p. 91) tiene su respuesta en relación con la perspectiva heideggeriana. En dicha perspectiva, el existente humano “se topa con un sentimiento de extrañeza que brota de la misma situación del mundo como mundo” (Rodríguez Francia, 2003, p. 31). Este acontecimiento se torna particular en Macabea, ya que para ella lo más extraño que puede existir es la realidad misma:

Acabo de descubrir que para ella, excepto Dios, también la realidad era muy poco. Se daba mejor con lo irreal cotidiano, vivía en cámara leeeenta, liebre saltaaaaaando en el aaaaire por las loooooomas, lo errante era su mundo terrestre, lo errante era lo de adentro de la naturaleza. (Lispector, 2011, p. 43)

## Un arrojo, infinitas posibilidades y una muerte

El modo en el que Macabea experimenta su existencia de acuerdo con Carolina Hernández Terrazas nos remite a la idea de náusea de Jean-Paul Sartre, gran exponente de la filosofía existencialista e influenciado, en gran parte, por Heidegger, quien mediante este concepto hace referencia a lo absurdo del mundo y a la apatía respecto de una realidad que toca vivir, pero que no es elegida. En relación con este evento existencial, en la configuración de esta historia, “Macabea, la nordestina, se parece a un ser abyecto que anula su existencia y vive en una eterna náusea” (Hernández Terrazas, 2002-2004, p. 223).

De esta forma, desde el lado temporal de la filosofía existencialista, cuestión que hemos mencionado al principio de este trabajo, hay un punto interesante, Macabea, en tanto existente humano desde la perspectiva heideggeriana, se halla devorada por el mundo, caída en infinitas posibilidades que habitan lo imprevisto y culminan en los hechos, fundamento de la existencia como realización del destino (Heidegger, 1974). El tiempo, para el filósofo, es el fundamento de la existencia y la historia —el conjunto de hechos— no es en absoluto algo objetivo, sino que fundamenta nuestra existencia en la medida en la que se realizan nuestras posibilidades (Heidegger, 1974). Análogamente, para Rodrigo los “hechos son palabras dichas por el mundo” (Lispector, 2011, p. 79).

Este punto que nos recuerda el modo en el que está narrada la historia, nos lleva a pensar que Macabea, como todo existente humano, está constituida no por realidad, sino por posibilidades. Es decir, está arrojada al destino, al futuro y a la muerte, siendo esta última la posibilidad que habita en todas las “posibilidades posibles”: “la estructura existencial de nuestra existencia” (Heidegger, 1974, p. 26). Tal acontecimiento final en este juego es el principal jugador o, como dice el narrador de esta historia, el “personaje favorito” (Lispector, 2011, p. 91) y es por este motivo que decimos que la muerte de Macabea es la marca de su existencia, el destino original y latente desde el inicio de la novela, que hace que Macabea quien es, en tanto, como afirma Carolina Hernández Terrazas:

Encarna la actitud de quien siente náusea ante el mero hecho de existir  
 ... se mantiene en un constante retroceso de existencia. Su muerte es  
 la antiepifanía crucial, la revelación única que el autor nos marca como



la que la hace plenamente existir. La muerte es una constante desde el inicio de la novela. (Hernández Terrazas, 2008, p. 223)

La esplendorosa e inevitable hora de la muerte es la hora de la estrella y, tal como Rodrigo anticipa, es hacia el término del texto cuando Macabea tiene su hora final:

Seguramente un día moriría como si antes se hubiese estudiado de memoria la representación del papel de una estrella. Pues en la hora de la muerte las personas se vuelven brillantes estrellas de cine, es el instante de gloria de cada uno. (Lispector, 2011, p. 38)

La muerte de Macabea representa una continuidad de su accidental, opaca y azarosa vida, ya que muere sin esperarlo, sin preámbulos ni destellos: “el Destino había elegido para ella un callejón en la oscuridad y una cuneta” (Lispector, 2011, p. 88). Atropellada y arrojada al suelo se encuentra rodeada por personas que se acercaron a verla, a espectar su hora de la estrella: “la muerte es un encuentro con uno mismo. Acostada y muerta, era tan grande como un caballo muerto” (Lispector, 2011, p. 93).

En última instancia, es interesante ver, como mencionamos al principio, la importancia del tiempo en la novela, en tanto este conforma un azaroso círculo inevitable que descansa en el *nacer para morir* y, en el medio, algo: la vida, el privilegio inexplicable. Es de este modo que Rodrigo pone de manifiesto lo inefable de la existencia y de la lógica del mundo, con una conexión inexplicable, una línea fatal entre los hechos, un susurro:

El Destino (explosión) le susurró veloz y goloso: ¡es ahora, es ya, llegó mi turno! Y enorme como un transatlántico el Mercedes amarillo la atropelló; y en ese mismo instante, en algún lugar único del mundo, un caballo como respuesta se empinó en una carcajada de relincho. (Lispector, 2011, p. 87)

Como para darnos ese “puñetazo en el estómago” (Lispector, 2011, p. 91) que significa la vida, el narrador dice casi al finalizar la historia: “las cosas son siempre vísperas del morir, perdónenme por recordarles” (Lispector, 2011, p.

91). La muerte deviene posibilidad permanente, su olvido es poder vivir con algún lujo, un lujo necesario para estar y olvidarse de que se “está estando”.

### **Una salida lateral**

En esta historia, sin explicación y sin permiso, la originaria nada se patenta mediante la angustia que es muda y enmudece. Silencio: la angustia es silencio. Macabea es silencio. *La hora de la estrella* es silencio: “juro que este libro está hecho sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta” (Lispector, 2011, p. 26). La angustia es pregunta. No hay respuesta, no hay palabra explicativa en la medida en que la existencia nos devuelve a aquella caótica fotografía muda, capturada desde un punto inefable, y nos coloca en una paradoja inevitable del ser. La nada, el error, la obra de arte no lograda (Heidegger, 1974) está ahí, adormecida por el aparato artificial que llamamos olvido, a partir del cual podemos vivir sin remitirnos al tiempo, a los hechos, a la muerte, a la nada. Ahora, en el momento en el que la angustia hace su presencia y la artificialidad del olvido deja de funcionar, la existencia es náusea (Sartre, 2003) para el existente humano.

*La hora de la estrella* representa el arrojito con el que la filosofía existencialista ha figurado la posición del existente humano en el mundo, una posición miserable y confusa, inquietante e incoherente en la medida en la que carece de sentido, si se lo busca. Si no se lo busca, el sentido florece por todos lados y la existencia rebalsa de esplendor, pero esa no es la vida que Rodrigo nos presenta de Macabea ni de él mismo, porque ellos habitan la otra existencia, la absurda, la incoherente, la errática: la existencia más angustiante y libre. Ambos saben que su muerte habita en ellos, muerte a la que, irónicamente, Clarice Lispector da el lugar de resplandor, porque este evento en el mundo artificial, en el aparato del olvido, es un espectáculo que representa la hora de la estrella, principalmente para aquellas personas que no esperan su muerte, como las que se acercaron a espectar el cuerpo muerto de Macabea. Pero, la muchacha es distinta a los demás, su muerte es el retorno a la nada, a su naturaleza errante de la que casi nunca huyó como sí huyeron los espectadores de su muerte por temor a la incomodidad que genera la falta de sentido.

Hemos evidenciado que *La hora de la estrella* remueve paradojas inexplicables del ser, porque le da vida a una muchacha miserable y casi impersonal y la llama Macabea, porque le otorga una existencia más opaca aun a Rodrigo, ya que este tiene que escribir sobre la vida parca de una joven porque no le basta con vivir, sino que necesita de una historia para sobrevivir.

Necesita creer en algo, aunque sea creer llorando. *La hora de la estrella* hace del existente humano algo pequeño y frágil que necesita de algo más para estar en el mundo, porque le es imposible no intentar un mundo simbólico, de historias y de significados, de sueños y de héroes, de dioses y de fuegos, de poemas y retornos, de juegos y amores, y de música y rituales. Porque Rodrigo necesitó de Macabea y Macabea de Olímpico, y porque consumir esa necesidad nunca alcanza para cubrir con un velo la existencia. *La hora de la estrella* resulta ser el último escrito de la filosofía existencialista de Clarice Lispector.

## Referencias

- Aguilar, G. (2011). La intensidad de los perros vagabundos: introducción a *La hora de la estrella*. En *La hora de la estrella*. Ediciones Corregidor, (pp. 9-13).
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de cultura económica de Argentina S.A.
- Garramuño, F. (2011). Una lectura histórica de Clarice Lispector. En *La hora de la estrella*. Ediciones Corregidor, (pp.95-108).
- Heidegger, M. (1974). *¿Qué es metafísica?* Ediciones siglo veinte.
- Hernández Terrazas, C. (2008). *La náusea literaria contemporánea en Clarice Lispector*. [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Dipòsit digital de la Universitat de Barcelona. Recuperado de: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41662>
- Lispector, C. (2011). *La hora de la estrella*. Ediciones Corregidor.
- Moriconi, I. (2000 [2011]). La hora de la basura. En *La hora de la estrella*. Ediciones Corregidor (pp. 109-116).
- Pizarnik, A. (1971). *Poesía completa*. Ed. Lumen S.A.
- Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Ediciones Corregidor.
- Sartre, J. P. (2003). *La náusea*. Traducción de Aurora Bernández. Editorial Losada.

## Deconstruyendo el género: una aproximación teórica a *Orlando* de Virginia Woolf

**Sofía Salto**<sup>1</sup>

Estudiante de Lengua y Literatura,  
Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Villa María, Argentina  
[sofiasalto98@outlook.com](mailto:sofiasalto98@outlook.com)

Recibido 10 de octubre de 2023, aprobado 20 de noviembre de 2023

**Resumen:** el tema a desarrollar en el presente artículo es la denuncia a los estereotipos de género y cómo estos condicionan nuestra forma de pensar y actuar. El corpus del trabajo está compuesto por *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, que será tratado como texto crítico-reflexivo para ahondar en la fluidez del género y el discurso feminista de la época. La autora imagina las posibilidades que existen más allá del conservadurismo victoriano y crea una protagonista que trasciende los límites del binarismo de género. A través de esta novela, Woolf expone un retrato tanto introspectivo como externo de su pensamiento, realiza una denuncia de la posición femenina no solo en el mundo académico, sino en lo social, de forma sutil pero directa para examinar las múltiples dificultades de las mujeres. En este artículo se ponen en relieve las ideas implícitas particularmente en relación con la mujer durante el siglo XX en la obra de Woolf y las cuestiones de género que en ella se abordan, mediante un análisis hermenéutico, entendido como el arte de la interpretación en el que confluyen autor, texto y lector. Asimismo, se consideran los conceptos de género de Judith Butler (2005), Monique Wittig (1992) y Marta Lamas (1986).

**Palabras clave:** estereotipos de género, narrativa realista, teoría feminista, Virginia Woolf.

### Deconstructing Gender: a Theoretical Approach to *Orlando* by Virginia Woolf

**Abstract:** The topic to be developed in this article is the denunciation of gender stereotypes and how they condition our way of thinking and acting. The corpus worked with in this analysis is composed by *Orlando* (1928), written by Virginia Woolf, which will be treated as a critical-reflexive text to delve into gender fluidity and the feminist discourse of the time. The author imagines the existing possibilities beyond Victorian conservatism and creates a protagonist who transcends the limits of gender binary. By means of this novel, Woolf exposes both an introspective and external portrait of her thinking, she reports the feminine status, not only within the academic world but also in the social sphere, in a subtle but direct way, aiming to examine

<sup>1</sup> Con aval de la Mgtr. Gabriela Luján Giammarini, Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

the multiple difficulties of women. This article highlights the implicit ideas, particularly in relation to women during the 20th century, in the work of Woolf and the gender issues that it addresses, through a hermeneutic analysis, understood as the art of interpretation in which author, text and reader converge. In addition, the concepts of gender by Judith Butler (2005), Monique Wittig (1992) and Marta Lamas (1986) are considered.

**Keywords:** gender stereotypes, realistic narrative, feminist theory, Virginia Woolf.

---

## Introducción

*Orlando*, de la escritora inglesa Virginia Woolf, fue publicado en 1928 y más tarde traducido al español por Jorge Luis Borges en 1937. Se nos presenta como una novela que combina elementos de ficción histórica y fantasía, en la que seguimos la vida de un joven aristócrata inglés que vive durante varias décadas del siglo XVI y XVII.

Pese a no ser concebido como uno de sus proyectos más serios, puesto que la misma escritora afirmó que escribir esta novela fue como tomarse unas vacaciones, resultó ser uno de sus mayores éxitos literarios dado que, mediante una narrativa ágil y poética, se nos presenta la posibilidad de indagar acerca de cuestiones como la identidad de género, la sexualidad y la naturaleza humana (Frye Córdoba y Gutiérrez, 2017).

El objetivo de este trabajo es tomar dicha novela como texto crítico-reflexivo frente a cuestiones como la identidad y el género que en ese momento no eran cuestionadas y, en consecuencia, indagar en los recursos literarios que utiliza Virginia Woolf para narrar los roles de género y la crítica que hace de ellos, y cómo propone una deconstrucción de estos a través de los cambios que le protagonista atraviesa a lo largo de toda la obra.

En la obra, le protagonista vivencia diferentes siglos y momentos históricos en posiciones sociales diversas. Todos los cambios que atraviesa Orlando provocan una suerte de revisión interior, el cambio de sexo trae consigo los problemas de identidad que esos cambios conllevan: “la estructura de nuestra sociedad y nuestra vida cotidiana han incorporado la concepción patriarcal de la diferencia sexual” (Paterman, 1995, p. 16).

Para Carole Paterman (1995), hay un pacto anterior al social que es el pacto sexual, a través del cual se reorganizó la estructura social patriarcal

de la modernidad. El pacto social fue moral, a la vez que no solo quedaron excluidas las mujeres, sino muchos otros sujetos. El patriarcado estructura el poder jerárquicamente, esta estructura actúa como una maquinaria simbólica en la cual las mujeres están por debajo de los hombres.

El presente trabajo se inscribe en una línea de investigación a partir de los estudios de género. Históricamente, bajo los sistemas que solo aceptan los binarismos de hombre/mujer o masculino/femenino, el concepto de género se ha vinculado con el sexo biológico. Los estudios de género en los que se basa esta aproximación, principalmente las propuestas de Judith Butler (2005, 2006 y 2007) y Carole Pateman (1995), sugieren algo distinto: critican el esencialismo biológico y afirman que el género no es consecuencia de la genitalidad con la que se nace, es decir, intentan dislocar la idea de que a cada cuerpo sexuado le corresponde un género específico, fijo y en ocasiones opuesto al otro género (Zárate Sánchez, 2015).

Así, siguiendo con estos lineamientos, podemos afirmar que cada género ha sido ligado tradicionalmente a roles que condicionan la imagen de la persona a la que alude, puesto que funcionan como elemento limitador, tal como lo establece Pateman (1995): “la diferencia sexual es una diferencia política, es la diferencia entre libertad y sujeción” (p. 15). Orlando se desliza por distintas identidades sexuales literarias e históricas, destruyendo límites y clasificaciones socialmente instauradas de forma rígida. Woolf se propone deconstruir las prescripciones diferenciales entre los sexos.

### **Los orígenes de Orlando**

Uno de los temas más recurrentes en la obra es el *sometimiento* del sexo masculino a una categoría desafiante y subversiva en la Inglaterra del siglo XX: la mujer. Son dos las épocas que toma Virginia Woolf para adentrarnos en el contexto inglés: la era isabelina (1558-1603) y la era victoriana (1837-1901), si bien se puede remarcar diferencias a nivel económico y político que caracterizaron a ambos momentos históricos y condicionaron la forma de vida, hay algo que se compartía y era la indudable: la subordinación de las mujeres frente a los hombres, siendo estos quienes controlaban lo que ellas podían hacer, usar e incluso lo que tenían permitido decir o pensar (Rabaté, 2007).

Se puede ver, en más de una ocasión en la obra, que las opciones de vida para las mujeres eran limitadas y todas debían cumplir con un último fin: contraer matrimonio. Esta separación en cuestión de género también venía marcada por una separación de clases, esto quiere decir que una

mujer noble y de clase alta contaba con otras opciones —como el acceso a la educación—, mientras que aquella de bajos recursos no contaba con dicha posibilidad (Oakley, 1972). Pero, aun así, ambas tenían la misma finalidad desde la perspectiva patriarcal: casarse y tener hijos.

La era victoriana se caracterizó por ser una época de expansión y prosperidad, se trató de una expansión económica que condicionó el concepto de una sociedad puritana donde existía una doble moral que permitía la desigualdad entre hombres y mujeres, y limitaba las cuestiones de clase. La clase social hegemónica era la burguesía y quedaban bien diferenciados los roles de género.

La mujer constituía un género inferior en la época, lo que limitaba sus actos a mantenerse dentro del ideal femenino de delicadeza y fragilidad. Algo característico de ambas épocas que Woolf toma para el desarrollo de su novela es la vestimenta. El corsé era un elemento fundamental en la vestimenta de ellas no solo en cuestión de apariencia, sino que daba un estatus social determinado (Chung Huamán, 2022). En esta prenda convergen tres aspectos: la clase social, el ideal femenino y la pureza, rasgos esenciales que las mujeres debían cumplir entonces.

Virginia Woolf no elige los años veinte, momento que escribe la novela, para ambientar dicho texto literario, sino que opta por dos épocas que en profundidad son distintas a la suya para, de alguna manera, poner en evidencia la diferencia en los roles de género. Precisamente, hace uso de la era victoriana para ambientar el momento en el que Orlando es mujer, porque es la que ella vivió y le sirve como herramienta para marcar las diferencias sexuales de la época.

### **Orlando y su relación con los feminismos**

Me parece pertinente, antes de centrarnos en la técnica narrativa y las cuestiones de género, hacer referencia aquí a los conceptos de feminismo que la autora toma para el desarrollo de su novela. Considerada una de las madres del feminismo contemporáneo, puesto que se ha encargado de militar y criticar las normas patriarcales, Woolf utiliza su tiempo para exponer cómo la mujer era plenamente subordinada al deseo del hombre. Al respecto, Scott (2012) afirma:

En la era de las revoluciones democráticas ‘las mujeres’ nacieron como excluidas políticamente producto del discurso de la diferencia sexual.

El feminismo surgió entonces, como protesta contra esa exclusión, y su objetivo era eliminar la diferencia sexual de la política. (Scott, p. 20)

Frente a esta diferencia instalada desde tiempos anteriores, surge el feminismo como una forma de crítica hacia el comportamiento y los principios patriarcales, y hacia la discriminación impuesta de forma social, política, económica y sexual que condicionan nuestras formas de vivir:

La historia del feminismo puede entenderse como la interacción de un patrón de exclusión repetitivo y una cambiante articulación de sujetos. Los términos de exclusión producen repetidamente la diferencia sexual como una frontera natural y fija entre los políticos y lo doméstico. (Scott, 2012, p. 32)

Con toda esta explotación y diferenciación bien marcadas, el feminismo surge entonces como “un discurso político que se basa en la justicia” (Varela, 2013, p. 20), puesto que se define como el momento en el que las mujeres toman conciencia de la realidad en la que viven y del tratamiento al que son sometidas. Hablamos de un momento histórico en el que el orden preestablecido en la sociedad solo beneficiaba a una parte: los hombres, quedando excluidxs las mujeres y demás identidades que hasta el momento no eran tomadas en cuenta.

Lo anteriormente expuesto sugiere que Woolf, en *Orlando*, intentó representar el sentir femenino desde su perspectiva y conocimiento social, denunciando su propia marginalización como mujer, para reinventar una forma de escribir diferente a la de los discursos del momento. Su obra puede contribuir al feminismo identitario, ya que su narración es la que mejor retrata la experiencia de la mujer desde una perspectiva femenina (Black, 2004).

Ahmed, en su libro *Vivir una vida feminista* (2018), trabaja en esta línea y afirma que el feminismo causa malestar porque es a partir de estas nuevas concepciones en torno a la liberación de la mujer que el foco de interés cambia, puesto que se centra la atención en otras discusiones que toman mayor relevancia. “Sabemos de la causa feminista por el malestar que el feminismo provoca, porque, en la figura pública, el feminismo aparece como espacio de perturbación” (p. 41). El feminismo, entonces, comienza como una reacción a las injusticias del mundo que puede constatararse desde nuestra experiencia con una incomodidad: “comienza con un cuerpo en contacto con un mundo,



un cuerpo que no se siente a gusto con el mundo” (Ahmed, 2018, p. 42), esto puede verse fácilmente reflejado en la obra, ya que es exactamente lo que le ocurre a Orlando al despertarse un día y descubrirse mujer: “solo entonces, decimos, comprendió sobresaltada las responsabilidades y privilegios de su condición. Pero ese sobresalto no era el que hubiéramos podido prever” (Woolf, 2009, p. 135).

Podemos observar, a lo largo de toda la novela, cómo aquellos conceptos que Orlando poseía sobre las mujeres y la sociedad en la que vivía se vieron afectados por su transformación. En ese momento es capaz de ver y reflexionar sobre los roles y las relaciones de poder que ejercen los géneros. Orlando, tras subir a un barco rumbo a Inglaterra, habla con un Marinero y reflexiona sobre su nueva posición al escucharlo: “¿tendré entonces que respetar la opinión del sexo contrario, por monstruosa que me parezca?” (Woolf, 2009, p. 137). Entonces, recordó la posición que tenía cuando era hombre y lo que él mismo esperaba de las mujeres: “exigía que las mujeres fueran obedientes y castas, que parecieran perfumadas y exquisitamente ataviadas” (Woolf, 2009, p. 138), y en ese momento fue consciente de lo equivocado que estaba. Añade, “porque las mujeres, a juzgar por mi corta experiencia, no somos naturalmente obedientes y castas, ni nacemos perfumadas y exquisitamente ataviadas” (Woolf, 2009, p. 138). Orlando se vuelve entonces consciente de aquello que le era impuesto por el hombre, algo que le resultaba imposible de ver antes, debido a lo naturalizado que tenía algunas cuestiones desde su mirada masculina.

### **La fluidez del género**

El punto más destacable de la novela y que al mismo tiempo supone un gran cambio es cuando Orlando atraviesa una transformación que deriva en un cambio de sexo. Si bien, Orlando un día es varón y al día siguiente mujer, su identidad de género no está demarcada de manera tan tajante. Se trata de un suceso que repercute en el personaje principal y que arroja luz sobre un debate en torno a la identidad sexual. Esto quiere decir que, si bien se experimenta un cambio biológico en su cuerpo, este no es acompañado por una variación en su mentalidad, es decir, interiormente Orlando sigue siendo la misma persona, mantiene sus gustos y valores. Sin embargo, con el desarrollo de la historia podemos observar cómo se cuestiona su propia visión del mundo: “Orlando se había transformado en una mujer, inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modifica su porvenir, no su identidad” (Woolf, 2009, p. 121).

Siguiendo esta línea, la escritora feminista Lamas en su obra *La antropología feminista y la categoría género* (1986) señala que:

Se concebía a la masculinidad y a la feminidad como estatus instituidos que se vuelven identidades psicológicas para cada persona. La mayor parte del tiempo, las personas están de acuerdo con el estatus asignado, pero ocurre que a veces alguna persona no lo está. (Lamas, 1986, p. 176)

Quizás, lo más curioso que observamos en Orlando es que, si bien su personaje principal sufre un cambio de sexo de la noche a la mañana, su problema no reside en que ahora es mujer, es decir, no se plantea en ningún momento un prejuicio o problema personal frente a su cambio de sexo, sino que estos empiezan a aparecer a medida que se enfrenta a un mundo heteropatriarcal y da cuenta de lo que significa el ser mujer en su época. Cuando el narrador dice “el cambio de sexo modifica su porvenir, no su identidad” (Woolf, 2009, p. 121) se refiere a su propio destino, ya que sabe que no podrá enfrentarlo con las comodidades que poseía siendo hombre biológicamente.

Todos los acontecimientos y sucesos que Orlando atraviesa provocan en él una constante crítica y reflexión sobre lo social y culturalmente aceptado. Así, se da cuenta de que la manera de vestir dependerá de los roles de género y del papel que desempeña cada persona en la sociedad: “el hombre tiene la mano libre para empuñar la espada; la mujer tiene que utilizarla para que el satén no se le escurra de los hombros” (Woolf, 2009, p. 143) y continúa “si los dos hubieran vestido la misma ropa, es posible que su manera de pensar hubiera sido también la misma” (Woolf, 2009, p. 143). Todas estas reflexiones llevan a cuestionar la idea de que el género es algo estático, y que la diferencias que existen entre uno y otro género no responden a un condicionante biológico, es decir, se interpretan culturalmente como una diferencia sustantiva que marca el destino de las personas (Lamas, 1986).

El narrador de la historia señala que “no hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo solo los trajes siguen siendo de varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista” (Woolf, 2009, p. 171). Esta valoración indica que la división binaria entre hombres y mujeres no se da naturalmente, sino que es parte de una construcción social.

Otro ejemplo que se puede señalar con respecto a los cambios en su pensamiento ocurre cuando Orlando regresa a Inglaterra como mujer y

entabla relaciones con artistas y literatos de la época, actividad que realizaba anteriormente como hombre, pero esta vez desde otra perspectiva. En ese momento de la social, las mujeres no eran incluidas en espacios intelectuales ya que no se consideraban aptas para dicha actividad. Cuando era hombre, Orlando pasaba la mayor parte de su tiempo escribiendo, en tanto la sociedad aceptaba que él se avocara a esa tarea, en cambio, cuando es mujer, la sociedad no tolera que se dedique a la escritura:

Seguramente, ya que es una mujer, una mujer hermosa, una mujer en su plenitud, pronto abandonará este simulacro de escribir y pensar, y pensará en un guardabosque, aunque sea —y mientras piense en un hombre, a nadie le parece mal que una mujer piense—. (Woolf, 2009, p. 218)

A lo largo de toda la novela podemos observar cómo Virginia Woolf hace uso de la sátira para realizar una crítica con respecto a los estereotipos y una denuncia social como trasfondo su novela:

Pero el amor —según lo definen los novelistas de género masculino— ¿y quién, después de todo, tiene mayor autoridad? nada tiene que ver con la bondad, la fidelidad, la generosidad o la poesía. El amor es quitarse las enaguas y ... pero todos sabemos lo que es amor. (Woolf, 2009, p. 218)

El punto culminante de la historia y el que podría traducirse como el que mejor demuestra los roles de género y la diferencia sexual ocurre cuando Orlando siente la presión de cumplir con lo que se espera de una mujer: casarse, formar una familia y tener tantos hijos como pueda. Era un deseo que jamás había tenido ni se lo había planteado: “semejantes ideas no se le habían pasado por la cabeza. Ahora lo aplastan sin miedo ... no era Orlando la que hablaba, sino el *espíritu de la época* [énfasis agregado]” (Woolf, 2009, p. 223). Woolf denuncia el único destino que podía tener la mujer, así como las exigencias que se le pedían, haciendo uso de la metáfora. Podemos ver explícitamente cómo se refiere a que todo esto es propio de la sociedad:

Se vio obligada a considerar el más desesperado de los remedios, que era entregarse con absoluta sumisión al *espíritu de la época* y buscar marido ... tan indomable es el espíritu de la época, que derriba a quien trata de oponérsele, con más violencia que a los que comparten su rumbo. Orlando había propendido, naturalmente, al espíritu isabelino, al espíritu de la Restauración, al espíritu del siglo XVIII, y, por consiguiente, apenas había notado el cambio de una época a otra. Pero el espíritu del siglo XIX le era muy antipático, y por eso la tomó y la quebró y ella se sintió derrotada como nunca se había sentido. (Woolf, 2009, p. 223)

El destino de Orlando no fue otro que ese, como toda mujer de la época, acabó siendo madre y esposa, cumpliendo el rol que la sociedad exigía.

### **Sobre la técnica narrativa de Virginia Woolf**

Virginia Woolf es considerada una escritora vanguardista muy influyente durante el siglo XX: incorporó el análisis de la conciencia como forma de reflejar una realidad más completa y lo hizo posible mediante diferentes técnicas narrativas (Huydobro, 2015). Mientras que las obras contemporáneas a *Orlando* se apegaban a una escritura que se regía con las normas del realismo, la autora busca exaltar el yo mediante la inclusión de la ficción en sus obras. Estamos ante un momento histórico en el que se constituye el periodo que enfrentó al Realismo y objetivismo, es decir, vemos una reforma al estilo tradicionalista de la literatura del momento.

Decir que Woolf renovó el canon literario implica que la autora logró ajustar su creatividad y escritura a las bases de su mundo interno y externo. De esta forma, ella protesta en contra de las sólidas figuras de la época victoriana:

Si tratamos de formular nuestro sentir en una palabra única, diremos que estos tres escritores son materialistas. A causa de que se interesan por el cuerpo y no por el espíritu, nos han decepcionado, dejándonos con la sensación de que cuanto les dé la espalda la narrativa inglesa ...

mejor para su alma. (Woolf, 2009, p. 7)

La autora procura una nueva forma de contar, nos presenta una ficción que tiene su origen en hechos históricos y sociales y que, por lo tanto, es posible contextualizarla en un espacio preciso. Woolf les otorga a sus personajes emoción, una capacidad de expresarse y, mediante el uso de técnicas como la metáfora, profundiza en una reflexión interna sobre estos frente a los obstáculos que deben atravesar en la historia.

Se trata de una nueva forma de escribir novelas para la época: la acción y la intriga quedaron en segundo plano para dar relevancia a las reflexiones, sentimientos y recuerdos de los personajes. *Orlando* destaca por la sensibilidad de sus personajes, por su estilo poético y por el uso del monólogo interior, una de las características claves de la literatura del siglo XX, pero también porque el objetivo de su técnica narrativa es desafiar el género como categoría binaria establecida, que contrapone al hombre y a la mujer.

Mediante esta forma narrativa, en la que la expresión inmediata del flujo mental de cada personaje es más importante que el “extremo Realismo masculino” (Orozco, 2015), Woolf ha considerado esencial promover la incorporación de una forma narrativa propia de las mujeres, intentando describir cómo se sienten, cuáles son sus expectativas y de qué forma están discriminadas en una sociedad dominada por los hombres. En *Orlando*, la autora advierte el carácter poético del personaje, anunciando al mismo tiempo el suyo propio: “la naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía, basta juntarlas para que se hagan pedazos” (Woolf, 2009, p. 4).

De una forma más o menos poética, Woolf no solo propone otro tipo de lectura del discurso feminista —más fática—, sino que también, mediante su prosa, deroga la histórica generalización del género masculino: “Virginia Woolf, cuyo estilo fluido, difuso y sensual, opone resistencia al tipo de mundo metafísico masculino” (Eagleton, 1998, p. 115). En *Orlando*, su resistencia al mundo metafísico masculino se cuece entre las constantes intervenciones femeninas, en la relación conciencia-cuerpo de le protagonista.

### **Comentarios finales**

Las aristas analizadas a lo largo del artículo sirven como eje o punto de partida para profundizar en la temática que, como una constante, se puede evidenciar en todas las obras de Woolf: la denuncia feminista a los estereotipos de género. Virginia Woolf muestra agudeza al hablar del espíritu de la época

refiriéndose a cómo la sociedad condiciona nuestros deseos y personalidad. La autora nos propone una crítica a las limitaciones de la mujer y la sociedad patriarcal, sirviéndose de la literatura como acto de rebeldía.

A través de *Orlando*, Woolf realiza un profundo análisis sobre la biología y el género, y sobre cómo estos deberían ser considerados por separado: cuando Orlando despierta con el sexo cambiado, él sigue siendo el mismo ya que su identidad no se ha visto afectada, sino solo su forma de vida, por lo que se demuestra cómo el género es utilizado para controlar a las personas mediante una serie de codificaciones y roles sociales. En consecuencia, ningún género es superior a otro ni tiene más capacidades para realizar trabajos intelectuales o de cualquier otro tipo. La conclusión de toda la historia es que los roles y estereotipos funcionan como meros disfraces.

Orlando como protagonista experimenta un cambio que bien podría llamarse una metamorfosis y permanece en una condición ambigua donde coexisten distintos géneros, lo que podemos observar en sus diferentes comportamientos. Lo que propone la autora es una visión acerca de la identidad sexual, mediante el uso de la sátira con un tono de denuncia y crítica, consideramos que le protagonista realiza un acto performativo (Butler, 2007) que pone en tensión el binarismo de género y se aleja de los extremos para permanecer en una constante movilidad.

## Referencias

- Ahmed, Sara (2018). *Vivir una vida feminista*. Ediciones Bellaterra.
- Butler, Judith (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Chung Huamán, Gabriela (2022). *Resignificando el corset: una mirada íntima a sus efectos adversos, la sexualización del cuerpo y los estereotipos de belleza en la mujer contemporánea*. Tesis de Grado. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/22783>
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Frye Córdoba, Melida & Gutiérrez, José (2017). Historias de tránsitos y transgresiones del género en el armario de Orlando de Virginia Woolf. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42 (2),

- 23-41. Disponible en: <https://doi.org/10.15517/rfl.v42i2.27790>
- Lamas, Marta (1986). La antropología feminista y la categoría género. *Nueva Antropología*, 8 (30), 173-198.
- Pateman, Carole (1995). *El Contrato Sexual*. Anthopos.
- Rabaté, Colette (2007). *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina*. Woolf (1833-1868). Ediciones Universidad.
- Scott, Joan W. (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre: Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944*. Siglo XXI.
- Varela, Nuria (2013). *Feminismo para principiantes*. Zeta Bolsillo.
- Wittig, Monique (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales. Capítulos 1, 2 y 3, 21-57.
- Woolf, Virginia (2009). *Orlando*. Trad. por Jorge L. Borges. Edhasa.
- Zárate Sánchez, Karla E. (2015). *Cuerpos migrantes: análisis de los procesos transgénero y transexual en los protagonistas de Orlando de Virginia Woolf y de Cuerpo náufrago de Ana Clavel*. Tesis Doctoral. Universidad Iberoamericana. Disponible en: <http://ri.iberomx/handle/iberomx/946>

## Lo bello entre lo efímero y lo perpetuo: reflexiones estéticas en “Oda a una urna griega” de Keats y “La Retama” de Leopardi

Lucas Gabriel Collantes<sup>1</sup>

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[lucas19collantes@hotmail.com](mailto:lucas19collantes@hotmail.com)

Recibido 17 de septiembre de 2023, aprobado 21 de noviembre de 2023

**Resumen:** el siguiente trabajo nos proponemos abordar comparada y hermenéuticamente los poemas “Oda a una urna griega” (1820), de John Keats, y “La Retama o la flor del desierto” (1836), de Giacomo Leopardi, centrándonos en el binomio de efimeridad/perpetuidad. A partir de la comparación de los recursos literarios, las imágenes y las temáticas que construyen estos binomios, hipotetizamos que, mientras Keats versa sobre un objeto relativamente imperecedero, Leopardi compone el canto sobre una flor que eventualmente morirá. La belleza se presenta diferencialmente, según se trate de algo eterno e ideal o de una belleza menos monumental y más fugaz. A partir del análisis poético y del aporte teórico pretendemos comparar las diferentes consideraciones estéticas inherentes a cada poema y autor.

**Palabras clave:** Romanticismo europeo, Keats, Leopardi, belleza, efimeridad y perpetuidad.

### **The Beauty Between the Ephemeral and the Perpetual: Aesthetic Reflections in Keats’ “Ode on a Grecian Urn” and Leopardi’s “Wild Broom”**

**Abstract:** The following paper aims to approach, in a comparative and hermeneutical way, the poems “Ode on a Grecian Urn” (1820) by John Keats and “Wild Broom Or the Flower of the Desert” (1836) by Giacomo Leopardi, focusing on the literary pairing of ephemerality and perpetuity. Based on the comparison of literary resources, imagery and recurrent topics that construct these pairings, we hypothesize that, while Keats deals with a relatively imperishable object, Leopardi composes his *canto* about a flower that will eventually die; beauty is presented differently, depending on whether it is something eternal and ideal or a less monumental and more fleeting beauty. Based on a poetic analysis and a theoretical contribution, we intend to compare the different aesthetic considerations which are inherent in each poem and author.

**Keywords:** European Romanticism, Keats, Leopardi, beauty, ephemerality, perpetuity.

<sup>1</sup> Con aval de la Lic. Julieta Videla Martínez, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



## Introducción

El tema de esta investigación se centrará en el análisis de dos poemas románticos con la intención de comparar y contrastar las diferentes ideas, connotaciones e imágenes sensoriales asociadas a la Belleza y a la Muerte. Específicamente, enfocaremos este trabajo en obras de dos representantes del Romanticismo inglés e italiano, respectivamente. Nos referimos a “Oda a una urna griega” (1820) del poeta inglés John Keats (1795-1821) y al “Canto XXXIV: La Retama o la flor del desierto” (1836) del poeta y filósofo italiano Giacomo Leopardi (1798-1837).

¿Cuánto dura la Belleza? ¿Es más bello algo o alguien que, eventualmente, se desvanecerá con el tiempo o posee mayor belleza la eternidad, lo perpetuo y sempiterno? Con estas preguntas pretendemos reflexionar sobre una problemática de la poesía romántica: la que refiere a las diferentes definiciones de belleza que pueden sustraerse de un poema. No pretendemos realizar una extensa e interminable discusión filosófica y estética o responder sobre el “grado de belleza” de una obra de arte, sino identificar qué imágenes asocian Keats y Leopardi, respectivamente, a *lo bello*, y su relación con la muerte y el paso del tiempo. A modo de hipótesis de lectura, pensamos que la Belleza, en tanto concepto central para el artista, adquiere diferentes matices, muchas veces contradictorios y enfrentados, aunque no exentos de puntos en común. Nuestra hipótesis de lectura se asienta en el binomio efimeridad/perpetuidad, ya que el poema de Keats versa sobre una urna, un objeto, una obra de arte y una pieza histórica de exhibición que ha logrado preservarse incólume ante el paso del tiempo, mientras que el poema de Leopardi versa sobre una flor de carácter natural, por ende, percedera. Mientras un poema se dedica a la belleza de una determinada inmortalización visual de cierto ideal helénico, el otro trae a colación una serie de imágenes relativas a la destrucción, a la completa aniquilación, tanto de la raza humana como de la bella flor que propicia el título de la composición. En consecuencia, queremos mostrar cómo la idea de belleza en la obra de arte del período romántico se construye y conceptualiza de maneras diferentes según la tradición literaria de cada nación.

Para comenzar, resulta necesario aclarar que el Romanticismo comienza en Alemania, específicamente en el Círculo de Jena, con el *Frühromantik*, entre 1797 y 1802. Tomando este círculo intelectual y artístico como punto

de irradiación e influencia, Inglaterra manifiesta obras de estética romántica antes que Italia. De esta manera, John Keats (1795-1821) es considerado como un poeta de la segunda generación de los románticos ingleses, junto a otros poetas como Lord Byron y Percy Bysshe Shelley. Keats compone “Oda a una urna griega”, cuyo título original en inglés es “Ode to a Grecian Urne”, en 1819. Sin embargo, publica el poema de forma anónima recién el año siguiente, en la revista literaria *Annals of Fine Arts*. Luego pasa a formar parte de su segundo y más famoso poemario *Lamia, Isabella, La víspera de Santa Inés y otros poemas* (1820). Seleccionamos “Oda a una urna griega” puesto que se trata de un poema donde puede identificarse el *ars poetica* del autor, ya que forma parte de su última etapa de producción. En contraste, la cuestión de la historia editorial del poemario de Giacomo Leopardi (1798-1837) es más intrincada. La primera edición del poemario *Cantos* recogía los idilios, las canciones y los “Cantos pisano-recanatienses” que aparecen en Florencia, en 1831. Más adelante, en 1835, el poeta agrega más poemas en una segunda edición que se publica en Nápoles, conocidos como “Cantos florentino- napolitanos”. No obstante, en su penúltimo año de vida, Leopardi redacta dos poemas: “El ocaso de la Luna” y “La Retama o la flor del desierto”, titulado originalmente en italiano “La ginestra o il fiore del deserto”. Luego de la muerte del poeta, su amigo y editor Antonio Ranieri publica una tercera y definitiva edición de *Cantos* en 1845, en la que incluye estos dos poemas póstumos. En pocas palabras, podemos establecer que tanto el poema de Keats como el de Leopardi forman parte de la última etapa de producción poética de ambos autores, pero que solo Keats publica su obra en vida, mientras que el de Leopardi se publica póstumamente, gracias al trabajo de edición de Ranieri.

### **Recursos, imágenes y temáticas**

Por un lado, el objeto poético de “Oda a una urna griega” es, como anticipa el título, una vasija helénica que se ha preservado. Se convierte en el centro de la contemplación del yo lírico que es capaz de inmortalizar ciertas imágenes, escenas y costumbres de una cultura determinada, en este caso, de la griega. Se trata de una celebración jubilosa de la antigua, pero sempiterna, Grecia. Por ejemplo, notamos esto cuando en la quinta estrofa Keats escribe: “¡Ática imagen! Bella actitud, marmórea estirpe / de hombres y doncellas cincelada” (Keats, 2019, 1). En este ejemplo se habla de un pueblo cincelado, estamos ante un yo lírico que contempla, extasiado, una urna donde se reproducen pequeñas escenas esculpidas con las costumbres helénicas: un par de amantes, la naturaleza y el sacrificio ritual de un ternero. El recurso literario

por excelencia en este poema es la écfrasis, ya que se describe detallada y precisamente un objeto de un modo similar al estilo de Homero con el escudo de Aquiles en la *Iliada*. Asimismo, Keats utiliza en varias ocasiones la pregunta retórica: “¿Qué deidades son ésas, o qué hombres? / ¿Qué doncellas rebeldes?”; la repetición: “Dichoso amor, aún más dichoso / por siempre ardiente y jamás saciado / anhelante por siempre y por siempre joven” y diferentes imágenes sensoriales que remiten a los dibujos de la urna griega como la naturaleza, los amantes, el sacrificio de una cabra y seres que se confunden con dioses y humanos. Teniendo esto en cuenta, podemos inferir cierta vaguedad en los términos utilizados por Keats. Se trata de un sacrificio ritual, pero no se especifica si se trata de una ofrenda a una entidad en particular. Cuando se mencionan las divinidades, se nombran a dioses y diosas, pero no se especifican cuáles, tal vez en referencia al politeísmo de los griegos. De la misma manera, la inexactitud de la figura de los amantes anónimos habilita en el lector una idea general de la antigüedad griega, donde las figuras de parejas como Acis y Galatea, Dafne y Apolo, o Ganimedes y Zeus quedan en segundo plano. El retrato de las costumbres e imágenes comunes de la antigua Grecia se construye sin tanta especificidad, pero sí con efecto estetizante como una imagen congelada en el tiempo.

A partir del análisis de los recursos e imágenes del poema de Keats, podemos establecer que se trata de un yo lírico que no contempla meramente un objeto estético. La evocación de la quietud en las imágenes inmóviles y cinceladas en la urna habilita una noción de belleza particular. Con esto nos referimos a una belleza estática. Si tenemos en cuenta la temática griega, las operaciones estetizantes del poema recuerdan a las estatuas griegas como *El discóbolo* de Mirón de Eleuterias, elaborado originalmente en bronce hacia el año 450 a. C., y a la famosa *Venus de Milo*, probablemente diseñada por Alejandro de Antioquía durante el período helenístico, alrededor de principios del siglo I a. C. Esta escultura de mármol frío e incólume es manifestada cuando se califica a la estirpe helénica como si, en lugar de carnes y hueso, tuvieran las extremidades armoniosamente tensadas y suspendidas en el tiempo, mientras posan para la eternidad en los dibujos de la urna. De igual manera, el recurso de la écfrasis habilita no solo la figura del yo lírico que contempla, sino que refuerza la idea de quietud, en tanto se trata de una urna con asas y no pies. A modo de profundización, recuperamos el hecho de que algunos teóricos plantean que el poema de Keats podría versar sobre un objeto histórico en particular, el jarrón de Sosibios, una urna de estilo neoático del siglo I a. C. que se encuentra en el Museo del Louvre. Esta teoría fue propuesta debido al hecho de que Keats realizó un grabado en

lápiz imitando la reliquia griega. No obstante, no existen registros sobre una posible contemplación directa de la urna por parte del poeta, sino más bien a partir de imágenes en libros sobre antigüedades, como los dos artículos del pintor y escritor inglés Benjamin Haydon sobre obras del mundo antiguo. A pesar de esto, Keats sí pudo estar expuesto a ejemplos del idealismo helénico en un museo más cercano. Nos referimos a la colección de los Mármoles de Elgin, procedentes del Partenón de Atenas y expuestos en el Museo Británico desde principios del siglo XIX.

Por otro lado, el tema de “La Retama o la flor del desierto” de Leopardi es una imagen inicial, una retama en flor, pero con una locación espacio-temporal particular: “el árido lomo del formidable monte asolador Vesubio” (Leopardi, 1982, 136). Es decir, el lugar donde, en el año 79 d. C., la erupción del volcán Vesubio destruyó completamente la ciudad romana de Pompeya, a orillas del Golfo de Nápoles, en Italia. Se trata de una imagen del pasado, un recuerdo de la desesperación de los pompeyanos, los hogares y templos destruidos por el fuego y la roca volcánica. El tono inicial recuerda a un posible intertexto del poema: la carta escrita por el autor romano Plinio “el Joven” al historiador Cornélio Tácito. Allí, no solo se da testimonio de la muerte de su tío (también historiador romano, Plinio “el Viejo”), sino también un retrato del caos, la erupción y la avalancha piroclástica que terminó por destruir completamente la antigua ciudad de Pompeya, y que dejó el saldo de miles de muertes y las tétricas estatuas de ceniza del Orto dei Fuggiaschi<sup>2</sup>. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos establecer que existe a lo largo de todo el poema una confrontación entre pasado, donde todo fue aniquilado por el fuego, y un presente donde el yo lírico observa la retama, contempla el paisaje y reflexiona filosóficamente sobre diferentes aspectos de la existencia. Asimismo, retomamos el aporte del romanista alemán Karl Vossler, que destaca en su *Historia de la Literatura Italiana* (1930) la excentricidad de Leopardi ante los demás clasicistas y románticos de la Italia decimonónica. Vossler plantea que Leopardi, en su primera etapa de producción poética, compone canciones estructuralmente rígidas y más ligadas al Clasicismo en la forma del verso, caracterizadas por un gran entusiasmo juvenil, así como por una fuerte y prosaica erudición, situando al autor más cerca de las figuras de Vittorio Alfieri y Ugo Foscolo. Sin embargo, durante una segunda etapa de producción, Leopardi tiende a una mayor libertad y naturalidad en las palabras seleccionadas y en la formalidad del verso. Ejemplos de este alcance estético son las últimas canciones agregadas a *Cantos* (1835) como “La Retama

<sup>2</sup> El Jardín de los Fugitivos es un sitio arqueológico ubicado en la antigua ciudad destruida de Pompeya. Contiene los trece moldes de víctimas de la erupción del Monte Vesubio en el 79 d. C.

o la flor del desierto” y “Aspasia”.

Para realizar un análisis más profundo del poema, destacaremos sus imágenes, temas y recursos literarios. Sin embargo, lo que nos interesa marcar para iniciar es precisamente la construcción del sentimiento de lo bello a partir del desencadenamiento de una época antigua —la griega, en el caso de Keats, y la romana en el de Leopardi— a través de un objeto ya sea artificial, como la urna, o natural, como la retama. De esta manera, se establece una suerte de bifurcación entre las decisiones estéticas de cada poeta. Mientras Keats desarrolla una idea de lo bello que tiende a las teorías del arte por el arte, Leopardi plantea una idea de lo bello más filosófica y reflexiva, que nace desde la contemplación de la existencia y su inherente futilidad.

En la primera estrofa se destacan diferentes aspectos de la retama. El yo lírico la califica como “solitaria”, “olorosa” y “amante de parajes abandonados del mundo”, “compañera de adversas fortunas” y “que hermosea tanto el desierto como las ciudades” (Leopardi, 1968). Las imágenes sensoriales propician una idea, tanto de la planta como del sentimiento que inspira al yo lírico. También surge la Naturaleza como una cruel nodriza que puede, en cualquier momento y sin ningún tipo de reparo, aniquilar todo a su paso, incluso a la humanidad. Se trata, entonces, de una primera estrofa que sitúa el tema principal, la retama, desde donde surgirán los pensamientos y las reflexiones en torno a la naturaleza y la humanidad.

La segunda estrofa se destaca por el empleo del diálogo, el yo lírico se dirige directamente al “necio y soberbio siglo” —siglo XIX—, por su “disgusto ante la Verdad” y sus pretensiones de progreso. Se trata de una marcada crítica al positivismo decimonónico, calificado de infantil y mentiroso, ya que plantea un ideal triunfalista de progreso imparable, cuando fuerzas incontrolables como la Naturaleza pueden destruirlo todo, en cualquier momento. El yo lírico se define en contraste con el siglo, despreciándolo, tomando la determinación de descubrir la verdad con las palabras y desentramar una amarga suerte: el humano nace para morir. Denosta al vulgo que se deja arrastrar por los ideales positivistas y del progreso decimonónico, el pueblo que cree que la Naturaleza es dadora de vida, a diferencia de como él mismo la concibe: “es de los mortales madre en el parto, en el amor madrastra” (Leopardi, 1968). Además, esta Naturaleza “madrastra”, como la designa Leopardi en el verso 125, contrasta fuertemente con la idea de naturaleza “hermosa y bondadosa” (Jauss, 1995, p. 108) que adquirieron, en general, el Romanticismo alemán y francés a partir de la literatura de Rousseau. Nos encontramos frente a un yo lírico desencantado, en contra de los ideales decimonónicos del progreso y el avance de la sociedad, y de las estéticas

más ligadas a la idealización romántica, tanto del ámbito natural como de la humanidad misma. En la concepción leopardiana, la crueldad, la futilidad y el rechazo hacia lo verdadero son características aplicables a la sociedad de su tiempo, tan necia, que comete otro error: creer que la bondad es natural, que la naturaleza es inherentemente buena y dadivosa, cuando en realidad puede destruirlo todo en un instante.

En la tercera estrofa notamos lo que Giambelluca de Morales (1968) establece como una transición en el tono pesimista de la poesía de Leopardi: “el pesimismo histórico en Leopardi se convierte en pesimismo cósmico y que éste se sublima en su poesía” (p. 6). En otras palabras, la reflexión histórica del caso romano de Pompeya habilita en la poesía de Leopardi un derrotero cósmico: no solo la historia de la humanidad es cruel y despiadada, sino que al cosmos y a la organización astral misma le es indiferente el sufrimiento de los humanos, insignificante frente a los elementales cuerpos celestes.

Asimismo, retomamos el aporte de Giuseppe Petronio, que en su *Historia de la Literatura Italiana* (1990) plantea que Leopardi es “esencialmente un poeta lírico” (p. 680) y lo sitúa entre los grandes románticos de su época, comparable a figuras como Keats en Inglaterra (p. 668). También Petronio plantea que la obra de Leopardi combina el sensualismo ilustrado y aspectos de la filosofía, como puede notarse en sus obras más reflexivas: *Operette morali* (1827), *Pensieri* (1845) y *Zibaldone* (1898). Con respecto a *Cantos*, Petronio establece una serie de contrastes entre el sentimentalismo y el patetismo, frente a un realismo hórrido, pesimista y desencantado. Especialmente, frente a la elaboración y erudición de los primeros poemas, las últimas composiciones agregadas en 1836 se caracterizan por una exterioridad escénica, una madurez artística y una simpleza técnica. De esta forma, destacamos que el escenario del poema está ubicado en el exterior, en el monte del volcán Vesubio, repleto de retamas, así como también el hecho de que se utiliza un lenguaje que se aleja de la hiper-elaboración clasicista, mediante un léxico más simple y directo que habilita la construcción de imágenes precisas y efectos potentes de desilusión y crítica al ideario del progreso positivista imperante en el siglo XIX.

Pasando a la cuarta estrofa, se utiliza la alegoría de la “caída de la poma”<sup>3</sup> para comenzar la descripción fatídica de los estragos causados por el volcán Vesubio. Imágenes funestas como “la ceniza”, “los hirvientes arroyos de lava”, “derretidas piedras” contribuyen a un sentido lúgubre de la Naturaleza. No se trata de una dadora de vida, sino una dispensadora de muerte que abate

<sup>3</sup> Imagen con significancia científica si recordamos la anécdota de cómo el físico inglés Isaac Newton (1643-1727) estaba sentado bajo un manzano cuando, al caer el fruto, comienza a teorizar sobre las Leyes de la Gravedad.

ciudades y poblaciones enteras, aniquilando toda posible existencia. El tono contemplativo del yo lírico versa sobre mirar a las estrellas, las cuales si nos miraran a nosotros, seguramente nos verían como granos insignificantes, destellos nebulosos de luz. El cierre de la estrofa da a entender que para la Naturaleza no somos ni más ni menos que hormigas, que puede pisarnos en un simple acto —en este caso refiriéndose a una erupción volcánica, un eventual fenómeno natural, pero un “desastre” natural solo para la vida humana—. Finalmente, destacamos que el yo lírico se refiere al planeta Tierra, “este globo en el que el hombre es nada” e incluso realiza una pregunta retórica: “¿tú qué pareces, raza humana?” (Leopardi, 1968) que plantea, nuevamente, la nimiedad del humano frente al plano astral-celeste. Concluye esta sección con un yo lírico cargado de incertidumbre, que desconoce si reír o sentir piedad ante la humanidad ciega y ante esta lúgubre realidad.

Por último, la quinta estrofa comienza con una remembranza cronológica, desde el año 79 hasta 1836 pasaron mil ochocientos años. Se trata de una reverberación del pensamiento sobre la Naturaleza, única en su poder ígneo y eterna en su intempestiva ira. Frente a esta incierta y explosiva furia, el humano es calificado como “develado” y “temblante”, seguido de una imagen oscura: una familia que huye ante los humos inquietos del monte previo a la erupción. El yo lírico nombra el *locus horribilis* en el verso 271: “Pompeya, cual sepulto esqueleto ... de una amenaza que todavía continúa” (Leopardi, 1968). Se da a entender que en cualquier momento la Naturaleza podría recrear la explosión, y cubrir a la humanidad con muerte y cenizas. La futilidad del humano es acrecentada mediante imágenes horribles de fuego, lava y murciélagos, así como una frase anti-cristiana: “caen los reinos, pasan las gentes e idiomas, pero ella no lo ve, y que es eterno el hombre cree” (Leopardi, 1968). De esta manera, el yo lírico se posiciona en contra de la fe humana, va a los hechos. La Naturaleza nos prueba día tras día que el final es inevitable y que la humanidad no tiene nada de “perpetua”. Podemos establecer que, a diferencia del panteísmo helénico de Keats, el marcado tono pesimista de Leopardi se conjuga no solo con un desencanto frente a la noción de salvación, sino también junto a una ironización del cristianismo imperante en Europa. Finalmente, en la séptima y última estrofa el poema cierra con un retorno a la imagen de la retama, fragante y decorativa, que también perecerá ante las inclemencias del fuego volcánico, pero que, a diferencia de los humanos, no bajará la cabeza cual cobarde ante el ardiente final ni levantará la cabeza con presunción y arrogancia ante las estrellas. “La retama, más sabia y sana que los hombres” (Leopardi, 1968) no piensa que fue creada por sí misma o por el destino, la suerte hizo que naciera en el desierto

y, probablemente, la misma suerte será la que cause su incineración ante una eventual re-erupción del monte Vesubio.

### **Efimeridad y perpetuidad**

Nos encontramos frente a poemas que, aunque no son tan distantes epocalmente, ya que comparten un período y un síntoma romántico, plantean diferentes imágenes del sentimiento de lo bello, así como una idea diferencial sobre la muerte. Por un lado, tenemos a Keats que cierra “Oda a una urna griega” dirigiéndose a la vasija y postulando que, cuando el tiempo desvanezca las generaciones, ella permanecerá. La imagen de la muerte aparece apenas mencionada, como si fuese algo que sucederá con el tiempo. Solo en otra ocasión la muerte queda de manifiesto —cuando se describe el sacrificio de la cabra—, pero, nuevamente, la mortalidad y la finitud son eludidas o apenas mencionadas. De esta manera, el poeta encuentra una máxima: “la belleza es verdad y la verdad belleza, nada más se sabe en la tierra y no más hace falta” (Keats, 2019, 1). Se trata de una concepción estética idealista, muy acorde al contexto histórico y cultural de la Inglaterra decimonónica. La Belleza, para Keats, es un estado de permanencia, de preservación que puede lograr el arte al inmortalizar ciertas imágenes, en este caso, la “marmorización” griega. Entonces, lo bello se encuentra relacionado con la perpetuidad, con el eterno amor de los amantes platónicos, pero como los humanos se desvanecerán con el tiempo, la tarea del arte será producir esa belleza sempiterna. A razón de lo anterior, recuperamos el aporte de Anthony Burgess en su estudio *Literatura Inglesa* (1983), en especial el concepto de “conciencia de la belleza de la muerte” (p. 185) en Keats. Burgess reconoce esta conciencia de la finitud de la vida en el “Romanticismo lozano” (p. 187) de Keats, específicamente en tres poemas: “Oda a un ruiseñor”, “Oda a la melancolía” y “Oda a una urna griega”, todos pertenecientes a la última etapa de su producción. Asimismo, Burgess destaca que se trata de un ejercicio del aspecto sensual del Romanticismo y que, para Keats, las características de inmutabilidad y eternidad de una obra determinan su veracidad y, por tanto, su belleza. Así, si bien podemos reconocer un estilo sensualista en Keats, también reconocemos cierta inmovilidad en la noción de la belleza, un objeto estético —en este caso una vasija—, cuya inherente quietud perpetúa una imagen fija e inalterable.

Por otro lado, Leopardi realiza una operación completamente opuesta con respecto a la belleza. Mientras Keats alaba y exalta la perfección marmórea del arte helénico, es decir, parte del objeto artificial; Leopardi encuentra verdad y belleza en una simple retama, de fragante aroma y amarilla flor, que



frente a lo árido y abandonado del monte Vesubio continúa erguida. En otras palabras, halla la belleza de un objeto natural que se enfrenta a su misma naturaleza madrastra. La lógica leopardiana se construye desde distintos movimientos naturales, ya sea desde la retama erguida o desde el colapso del Vesubio. No encontramos en el poema “La Retama o la flor del desierto” esta cuestión idealizada de la naturaleza, sino todo lo contrario, el “hórrido realismo” queda más que explícito con las imágenes funestas del fuego, la ceniza y la completa aniquilación de la vida humana y edificación de la antigua Pompeya romana. Así, Leopardi destaca la efimeridad de los humanos y de la planta misma, que pueden ser, o bien un objeto de belleza, o bien un propiciador de la hermosura, más allá de su inevitable final. A diferencia de Keats, la noción de belleza no remite únicamente a la vitalidad, sino que hace referencia a la mortalidad. La muerte se encuentra presente como algo bello aunque efímero. Asimismo, las reflexiones y contemplaciones filosóficas cargan al poema de Leopardi con una potente argumentación, como si tratara de despertar al lector o al vulgo, a los que refiere en el poema ante una realidad urgente, la máxima pesimista: nacimos para morir. Lo bello, entonces, es en Leopardi algo efímero y circunstancial, enmarcado por la suerte y el azar, que puede ser completamente aniquilado en cualquier momento.

### **Pensamientos finales**

A modo de cierre, pensamos que la Belleza y la Muerte pueden adquirir dimensiones infinitas según el autor que analicemos. Sin embargo, en el caso de Keats y de Leopardi, estas nociones tensionan no solo el estilo y las particularidades formales, sino que también dan cuenta de las consideraciones estético-filosóficas de cada poeta. Retomando la hipótesis propuesta para este artículo, la Belleza se torna un concepto central para el poeta y adquiere diferentes matices, muchas veces contradictorios y enfrentados, aunque no exentos de puntos en común. Aunque ambos poetas trabajan la noción de belleza a partir de un pasado antiguo, Keats define lo Bello como objeto artificial que se perpetúa, mientras que Leopardi construye lo Bello a partir de un objeto natural, la fútil retama que se enfrenta a la naturaleza aniquiladora. Mientras que un poema se dedica a la belleza de una inmortalización visual y material de costumbres históricas helénicas — muy acorde con la estética contemporánea clasicista, alimentada por una sensibilidad profundamente romántica—, el otro trae a colación una serie de imágenes relativas a la destrucción, a la completa aniquilación tanto de la raza humana como de la flor que propicia el título de la composición, en las que

se plasma una inusitada modernidad. Podríamos plantear, entonces, que este poema de Leopardi funciona como una antelación del pensamiento pesimista de autores como Schopenhauer, Mainländer, Eduard von Hartmann y Søren Kierkegaard. Sin embargo, a pesar de la actualidad de las consideraciones estéticas leopardianas, se destaca la forma en la que el poeta recupera una imagen antigua. El tiempo pasado del poema es la Roma del siglo 79 d. C., del desencanto de la verdadera naturaleza: la erupción de un volcán, el gran desastre natural que consigue movilizar, cambiar y destruir a la humanidad.

En resumidas cuentas, ambos poetas románticos construyen la idea poética de Belleza a partir de una antigüedad que se relaciona, en el caso del poema de Keats, con la gestación de un movimiento romántico teñido por vetas clasicistas; y, en el caso de Leopardi, con un pensamiento ilustrado y filosófico. En el primero, la Belleza perpetua se consolida en el mármol, objeto artificial, y en el segundo, en el objeto natural de la retama que se da en lo efímero. La Belleza queda así manifestada como uno de los grandes objetos de búsqueda estética del poeta, cuando el yo lírico de Keats se deleita frente a la imagen incólume ante el tiempo, y cuando el yo lírico de Leopardi se encuentra desencantado, mas no desesperado. La Belleza es inherente a la naturaleza fútil de la humanidad, no por cesar de existir el objeto estético deja de ser bello.

## Referencias

- Burgess, A. (1983). Capítulo 17: Los románticos: Keats. En *Literatura Inglesa*. Ed. Alhambra. Versión española a cargo de Fernando Toda (pp. 183-84).
- Jauss, H. R. (1995). El arte como anti-naturaleza: el cambio estético después de 1789. En *Las transformaciones de lo moderno*. La balsa de la Medusa (pp. 105-134).
- Keats, J. (2019). “Oda a una Urna Griega”. Trad. de Martín Triana. Disponible en: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2019/08/02/oda-a-una-urna-griega-john-keats/>
- Leopardi, G. (1968). Nota introductoria. En *Giacomo Leopardi Poesía y Prosa*. A cargo de María Cristina Giambelluca de Morales (pp. 5-6). Biblioteca Básica Universal.
- Leopardi, G. (1982). Canto XXXIV: La Retama o La flor del desierto. En *Cantos*. Ediciones Orbis, Hyspamerica S. A. (pp. 136-145).
- Petronio, Giuseppe (1990). Capítulo IV: Giacomo Leopardi. En *Historia de la*

*Literatura Italiana*. Trad. de Diego Navarro (pp. 666-690). Ed. Cátedra.  
Vossler, K. (1930). Capítulo IX: Giacomo Leopardi y los clásicos. En *Historia de la Literatura Italiana* (pp. 155-157). Biblioteca de Iniciación Cultural. Colección Labor.

## Maternidad y violencia: un análisis desde distintas escritoras de la literatura alemana

**Luca Salinas<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

[lucasalinas@hotmail.com](mailto:lucasalinas@hotmail.com)

Recibido 17 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

**Resumen:** la escasa presencia de mujeres en el canon literario manejado habitualmente deriva de determinadas condiciones sociohistóricas. Esto ha repercutido en áreas notables como la literatura alemana<sup>2</sup> donde, por cientos de años, el género femenino ha sido invisibilizado, ya sea en el rol de escritora o como personaje de ficción. Muchas veces no tuvimos posibilidades de escuchar voces más allá de las masculinas y, por ende, nos quedamos con una perspectiva más acotada en la construcción de diferentes historias y personajes. Es así que, en ese vasto mundo conformado por mujeres literatas, se halla uno de los tópicos que más ha dado para hablar: el rol que sostiene el personaje de la madre dentro de la familia. Un papel que, en general, ha sido poco profundizado en las obras literarias escritas por varones.

En este artículo, entonces, postulamos como hipótesis que la literatura escrita por mujeres contribuye a pensar la representación de las madres a partir de matices muchísimos más complejos: por ejemplo, la convivencia de un rol pasivo y activo en torno a la violencia. Para profundizar en esta idea, nuestro corpus está conformado por algunas *Novelles* y otras obras pertenecientes a Annette von Droste-Hülshoff, Marlen Haushofer y Elfriede Jelinek, de forma que recorramos tres momentos trascendentales dentro de la literatura alemana.

**Palabras clave:** literatura alemana, maternidad, escritoras mujeres, violencia intrafamiliar.

### Maternity and Violence: An Analysis From Different Women Writers of German Literature

**Abstract:** The scarce presence of women in the usually handled literary canon derives from certain socio-historical conditions. This has had repercussions in notable areas such as German literature, where, for hundreds of years, the female gender has been invisibilized, either in the role of writer or as a fictional character. Many times we did not have the chance to hear voices beyond the male ones and, therefore, we were left with a narrower perspective in the construction of different stories and characters. Thus, in that vast world

<sup>1</sup> Con aval del Lic. Francisco Salaris, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

<sup>2</sup> Es importante aclarar que cuando nos referimos a literatura alemana no restringimos su alcance a la literatura escrita solo en la actual región de la Alemania reunificada, sino que incluimos a todos aquellos territorios germanohablantes presentes en Europa central.

made up of women of letters, lies one of the topics that has given us the most to talk about: The role that the character of the mother maintains within the family, a role that, in general, has been little delved into literary works written by men. In this article, then, we hypothesize that literature written by women contributes to think about the representation of mothers based on much more complex nuances; for example, the coexistence of a passive and active role around violence. In order to delve deeper into this idea, our corpus will be made-up of certain *Novelles* and other works written by Annette von Droste-Hülshoff, Marlen Haushofer and Elfriede Jelinek, so that we can go through three transcendental moments within German literature.

**Keywords:** German literature, maternity, women writers, domestic violence.

---

## Introducción

Durante siglos, el ámbito de la literatura le ha dado la espalda a la creación femenina, tanto en el ambiente de la crítica literaria como en obras ficcionales. La historia literaria de algunos países occidentales, como asevera Patricia Mayayo (2003), ha tenido un punto de vista masculino de carácter parcial que “se acredita en la ausencia o casi inexistencia de personajes relevantes femeninos” (p. 206). No se trata sencillamente de que hayan existido pocas autoras en los siglos anteriores, sino que no se conocen porque nunca han sido nombradas. No es extraño reconocer, entonces, que las mujeres han tenido una participación minoritaria en el canon literario y, más aún, en una cultura dominante que siempre ha desvalorizado “lo femenino”, colocándolo en un lugar de inferioridad. Incluso, las escritoras fueron relegadas por muchos años a los márgenes de la escritura, por lo que casi siempre estuvieron emparentadas con géneros menores, breves, moralizantes y de “dudoso” carácter estético (Mallol, 2004).

El resultado de estos condicionamientos hizo que, en el pasado, muchas mujeres escritoras no tuvieran gran difusión o los trasfondos de sus obras hayan sido vagamente estudiados (Mayayo, 2003). En este sentido, es inevitable coincidir con aquella afirmación que asevera que la historia de la literatura ha sido escrita por hombres y con un punto de vista parcial, lo que explica, por ejemplo, la ausencia (o casi inexistencia) de nombres femeninos en muchos de nuestros programas curriculares de enseñanza obligatoria.

Analizando el caso de la literatura alemana —y el arte en general— podemos observar que estas mismas limitaciones las han sufrido la mayoría

de sus escritoras (Martín Martín, 2019), pues, de otro modo, ¿cómo puede ser explicada la época de los grandes románticos sin hacer foco en poetisas como Karoline von Günderrode? O también, ¿de qué otra forma puede mencionarse el nombre de Achim von Armin sin recordar siquiera a Bettina Brentano? Al contar solo con la cosmovisión de escritores varones, advertimos que los personajes en las obras de ficción se encuentran supeditados a un discurso que asegura diferentes definiciones de la mujer, ligadas a una mirada sesgada. Debido a ello, el rol femenino suele ser pensado casi exclusivamente en relación con el varón como, por ejemplo, el caso de las mujeres seducidas por un hombre o, el que nos interesa analizar en este trabajo, el tópico de la mujer en el hogar.

Sin embargo, al rastrear las obras escritas por mujeres, notamos que dicho tópico es retratado con una profundidad tal que las hace tener un contacto estrecho con la violencia. Entonces, tomando en cuenta este marco, nos dedicaremos de lleno a analizar tres momentos diferentes de la literatura alemana y abordaremos, para cada caso, una autora en particular: el siglo XIX con Annette von Droste-Hülshoff, el auge de la segunda ola feminista con Marlen Haushofer y las últimas décadas del siglo XX a partir de Elfriede Jelinek.

### **Annette von Droste-Hülshoff en el contexto del Romanticismo alemán**

La época del Romanticismo alemán fue, quizás, la de más desarrollada artísticamente en Occidente desde la llegada del Siglo de Oro español. Grandes talentos en el mundo del arte surgieron de tal movimiento, como Hoffmann, Hölderlin, Brahms y Beethoven. No obstante, muchos desconocen que dentro de este se destacaron algunas mujeres que lograron contribuir al desarrollo de la cultura alemana a principios del siglo XIX. En Alemania, esta corriente tiene su origen en la creación de los llamados “salones literarios”, que tuvieron un real efecto en los territorios de Inglaterra y Prusia, principalmente (Dobre, 2019). La idea del salón comenzó hacia 1780, cuando el matrimonio Herz abrió el primer Kreis (círculo) en la ciudad de Berlín, que contaba con artistas del calibre de Jean Paul, Tieck, Friedrich Gentz o Dorothea Veit, entre sus integrantes.

Dentro de aquel círculo de artistas, Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) se constituyó como una de las mujeres más representativas, ya que algunas de sus obras fueron muy reconocidas y valoradas con el paso del tiempo. Una de ellas es la *novelle*, *El haya de los judíos*, publicada hacia 1842, cuando la autora estaba atravesando los últimos años de su vida. Podemos

considerarla como uno de los escritos cumbres del siglo XIX en la literatura alemana, pues, hasta la actualidad, es objeto de muchos debates, tanto por su trama como por los personajes y la forma en la que retrata a la comunidad.

En *El haya de los judíos* (1997), la historia se desarrolla alrededor de la vida de Friedrich Mergel, un joven nacido de un matrimonio conflictivo y violento, el cual tiene como foco del conflicto a su padre borracho, Hermann Mergel. Lastimosamente para Friedrich, su vida está marcada por esto y el lector puede apreciar cómo va formándose como persona a partir de los tantos inconvenientes que va sufriendo. El resultado de esta trágica historia representa un lado macabro de la clásica novela de aprendizaje, *Bildungsroman*, puesto que su protagonista irá adquiriendo conductas erráticas en todo su desarrollo, hasta ser inculpado de asesinato. Sin embargo, más que profundizar en el protagonista y la trama “policial”, lo que nos interesa es ahondar en los personajes femeninos.

La narración comienza dándonos un pantallazo general acerca de la vida de Hermann antes de que su hijo naciera: “había sido en sus tiempos de soltero un llamado borracho ordenado, es decir, uno que solo los domingos y días de fiesta yacía en el vertedero de la calle” (Droste-Hülshoff, 1997, p. 119). Aquí se nos anticipa el problema con el alcohol que caracteriza al personaje y que, por lo menos en su soltería, no le genera demasiados inconvenientes. Sin embargo, en la siguiente escena presenciamos como lectores un suceso interesante:

De ahí que tampoco tuviese dificultades cuando pidió la mano de una muchacha bastante bonita y de buena posición. Las bodas fueron muy alegres ... pero el domingo siguiente la gente observó que la joven mujer, lanzando gritos y exhibiendo manchas de sangre corría por el pueblo en dirección a la casa paterna. (Droste-Hülshoff, 1997, p. 119)

Más adelante se nos detalla que la chica convive con sus padres hasta que finalmente fallece, quizás por resultado de la pelea o por el trauma que le generó la situación. Sea cual fuere el caso, a partir de aquí, Hermann Mergel puede ser descrito como un personaje sumamente violento, lo que repercute en la vida de los demás.

Luego, se narra sobre el nuevo compromiso de Hermann con Margreth, relación que dará como fruto el nacimiento de Friedrich. Si bien, en palabras de la esposa, pareciera que la relación podría ir por un camino diferente

—“una mujer que es maltratada por su marido, es estúpida o no vale nada; si la paso mal, decid que la culpa es mía” (p. 120)—, se terminan repitiendo los hechos:

Cierta noche la vieron salir apresuradamente sin cofia, ni pañuelo, con los cabellos desgredados; se tumbó en el jardín al lado de un bancal de coles y removió la tierra con las manos. Luego miró medrosa en torno de sí, cortó rápidamente y se lo llevó despacio hacia la casa, pero no para entrar, sino para refugiarse en el granero. (p. 120)

Aquí, el narrador describe el miedo que le generan, a Margreth, las confrontaciones con su marido cuando este vuelve borracho a casa, lo que deviene en que la actitud segura y fuerte que tenía al principio se deshace en pocas líneas. Resulta llamativa la manera en que Droste-Hülshoff retrata los matrimonios de Hermann en contraposición a la tendencia del momento, ya que, en las representaciones literarias y en la pintura, era común ver imágenes de padres devotos y familias unidas haciendo que, en su época, florezca un ideal de armonía conyugal (Mayayo, 2003). En igual medida, dicha anomalía puede extrapolarse al rol que representa Margreth como madre, debido a que es retratada como una mujer vulnerada, violentada en su matrimonio y víctima de un hijo que recibe sin mayor alegría: “en el segundo año este matrimonio desgraciado fue —no se puede decir bendecido— con un hijo; dicen que Margareta [Margreth] lloraba mucho cuando le alcanzaban el niño” (p. 120). Lejos queda ese tópico de “ángel del hogar” (Mayayo, 2003, p. 154) tan presente en la burguesía de su tiempo.

No obstante, Droste-Hülshoff no solo no se conforma con retratar a la protagonista como una simple madre acechada por su destino cruel, sino que imprime en ella un carácter que replica toda la violencia soportada sobre su hijo Friedrich. Esto puede apreciarse en algunos diálogos que mantiene con el infante: “—Pero ¿si viene mi padre? ... —¡A ése el diablo lo tiene firmemente agarrado! —¿Dónde está el diablo, madre? —¡Ya verás, culo de mal asiento! ¡Está delante de la puerta y te buscará si no te quedas quieto!” (p. 121). Su comportamiento desde este momento en adelante ha llevado a muchos críticos, como comenta Doris Brett (1985), a culpar directamente a Margreth por la influencia ejercida sobre su hijo, algo que compartimos parcialmente.

La decisión de la escritora de caracterizar a Hermann como un hombre violento desde antes de su compromiso con Margreth hace que el peso de la



responsabilidad recaiga completamente en el hombre: el desencadenamiento de toda la novela, las actitudes de Friedrich y su descenso a la criminalidad tienen origen en la conducta de su padre, y es un tema que muy difícilmente podríamos ver replicado en otro escrito del Romanticismo. En este sentido, vemos que Droste-Hülshoff logra plasmar en su obra un retrato muy profundo del pueblo de B., porque constantemente juega con aquella comunidad que vemos en el espacio público y todo lo que circula por detrás en forma de engaños, llantos sigilosos, una maternidad no deseada o en el gesto insignificante de arrancar un puñado de hierba como protesta ante las golpizas maritales.

### **Las madres en Marlen Haushofer**

La figura de madre que moldea Annette von Droste-Hülshoff en *El haya de los judíos* encuentra grandes similitudes con los rasgos que Marlen Haushofer supo plasmar en dos de sus obras principales: *El muro* (1963) y “Nosotros matamos a Stella” (1958). Si bien esto sucede en un contexto bastante alejado al del siglo XIX que venimos trabajando, a mediados del siglo XX la maternidad todavía se encontraba intrínsecamente ligada al ideal de mujer y su feminidad, donde el varón se hallaba como un mero acompañante de aquella “misión social” (Montañez, 2021, p. 11). Por lo que, en este punto, empezaron a surgir algunas ideas que revolucionaron el movimiento feminista en EE.UU y en gran parte de Europa, y que justamente venían a enfrentar a aquellos valores del sistema heteropatriarcal. Obras importantes como *Mística de la femineidad* (1963) de Betty Friedan o *Política sexual* (1970) de Kate Millett optaron por la búsqueda “de una nueva identidad de las mujeres que redefina lo personal como imprescindible para el cambio político” (Gamba, 2008, p. 3), por lo que el rol de la familia, la división sexual del trabajo, la sexualidad o la reformulación de los espacios público y privado, son solo algunos de los ejes que supuso extensos debates.

Volviendo una vez más con la figura de Haushofer, *El muro* (1963) es una de las obras literarias rescatadas por el feminismo de dicho periodo, no tanto por su carácter casi desconocido fuera de la lengua alemana, sino más bien porque el tipo de lectura que suscitó al principio fue muy diferente al que tuvo décadas después. El argumento se desarrolla a partir de su narradora y protagonista que, al mejor estilo de *Robinson Crusoe*, tiene la misión de sobrevivir bajo sus propios medios en una zona montañosa y rodeada de animales. Pero, a diferencia del personaje de Droste-Hülshoff, la narradora de *El muro* cuenta con un desarrollo más existencial y un trasfondo

introspectivo. De ahí que muchos de sus análisis y lecturas estuvieran ligadas al existencialismo francés y a la ciencia ficción, pero sin ningún tipo de crítica histórica o política (Ketch, 2007, p. 84).

Entonces, ¿cuáles son las claves que permiten establecer un punto de contacto entre esta obra y la de Droste-Hülshoff? Para empezar, podemos decir que la novela de Haushofer comienza con su protagonista aislada del resto del mundo por un muro “invisible”, que impide su escape. Esto hace pensar en si realmente se habla de un muro físico o alegórico. A partir de aquí, su mera existencia hace que la narradora, en plena soledad, se apoye casi totalmente en la reflexión y, de este modo, avance en la construcción del complejo personaje. Pensamientos sobre su cuerpo —“mis manos, constantemente cubiertas de ampollas y callos, eran mis herramientas más importantes” (Haushofer, 1995, p. 81)—, su pasado o la convivencia con los animales serán de vital importancia a lo largo de la historia. Sin embargo, una de las cuestiones que mejor engloba los inconvenientes de la persona que fue y de la que sobrevive en el presente de la obra es su rol de madre:

Al despertar el 10 de mayo pensé en mis hijas como dos niñas pequeñas que corren cogidas de la mano por el parque. Las dos adolescentes desagradables, despegadas y agresivas que había dejado en la ciudad se habían vuelto de pronto irreales. Por ellas no lloré nunca, pero sí por las niñas que habían sido hacía muchos años. Quizá parezca muy cruel, pero no sé a quién tendría que engañar hoy. (p. 41)

Desde el principio, cuando da cuenta de la relación pasada con sus hijas, marca una situación compleja donde siente algo de desapego con ellas en su adolescencia y, además, con el rol estereotípico de madre que está obligada a asumir. Pues, como bien menciona Wamba Gaviña (2012): “la mujer occidental (contrapuesta a la hembra biológica) sobrepone a este rol de engendradora la norma cultural de retener a sus hijos más allá de la infancia, hasta la adolescencia ocupando un lugar innecesario o superfluo” (p. 4); este rol es una cuestión que termina afectando directamente a la narradora.

Además, como podemos notar en el presente de la obra, la protagonista no cuenta con el mandato de la crianza ni la presión de la sociedad patriarcal. Esta libertad que adquiere se ve en su desempeño, ya que realiza tareas que normalmente eran asignadas a los hombres, como la cosecha y la caza. Haushofer (1995) parece establecer aquí un claro guiño con el contexto de

posguerra desde donde escribió, con lo cual podemos plantear un interesante paralelismo entre la narradora y el rol de las mujeres en la época de la Segunda Guerra Mundial: “el conflicto bélico hizo que los hombres se trasladasen de su hogar al frente de batalla, por lo que fueron las mujeres quienes debieron ocupar sus puestos en el ámbito laboral” (Montañez, 2021, p. 11).

Lamentablemente, a la protagonista de la novela el final le depara un destino trágico similar al de Margreth. Luego de toda su lucha por sobrevivir, un hombre se aparece de repente, ataca a Toro y a Lince (sus animales) y logra acabar con la vida de ambos sin motivo:

En la pradera había un hombre, un desconocido, y a sus pies yacía Toro. Era evidente que estaba muerto, era un gran montón gris y marrón ... Corrí a la cabaña y descolgué la escopeta de la pared. Tardé solo unos segundos, pero le costaron la vida a Lince ... Apunté y disparé, pero Lince ya estaba muerto. El hombre dejó caer el hacha y se desmoronó con un extraño movimiento en espiral. (pp. 266-267)

La forma de actuar de este nuevo personaje, igual de polémico y paradigmático, encierra en su alegoría una problemática que requiere un análisis detallado y profundo. Su aparición como un ente destructivo, que arrasa con todo ser vivo que se le cruza, no es solo una mera representación de un hombre violento. Si observamos el desarrollo de la historia, la protagonista de *El Muro* adquiere con el tiempo una estrecha relación con sus animales: los alimenta y se sacrifica por ellos, hasta tal punto que terminan siendo sus nuevos hijos. De allí que la escena del crimen final se muestre como un simbolismo donde el varón aparece y acaba con la armonía familiar que se fue construyendo a lo largo del relato.

Ahora bien, la autora parece profundizar este enfoque en la historia que presenta en “Nosotros matamos a Stella” (2008). A diferencia de la obra anterior, que construía su trama en un lugar predominantemente rural, aquí nos encontramos con el testimonio de una madre ubicada en el seno de una familia tipo, que no sabe lidiar con una tragedia. En tal sentido, el planteo de la narración nos muestra a su protagonista, Anna, en convivencia con Richard, su marido; Wolfgang y Annette, sus dos hijos; y Stella, una joven que la familia acoge temporalmente en su hogar. Ante la repentina muerte —o suicidio— de esta, la protagonista comienza a reflexionar sobre el grado de responsabilidad y complicidad de toda la familia en el hecho.

El drama se desencadena cuando podemos inferir que Stella se convierte en la amante de Richard por algún tiempo, ya que si bien al principio la narradora la describe como “torpe y tímida” (p. 39), la chica se convierte en una mujer realmente bella y de interés para su marido. Aunque la relación, más que por Stella, se ve favorecida por la posición que representa Richard, la de un “animal carroñero” (p. 69) que utiliza su poder para intimar con la chica:

Richard es un diplomático y un hombre de poder, no es de extrañar, pues, que siempre tenga éxito. Con toda la paciencia y tenacidad del mundo, intenta, con amabilidad, conseguir su objetivo. Sólo cuando no funciona su encanto, se vuelve cruel. Pero eso no lo saben muchos, y a quienes lo saben los tiene tan de su mano que no se atreven a actuar en su contra. (p. 60)

El personaje de Richard es retratado como un hombre que, de acuerdo con esta descripción, ejerce pleno dominio en la casa. Un ambiente sumamente patriarcal que, en palabras de Kate Millett (1970), se rige por una dominación de poder del macho sobre la hembra y del macho adulto sobre el joven. Lejos de ser explícito, este dominio se encuentra tan arraigado en el sistema que termina por simular una falsa naturalidad. De modo que Richard actúa con los demás integrantes de la familia (en particular con las mujeres) de una manera hostil, que configura un espacio de iguales características, donde él se vuelve intocable y Anna, la madre, queda relegada a una mera espectadora de toda la convivencia.

Otro punto igual de interesante en la novela es que la culpabilidad no recae solo en el marido de Anna, sino que ella misma también encuentra en su silencio y su complicidad el motivo de la muerte de Stella. Pero, como observamos en el relato, esto no solo se debe a la “cobardía y comodidad” (p. 61) que sentía frente a toda la situación, sino que es muy importante considerar su rol en el hogar y, más aún, el cariño que le tiene a su hijo Wolfgang: “por amor a él, por conservarle la ilusión de que crece en una familia normal, callé todo” (p. 61). Esto también podemos verlo cuando, en una discusión que mantienen Anna y su marido, ella le menciona un encuentro que tiene Stella con el ginecólogo. Con lo cual, sospechando de la situación, Richard desvía toda la conversación hacia Wolfgang, detalle que Anna toma como un intento de amenaza:

De buena gana hubiera podido reírme en su cara. De buena gana le hubiera dicho: “Querido, no tienes que recordarme que me puedes chantajear con Wolfgang. Ya sé que estoy por completo en tus manos”. Pero no lo dije. Me hubiera castigado sin piedad, a mí y a Wolfgang. (p. 82)

Sin embargo, la protagonista no saldrá airosa de la situación, ya que, como vemos a lo largo de “Nosotros matamos a Stella”, Wolfgang decide alejarse de su madre y rebelarse ante su pasividad: “Wolfgang detesta a su padre y a mí me desprecia por mi cobardía” (p. 44). Entonces, podemos concluir que la maternidad encarna un fuerte simbolismo en ambas novelas porque, de alguna forma u otra, resulta un motivo de sufrimiento para las narradoras: por un lado, Anna es acechada por la opresión de Richard y el malestar de la convivencia con Stella; por el otro, nos encontramos con la protagonista de *El Muro*, que lucha por reconstruir su rol de madre, pero termina con un destino trágico a causa de ello.

### **La relación madre e hija en la obra de Elfriede Jelinek**

Ya desde el momento de su publicación, *La pianista* (1983) de Elfriede Jelinek resulta ser una de las novelas que más ha impactado en la sociedad austriaca. Su temática, la cruda narración y lo profundo que resultan los personajes que se representan hacen que la historia contenga críticas e interpretaciones de todo tipo, incluso que fuera acogida por el movimiento feminista de la última generación. Por eso no resulta raro que, en el año 2004, la autora, que ya por ese entonces tenía una larga trayectoria literaria y activista, haya recibido el Premio Nobel de Literatura. Aunque no son pocos los detractores respecto de su labor, es innegable que su legado ha dejado una huella profunda en los estudios literarios sobre la crítica social y la mujer en la era moderna.

Ahora bien, poniendo el foco en la novela, podemos ver que la protagonista es Erika Kohut, una profesora de piano que ronda los 40 años. Erika está sometida a un estricto control, tanto emocional como sexual, por parte de su madre, por lo que vive en un mundo bajo el dominio absoluto de aquella y de sus propias inhibiciones. Aquí, el personaje de la madre contrasta ciertamente con los vistos en Droste-Hülshoff y Haushofer, debido a que se lo retrata como un ser absolutamente controlador hasta el extremo de que la protagonista ni siquiera puede comprar su propia ropa o tener alguna

relación cercana fuera del vínculo que la une con su madre. Más bien, Erika se muestra como un personaje completamente solitario al comienzo de la obra; sus sentimientos y la forma en que la voz narradora va contando los hechos son de suma importancia para lo que Jelinek busca transmitir.

Así es que, con esa narrativa tan particular, el apartamento es donde empieza a desarrollarse la trama. Ahí, Erika tiene sus más profundos traumas con un padre que ha sido relegado desde hace bastante tiempo y con una madre maltratadora que, en ocasiones, puede llegar a violentarla físicamente. Siguiendo esa línea, es interesante lo que nos propone Tina-Karen Pusse (2010):

Jelinek revela cómo los aspectos más opresivos del amor maternal - por ejemplo, tratar de controlar el desarrollo psicológico de una hija desde los tres años- conducen a la obsesión de una hija con su madre que culmina en un regreso simbólico pero letal al útero de su madre. El piso puede incluso verse como un símbolo de un útero: es una cueva estrecha de la que la madre nunca está ausente. (pp. 90-91)

De hecho, al igual que ocurre con una criatura en un vientre materno, Erika es controlada en lo que come y en cómo debe llevar su vida; es alejada parcialmente de la gente que transita en el exterior. No obstante, ella reconoce en todo momento el lugar de opresión en el que se encuentra, por lo que, en algunos episodios con la madre, la protagonista explota y le responde a través de la agresión física: “rasguña y muerde a media marcha, Erika” (Jelinek, 1983, p. 108). A partir de estas reacciones, encuentra su objetivo en la obra: escapar de las garras de su madre. Entonces, bajo esta premisa, la novela se desarrolla al estilo de un *Künstlerroman*<sup>3</sup>, donde el personaje principal busca salir de su rutina conservadora a partir de dos factores principales: la música y la órbita de la perversión.

Por un lado, la música tiene un gran significado en la obra porque es un elemento que ha estado desde siempre con Erika como un mandato para alcanzar un mejor estatus. Por el contrario, el resultado ha sido muy diferente: “Erika estira en vano sus brazos hacia el destino, pero el destino no hace de ella una pianista. Es arrojada al suelo como viruta de madera” (p. 20). En cambio, solo le queda conformarse con un simple trabajo como

<sup>3</sup> Este término, que nace como una categoría del *Bildungsroman*, corresponde a aquellas narrativas que muestran el crecimiento de un artista hasta su madurez. Teniendo en cuenta esto, cabe señalar que el desarrollo de Erika, más que como una artista en sí, se da por fuera del ámbito musical.

profesora de piano, donde son pocos –pero intensos– los momentos que tiene para disfrutar: “Erika eleva por los cielos la obra de Bach ... Erika siente entre las piernas aquella comezón que solo siente el elegido por y para las artes cuando habla de las artes” (p. 70). Sin embargo, el pesar que arrastra por no poder consolidarse como una prodigio del piano lleva a la profesora a buscar otras vías para evitar el halo controlador de su madre y reconvertir su rol de mujer; un rol del que solo podrá salir a través de la deconstrucción y la perversión. Esto podemos verlo cuando Erika asiste por primera vez a un *peepshow* y es espectadora de un show sexual:

Erika mira atentamente. No para aprender. En ella nada se conmueve ni se excita. Pero aun así tiene que mirar. Para su propio disfrute. Cada vez que piensa en irse, algo le dirige enérgicamente la cabeza bien peinada hacia la ventanilla y sigue mirando. (p. 39)

Como vemos que va ocurriendo a lo largo de la novela, la satisfacción no resulta total para ella, pues siempre hay un retroceso, una inhibición que amenaza con destruir su deleite: “Erika ha llegado a un límite. Hasta aquí y no más. Esto realmente va demasiado lejos, dice, como es su costumbre. Se levanta. Hace ya mucho tiempo que ha definido sus límites y los ha dejado establecidos” (p. 40).

Esta situación se repite más adelante en la historia, cuando encontramos el punto de inflexión que termina por cambiar el destino de Erika: la atracción que siente por Walter Klemmer, uno de sus alumnos en el conservatorio, con el cual parece haber un acercamiento desde un principio. Aquí, una vez más, opera la inhibición por parte de Erika, retratada en una escena gráfica, que representa una ablación genital femenina<sup>4</sup>:

Se sienta con las piernas abiertas frente al espejo de aumento que se usa para el afeitado y realiza un corte que agranda la abertura que constituye la puerta al interior de su cuerpo. Entre tanto ha ganado experiencia, de modo que el corte con la cuchilla no le causa dolor;

<sup>4</sup> La manera en que Erika actúa en este momento parece aludir a un ritual que se da en algunas tribus de Asia, África y Medio Oriente, y que tiene como supuesto objetivo controlar una potencial desviación de la conducta sexual de la niña en el autoerotismo o en relaciones sexuales premaritales. Si bien creemos que su presencia en la novela refuerza la tendencia a la inhibición que acecha a la protagonista, no dejamos de lado que Jelinek quizás también haya querido dejar constancia de estas aberrantes prácticas en forma de denuncia.

sus manos, brazos y piernas han sido usados muchas veces para estos experimentos. (p. 61)

Si bien la relación con Klemmer tiene algunas idas y vueltas, vemos que con cada encuentro comienzan a abrirse paso fantasías sadomasoquistas en las que se mezclan el dominio, la subordinación, el placer y el sufrimiento. Esto habla de un rechazo de Erika a someterse a un discurso social aceptado, como una hija pasiva que solo debe obedecer a su madre. Pero también vemos que evoca su desgracia: el lamento de tener que someterse a una relación alimentada por la violencia y la sumisión, porque eso es lo único que conoce (de la relación con su madre). Para ella no ha existido nunca otra forma de relacionarse.

Lastimosamente para Erika, el desenlace resulta clave porque, lejos de encontrar la satisfacción verdaderamente, su vínculo con Klemmer la lleva a ser golpeada y violada en algunas ocasiones. En este sentido, como menciona Fernández Martínez (2017), “la perversión puede entenderse en la novela ... como un intento de encontrar la *jouissance*” (p. 104) y de escapar del trauma que le generó la sobreprotección y dominación materna a lo largo de toda su vida. Debido a esto, su supuesto suicidio al final de la historia refleja el estatus que no logró conseguir como concertista de piano, por un lado, y, por otro, la fallida reivindicación de su sexualidad. Erika termina desangrándose mientras camina lentamente hacia el apartamento, ese es su cruel destino.

## Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos analizado, en la figura de la madre que aparece con frecuencia en obras de la literatura alemana escritas por mujeres, algunos ejemplos de las problemáticas que aparecen en las escritoras alemanas y cómo esto se retrata en sus textos. Con este objetivo, hemos recorrido la época del Romanticismo alemán con Annette von Droste-Hülshoff, autora que desafió toda una corriente tradicional artística al dramatizar episodios de violencia intrafamiliar, lo cual puede haber sido un foco de conflicto para muchas familias en su tiempo. Además, retrata la profundidad que caracteriza a Margreth, una madre vulnerada a raíz de la relación violenta que mantiene con Hermann, su marido, y que replicará con su hijo. Más adelante, analizamos, a partir de Marlen Hauhofer, cómo *El muro* y “Nosotros matamos a Stella” retratan figuras maternas que van en contraposición con los roles estereotípicos del “ángel del hogar”, para dar paso a historias más intimistas,



que buscan en la reflexión y el monólogo una respuesta ante el desenlace que viven en sus historias. Por último, hemos visto cómo Elfriede Jelinek, a través de *La pianista* —una obra que ha sido criticada hasta el hartazgo— retrata un tópico muy poco trabajado, el de la relación entre madre e hija, a partir de unos algunos ejes como el control maternal, la sexualidad y la perversión, los cuales mantienen un contacto estrecho con la violencia.

## Referencias

- Brett, D. (1985). Friedrich, the Beech, and Margreth in Droste-Hülshoff's "Judenbuche". En *The Journal of English and Germanic Philology*, (84) 2, 157-165.
- Dobre, C. E. (2019). El salón, un oasis cultural para la emancipación femenina en el Romanticismo alemán". En *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura*. Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca. <https://www.teseopress.com/romanticismo/chapter/el-salon-un-oasis-cultural-para-la-emancipacion-femenina-en-el-romanticismo-aleman/>
- Droste-Hülshoff, A. (1997). *El haya de los judíos y Ledwina*. Editorial Cátedra.
- Fernández Martínez, S. (2017). Sublime dolor: el castigo corporal en *La Pianista*, de Elfriede Jelinek. En *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1). Universidad de León.
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. En *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Editorial Biblos.
- Haushofer, M. (1995). *El Muro*. Editorial Siruela.
- Haushofer, M. (2008). Nosotros matamos a Stella. En *Nosotros matamos a Stella. El quinto año*. Editorial Siruela
- Jelinek, E. (1983). *La pianista*. Editorial Debolsillo.
- Ketch, M. R. (2007). Marlen Haushofer: Recollections of Crime and Complicity. En *Studies in 20th and 21st Century Literature*, (1), 82-108. Kansas State University.
- Mallol, A. D. (2004). Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetisas argentinas. En *Cuadernos del Sur*, (34), 139-164. Universidad Nacional del Sur.
- Martín Martín, J. M. (2019). *Escritoras en lengua alemana. Renovación del canon literario*. Editorial Comares.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Editorial Cátedra.

Millett, K. (1970). *Política sexual*. Editorial Cátedra.

Pusse, T. (2010). I am coming! Returning to the Womb in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* and Michael Haneke's Film *La Pianiste*. En *Germanistik in Ireland: Yearbook of the German Studies Association of Ireland*, (5), 89-108.

Wamba Gaviña, G. (2012). Antecedente temprano del feminismo en la literatura alemana, *El muro* (1968) de Marlen Haushofer y la mujer como construcción. [Ponencia]. V Congreso Internacional de Letras Transformaciones Culturales Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. <https://literaturaalemanaunlp.files.wordpress.com/2013/05/antecedente-temprano-del-feminismo-en-la-literatura-alemana.pdf>

## Las representaciones del yo en *El viaje inútil* de Camila Sosa Villada y *Un año sin amor* de Pablo Pérez

**María Macarena Heiland<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades,  
Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina  
[macaheiland@gmail.com](mailto:macaheiland@gmail.com)

Recibido 08 de septiembre de 2023, aprobado 20 de noviembre de 2023

**Resumen:** la escritura muchas veces se convierte no solo en una práctica de resistencia, sino también de reivindicación, puesto que ciertos grupos se valen de ella para tomar la palabra y crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que los rechaza y oprime. Así, habilita otro espacio, un espacio periférico que se vuelve central y que funciona como el reverso activo de sus vidas. El objetivo de este trabajo es, entonces, observar de qué modo se produce esto en dos obras argentinas: *El viaje inútil* (2018), de Camila Sosa Villada y *Un año sin amor* (1998), de Pablo Pérez. Para ello, tendremos en cuenta las estrategias de la representación del yo y la construcción de determinada imagen a través de la escritura. Además, haremos hincapié en las representaciones sociales que giran en torno al travestismo y al sida, y en la relación entre escritura, cuerpo y enfermedad. De este modo, veremos cómo esta práctica permite la apropiación de dichas representaciones para renombrarlas, sin eufemismos y sin pudor y, así, reivindicar sus propias situaciones.

**Palabras clave:** sida, travestismo, escritura, cuerpo, Camila Sosa Villada, Pablo Pérez.

### **The Representations of the Self in *El viaje inútil* by Camila Sosa Villada and *Un año sin amor* by Pablo Pérez**

**Abstract:** Writing, usually, becomes not only a practice of resistance but also of vindication, since certain groups make use of it in order to speak and create their own narrative, in opposition to the wider world that rejects and oppresses them. Therefore, it enables another space, a peripheral space which becomes central and functions as the active back of their lives. The objective of this analysis is, then, to observe how this occurs in two Argentine novels: *El viaje inútil* (2018) by Camila Sosa Villada and *Un año sin amor* (1998) by Pablo Pérez. To address this matter, we will take into consideration the strategies of the representation of the self and the construction of a certain image by means of writing. In addition, we will emphasize those social representations that revolve around transvestism and AIDS, and the relationship between writing, the body and disease. This way, we will see how this practice allows the appropriation of the aforementioned representations in order to rename

1 Con aval de la Dra. Candelaria Barbeira, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

them, without euphemisms and without shame, and, hence, claim their own situations.

**Keywords:** AIDS, transvestism, writing, body, Camila Sosa Villada, Pablo Pérez.

---

La escritura se configura, muchas veces, como una herramienta de la cual nos servimos para afrontar la vida. En este sentido, dos textos de escritores argentinos dan cuenta de la relación entre la escritura y los propios procesos, que muchas veces van de la mano. Estos textos son *El viaje inútil* (2018), de Camila Sosa Villada, y *Un año sin amor* (1998), de Pablo Pérez. Podemos afirmar que en ambas obras hay un deseo de plasmar sus propias vidas, de documentarlas. “Escribo para que una historia se sepa”, leemos en Sosa Villada (2018, p. 26); por su parte, en Pérez (2018): “no tengo ninguna gana de escribir, pero veo que ya pasaron más cosas de las que puedo dejar pasar” (p. 87). Es decir, está la voluntad de que quede el registro en algún lugar para algún futuro lector. Ambos utilizan la escritura como una forma de mostrar al mundo lo que sucedió. De contar sus historias. De denunciar los prejuicios que giran en torno al travestismo y al sida, respectivamente. En consecuencia con esto, dicha práctica se convierte también en una suerte de refugio. Una escribe para escabullirse de ese mundo doméstico, para comprender lo que le sucede; el otro escribe para distraerse, para escapar de la muerte siempre latente. El objetivo de este trabajo es, entonces, observar cómo la escritura se convierte en una práctica de resistencia y de reivindicación para estos autores, y de qué modos habilita ese otro espacio, un espacio periférico que se vuelve central y que funciona como el reverso activo de sus vidas.

Ambos autores plasman su vida en la escritura y se piensan a partir de ella. Observamos, entonces, la tensión entre la intimidad y la exposición, ya que la escritura de lo íntimo es transformada en relato. Por un lado, Pablo Pérez escribe un diario íntimo que, en tanto testimonio, implica narrar el presente y, en consecuencia, el proceso no solo de la enfermedad, sino de todos los cambios que le suceden desde lo familiar, pasando por lo económico, lo sentimental y las experiencias médicas, hasta lo físico. En relación con esto, Giordano (2006) afirma respecto al personaje:

Está animado por una voluntad paradójica de querer resistir el paso del tiempo haciéndolo sensible, experimentándolo a través de la escritura

diaria de no importa qué cosa, no importa cuán insignificante sea. El diarista escribe, según la tantas veces citada fórmula de Gide, para “poner algo a salvo de la muerte. (p. 116)

Entonces, podríamos pensar que Pablo escribe no solo para posponer el momento de la muerte, sino también porque experimenta la vida a través de la escritura. Al ponerlo en palabras, aquello que le sucede cobra sentido y el diario se convierte en una manifestación de su ser. Es por esto que muchas veces se exige escribir. Este acto está acompañado de verbos de obligación o deber: “solamente por cumplir. Escribo de pie, me quiero ir a dormir ya. Hoy tuve una sensación fea” (Pérez, 2018, p. 101). Incluso, el primer pensamiento que plasma en el diario es “tengo que escribir” (Pérez, 2018, p. 11). Dicha acción es una muestra más del límite en el que habita el personaje, límite en un sentido literal, puesto que a causa de la enfermedad oscila constantemente entre la vida y la muerte (no debemos olvidar que el año en que se escribe el diario es un momento de tensión en el marco de la enfermedad puesto que, a raíz de la demostración de la eficacia de un nuevo método antirretroviral, los pacientes de sida tienen mayores esperanzas, ya que la enfermedad deja de ser terminal para pasar a ser crónica). Pero también, el límite es entendido como uno de esos espacios que habita el sujeto a causa no de la enfermedad, sino de la misma sociedad, y que resultan un límite ya que, si bien el personaje está vivo, no puede establecerse por la mirada condenatoria y los prejuicios sociales, por lo que debe habitar espacios marginales. Es rechazado por la sociedad y expulsado hacia la periferia, hacia lo oculto que es, precisamente, el filo entre la vida y la muerte. En consecuencia, dado que la escritura es lo que le permite sondear dicho límite se obliga a escribir para salir de ese espacio, para demostrar su presencia.

Por otro lado, Sosa Villada también experimenta a través de la escritura. *El viaje inútil* presenta una suerte de genealogía, de descubrimiento de sí misma a partir de la recuperación de una experiencia, puesto que atendemos a la vida de la autora, a sus primeros escritos, a sus vivencias con sus padres. Hay acá, al igual que en *Un año sin amor*, un juego con lo autobiográfico ya que, si bien nos encontramos ante un texto de ficción, podemos reconocer rápidamente que lo que hacen ambos autores es contar su propia historia. La historia de una escritura, de un travestismo, de una enfermedad.

Sosa Villada narra cómo se dio la unión entre escritura y travestismo y cómo esa unión fue lo que le permitió seguir viviendo. De este modo, se piensa y se muestra en la escritura y gracias a la escritura. Podemos advertir

dos escenas iniciáticas: cuando el padre le enseña a escribir y cuando la madre le enseña a leer. No es menor que el relato comience mencionando el recuerdo de cuando tiene cuatro años y aprende a escribir, dado que se podría decir que ahí empieza su vida: “un recuerdo muy antiguo. Lo primero que escribo en mi vida es mi nombre de varón. Aprendo una pequeña parte de mi” (Sosa Villada, 2018, p. 11). Es decir, se reconoce a sí misma a través de la escritura, aprende sobre sí misma gracias a esta práctica. Este momento es, además, el origen de su escritura: “la escritura nace de ese momento. El deseo de escribir encuentra que soy fértil” (Sosa Villada, 2018, p. 13).

La otra escena fundamental es cuando se produce el milagro, como dice ella, de la lectura:

Un día sucede. Es un día milagroso para las dos ... yo estoy al fondo de la galería entretenida con la biblia de los niños leída una y otra vez por mi mamá, para mí, y de repente abro la boca y empiezan a correr las palabras ... es, posiblemente, uno de los días más felices e inesperados de nuestra vida. (Sosa Villada, 2018, p. 18)

Gracias a este hecho, en su infancia se apropia de estas prácticas, que funcionan como refugio para ella y que le permiten sobrevivir a ese mundo doméstico y hostil, plagado de violencia, alcoholismo y mentiras:

La violencia y la pasión de mis padres dejan de ser parte de mi atención. El mundo es amable ahí, leyendo en mi cama. Encuentro un refugio ... y sobre todo encuentro que existe un poder en el ejercicio de la lectura. El poder del goce de la soledad. (Sosa Villada, 2018, p. 20)

Así, lectura, escritura, soledad y goce se relacionan fuertemente y le otorgan la posibilidad de otra realidad. En este sentido podemos afirmar que la escritura no solo se constituye como un refugio, sino que también se erige como una práctica de resistencia, puesto que Sosa Villada se vale de ella para crear su propia narrativa, oponiéndose al mundo exterior que la rechaza. La autora expresa sobre estos primeros pasos en su escritura: “escribo directamente inspirada en lo que leo ... y así, como si nada, salvo mi vida. Salvo mi tristeza. Me hago un mundo para mí sola” (Sosa Villada, 2018, p. 24). Esto, además, tiene la función de demostrar(se) vitalidad, ya que escribe

en tanto sujeto viviente y pensante. Nuevamente se piensa y se reconoce gracias a la escritura. Frente a la soledad y la tristeza de ese pueblo donde se encontraba anclada, donde todo llega tarde, donde no hay “luz eléctrica, ni gas, ni esperanza de nada” (Sosa Villada, 2018, p. 19), la escritura le permite sentirse viva. Es una suerte de puerta que se le abre para dejar al descubierto un mundo nuevo, un mundo que es de ella, en el cual se siente realmente ella. “Aquí es donde el dolor es extraído de nuestro pecho” (Sosa Villada, 2018, p. 55), dirá al respecto.

En este sentido, la escritura cumple un rol similar en Pablo Pérez, puesto que le permite construir un espacio donde refugiarse de los prejuicios que giran en torno al sida. Recordemos que la enfermedad era, en esa época, relativamente nueva. No se contaba con la información que se maneja hoy en día, y los mitos que funcionaban en torno de esta, si bien algunos aún continúan, eran considerablemente mayores. Lina Meruane, en *Viajes virales* (2009), manifiesta que el sida se correlaciona con la época en la que surgió, puesto que da cuenta de una falla en el sistema capitalista global, en el que las nuevas tecnologías de viaje y comunicación les permitieron a las disidencias sexuales la “libertad” fuera del perímetro de la nación homófoba y represiva. De este modo, el discurso acerca del progreso y las maravillas del capitalismo se cae y deja al descubierto una realidad que no todos quieren ver.

Su aparición y la gran velocidad de contagio, expresa Meruane, así como la mutación y circulación de sus sentidos, la confirman como “epidemia de significación” que, más que reflejar la enfermedad, la construye, puesto que se trata de todos aquellos significados que socialmente se le atribuyen al sida. Esto se da porque la producción metafórica sirve para contener o reprimir la enfermedad por la vía ideológica. En este sentido, una de las ideas principales es la de la culpa: la estigmatización hace que los portadores sientan que esta patología es algo vergonzoso, como una suerte de marca con la que cargan por tener un estilo de vida particular.

Sin embargo, ante esta exclusión, el protagonista decide escribir un diario y, en esta práctica encontramos un acto de resistencia. Frente a todos aquellos que, a causa de sus prejuicios, lo rechazan no solo por su enfermedad, sino también por su homosexualidad, Pablo decide dejar un registro de su vida: “acá estoy, vivo, y tengo mi propia voz”. Si debe habitar por exclusión espacios periféricos, marginales, como el cine porno o los baños de Constitución, entonces la escritura será el lugar para dejar su testimonio, para demostrar que otro tipo de vida y de sexualidad antihegemónica es igual de válido. Por ello, el registro minucioso del mundo gay de los 90, de los encuentros casuales, de las prácticas sadomasoquistas. Se atreve a nombrar,

al tiempo que busca romper o enfrentar los tabúes en torno a lo sexual, que relaciona con la homosexualidad y la enfermedad. El 25 de marzo escribe:

Ayer, excitado por el Armagnac, fui al cine porno de Laprida a las seis de la tarde. Ya había alguna gente. Al poco tiempo de haber llegado me acerqué a un grandote que había entrado después que yo. Tenía buena pija, pero creo que nunca terminó de parársele. Quiso meterme una mano en el culo pero yo estaba sucio y tuvimos que ir a lavarnos al baño. Allí mismo me pidió que lo cojera ... disfruté bastante, e incluso pude acabar. (Pérez, 2018, p. 33)

El nivel de detalle, la incorporación de lo irrelevante y los datos puntuales sirven para generar cierto impacto en el lector y, de este modo, hacerlo partícipe de lo que sucede. El sujeto registra para naturalizar y eliminar el tabú, resiste mandatos sociales y se atreve a vivir su sexualidad en una sociedad que lo condena por su enfermedad. En consecuencia, el lector ya no puede obviar estas prácticas que rechaza, sino que, al contrario, se introduce en el mundo de Pablo. Palabras como “pija”, “culo”, “cojera” o “acabar” no son las que comúnmente aparecen en la lectura diaria. Sumado a esto, la idea de suciedad, relacionada con la práctica anal, provoca un efecto de lectura que busca resultar desagradable. Sin embargo esto tiene un propósito que es, como hemos dicho, demostrar lo que pasa, develar ese mundo marginal y, de este modo, reivindicar esas prácticas. En este sentido Sontag, en *El sida y sus metáforas* (2005), afirma que, para la sociedad, tener esta enfermedad es pertenecer a un grupo de parias, como una suerte de escoria que no solo es portadora del virus, sino que, además, amenaza la “tranquilidad” social. No obstante, como hemos mencionado, Pérez se apropia de estas representaciones para resignificarlas. Al nombrar su realidad y sacarla del espacio marginal al que ha sido recluida le otorga materialidad, la hace palpable, real.

Una operación similar realiza Sosa Villada al relatar la historia de su travestismo, la cual está en estrecha relación con la escritura, puesto que observamos en varios momentos una homologación de estos elementos en donde la autora los compara como experiencias similares. Cabe destacar que el subtítulo de esta obra es “Trans/escritura”. En este sentido, *trans* es un prefijo que indica movimiento: “más allá de”, “a través de”, “del otro lado de”,



etc., por lo que podríamos pensar esta obra como una escritura más allá de la propia escritura, que excede los límites de esta para configurarse, como mencionamos, como un refugio, como una resistencia. Su experiencia sostiene la escritura pero, además, ella misma se constituye como sí misma en ese espacio: “no soy una individuo fuera de lo escrito” (Sosa Villada, 2018, p. 53). A su vez, podemos relacionarlo también con la figura del exilio: abandona la familia que resulta una amenaza para poder sobrevivir y abandona un cuerpo que no le pertenece para transformarse en uno nuevo. Al relatar la historia de su travestismo vemos que, invariablemente y como todo en su vida, está ligado a la escritura:

Mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura ... perdida y confundida, sin poder contarle a nadie mi mejor secreto, decidí ponerme a escribir. Di a luz a un alter ego con el nombre más obvio que se me pudo ocurrir: Soledad. Soledad era yo misma. (Sosa Villada, 2018, p. 35)

Nuevamente observamos, así como también en *Un año sin amor*, cómo los protagonistas se piensan a partir de esta práctica. Es la herramienta que les permite afrontar (pero también, y paradójicamente, escapar de) esa realidad. Asimismo, sobre ambas prácticas recaen una serie de prejuicios:

Para un padre no debe existir cosa más horrible que tener un hijo escritor. Ese oficio inútil e inexplicable que un hijo elige para sí, como destino, en las narices de sus padres ... no, no es tan solo la decepción que un padre experimenta al ver que su hijo no se convierte en una versión mejorada de él mismo, es todo el prejuicio alrededor de un escritor, que al fin y al cabo es el mismo prejuicio que existe sobre una travesti. (Sosa Villada, 2018, p. 14)

Quizás es por eso que encuentra tan estrecha la relación entre devenir escritora y transformarse en travesti, porque ambos comparten el peso de la mirada ajena. De hecho, manifiesta que escribió y se travestió durante mucho

tiempo a puertas cerradas (Sosa Villada, 2018, p. 45), como una suerte de ritual consigo misma, del que nadie más podía ser parte.

En este proceso de cambios, renuncia a una vida conocida para ir en busca de otra:

El hecho de haber renunciado a ellos muy joven, decidir no ser más hija de nadie, amiga de nadie, sin un documento que me pruebe como ciudadana, me liga a un abismo enorme, al silencio de las cosas que dan vida a la escritura. (Sosa Villada, 2018, p. 42)

Esa renuncia y ese deseo se sostienen en la escritura y se hacen posibles gracias a esta: “sin la escritura, no existía la posibilidad de vivir” (Sosa Villada, 2018, p. 43). Dirá, además, que ser travesti es la hermana de esta práctica en el viaje de renuncia, y que la escritura y el travestismo son las armas con las que se adentró a vivir como una huérfana (Sosa Villada, 2018, p. 46). Nuevamente tenemos la idea del exilio, de ese viaje en el que deja atrás lo conocido y se enfrenta a lo nuevo, aferrada a la escritura.

También en Pablo Pérez advertimos que aferrarse a la escritura es lo que le permite seguir avanzando. En la entrada del 12 de julio leemos:

Sigo estando muy triste. Siento que mi posibilidad de escribir se está agotando como un cartucho de tinta. Insisto, como siempre. No me importa estar escribiendo mal si por lo menos puedo distraerme un poco de esta angustia. Además me siento ahogado, desganado. (Pérez, 2018, p. 83)

Notamos claramente la necesidad del sujeto de escribir, ya que este acto es un modo de escape de todo aquello que le sucede. En este sentido, Blanchot (1959) manifiesta:

Escribir cada día, bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la palabra tiene de extremo. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces. (p.

209)

Escribir es, como mencionamos, una forma de sentir que está vivo. Así, cuerpo y escritura se entremezclan, puesto que uno necesita del otro. Observamos en la lectura la intensidad de un cuerpo que escribe. Lo corporal está presente constantemente dado que es una forma de resistencia por parte del sujeto. La afectividad desborda al género autobiográfico y también al diario, desestabiliza y problematiza los límites. El sujeto no busca escribir una autobiografía o reconstruir una vida, sino que solo registra los hechos de un año. Sin embargo, rompe con la intimidad propia del género, puesto que el diario es escrito y pensado para ser publicado, lo que tiene que ver con la idea de dejar su testimonio ante la muerte inminente:

Creo que me voy a morir hoy. Tengo que escribir doblado en dos, con los codos apoyados en las piernas ... más tarde, a las seis de la tarde, viene Nicolás. Espero estar vivo hasta entonces así puedo confiarle este diario, porque si lo viera alguien de mi familia lo destruiría. Tendría también que escribirle una nota por si mi familia llega a poner trabas para su publicación. (Pérez, 2018, p. 85)

Advertimos acá la necesidad de Pablo de que, una vez muerto, su diario pueda ser publicado. Incluso, en un momento tan crítico como en el que se encuentra, dicho pensamiento ronda en su cabeza. Asimismo, es interesante destacar que escribe pese a sus dolores, por lo que la escritura vuelve a funcionar como la actividad que le permite sentir que está vivo. La idea de dejar su testimonio, así como la posibilidad de que la familia se oponga a su publicación, da cuenta de la “inmoralidad” del relato, pero también de la búsqueda de reivindicación por parte de ese sujeto que experimenta. Escribe para sentir que está vivo, pero también para que otros puedan leer su historia y sepan lo que sucede en la marginalidad, con todas aquellas personas que han sido recluidas a ese espacio por prejuicios sociales. En una entrevista con Gorodischer, (2005) el autor manifiesta que “lo que importa es demostrar que los enfermos de HIV no reprimimos nuestra vida sexual, no estamos encerrados en nuestras casas. ¡Hay una falta de información! La gente no se anima a hablar de sexo”, y esto es precisamente lo que pretende con la publicación del diario. Romper con ese tabú.

En este sentido, también Sosa Villada se apropia de la palabra para

denunciar una situación y para contar esa historia:

Incluso cuando ya nada de eso tiene sentido, cuando he olvidado a los que me hicieron daño, cuando las agresiones ya no tienen rostros que las ejecuten, es preciso decir esa aventura, para que se sepa. Estoy en esta parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo. También decir la crueldad con que fui tratada y también el amor y la ternura que fueron dados como compensación a todo. (Sosa Villada, 2018, p. 47)

Encarna así, en su voz, la voz de todas las travestis. La autobiografía funciona como una clave de lectura que habilita la incorporación de otras mujeres: su historia es la de tantas otras, su voz viene a gritar lo que otras voces ya no pueden porque no están. Si bien no escribe específicamente como denuncia, esa escritura termina constituyéndose como una manera de nombrar lo que ocurre y que nadie pone en palabras. En este sentido Arfuch (2007) expresa:

Si bien la inmersión creciente en la (propia) subjetividad es sin duda un signo de la época, adquiere sin embargo otras connotaciones cuando esa expresión subjetiva se articula de modo elíptico o declarado, y hasta militante, al horizonte problemático de lo colectivo. Una articulación no siempre nítida, que ronda, como inquietud teórica, toda evocación de “lo colectivo” —la memoria, el imaginario, las representaciones, las identidades—. (p. 14)

Es decir que, tanto en Pablo Pérez como en Sosa Villada, aunque la escritura es sobre lo particular, sobre la propia experiencia, encarna en cierta medida lo colectivo. En este sentido, no es posible afirmar la intimidad —lo propio de uno— por fuera de los espacios y los colectivos que uno habita. sino, más bien, lo íntimo aquí tiene el papel de alternar su historia con una

historia y una memoria colectivas.

Asimismo, la autora relaciona, una vez más, sus propios procesos con la escritura, puesto que deviene escritora y se transforma en mujer simultáneamente. Hay un doble desvío, una doble ruptura. Y en esta obra nos cuenta eso:

Escribo para que una historia se sepa. La historia de mi travestismo, de mi familia, de mi tristeza en la niñez, de toda esa tristeza prematura que fue mi familia, el alcoholismo de mi papá, las carencias de mi mamá ... escribo para poder decir las imágenes que poblaron mi infancia. (Sosa Villada, 2018, p. 26)

En este sentido, compara la escritura con un viaje hacia el interior de sí misma, hacia sus recuerdos. Una ida hacia lo inútil. La escritura es inútil, es derroche, es pasatiempo como piensa su padre. No es productiva. No da dinero. No está sujeta a la utilidad. No obstante, dicha inutilidad es una condición de resistencia. La escritura, en tanto pérdida, no entra en la lógica del intercambio, no está al servicio de algo, sino que se escapa de ese sistema que la excluye y la condena.

En cambio, su escritura le da la posibilidad de ser feliz y, lo que es más importante, de alzar su propia voz y vivir: “no voy a sentarme a esperar que el mundo cambie, porque si se abandona por un momento este hecho, este viaje inútil, entonces terminas haciendo cualquier cosa menos seguir viviendo” (Sosa Villada, 2018, p. 56). La escritura, ese viaje inútil, es, en esencia, la única manera de vivir y su única herencia:

Aquí voy a morir y mi espíritu se deshará en polvo. Nada. Apenas unas huellas que indican que he pasado por el camino y traía conmigo lo que tenía para dar: un poema escrito a máquina con tinta roja que sin saber por qué sobrevivió a los incendios. (Sosa Villada, 2018, p. 48)

Por su parte, en *Un año sin amor* también advertimos la relación entre vida y escritura. El diario se construye, lo decíamos al principio, como un modo de dejar testimonio de su vida en una sociedad que lo recluye hacia espacios marginales. Es por ello que no hay retrospectiva, puesto que no escribe para rememorar el pasado, sino para documentar el presente, el día a día. Registra

cómo es un año en la vida de una persona homosexual y seropositiva y, en el proceso, denuncia el rechazo del que es víctima a causa, muchas veces, de la desinformación acerca de la enfermedad y del tabú que ronda a su alrededor. Asimismo, la escritura (como la sexualidad) le permite sentir que está vivo en una sociedad que, por su enfermedad, ya lo había condenado a muerte. En este sentido, Giordano (2006) expresa:

[Pablo Pérez] también escribe para poder vivir su enfermedad sin resentimientos. La escritura no puede curarlo, ni siquiera hacer que desaparezcan los síntomas, pero puede hacerlo experimentar, a partir del cansancio y los ahogos, el alivio de un respiro momentáneo y la potencia de unas fuerzas vitales desconocidas. (p. 117)

En ambas obras atendemos a un sujeto que experimenta a través de la palabra. Vida y escritura están entrelazadas, puesto que esta última se constituye, como ya mencionamos, como una práctica de resistencia pero también de reivindicación. Les ofrece un refugio, pero también la posibilidad de alzar la voz. Así, la escritura se conforma como aquello que les permite llevar adelante sus propias vidas.

## Referencias

- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, M. (1959). El diario íntimo y el relato. En *El libro que vendrá*. Monte Ávila Editores.
- Giordano, A. (2006). La contraseña de los solitarios y Una profesión de fe. En *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo.
- Gorodischer, J. (2005). El argentino es un reprimido sexual. *Página 12*.
- Meruane, L. (2009). Introducción a *Viajes Virales*.
- Pérez, P. (2018). *Un año sin amor*. Blatt & Ríos.
- Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Sontag, S. (2005). *El sida y sus metáforas*. Taurus.



Pág 127 a 168

# La literatura y las cosas

*Nota al margen* | Vol. I N° 2

**NOTA al  
MARGEN**  


## **Suruqch'i: Mal de montaña**

**Ana Manuela Josefina Luna<sup>1</sup>**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[manuela.luna@mi.unc.edu.ar](mailto:manuela.luna@mi.unc.edu.ar)

Recibido 15 de septiembre de 2023, aprobado 20 de noviembre de 2023

**Resumen:** en la siguiente publicación, nos proponemos abordar la lectura del cuento “Diálogo entre cerros” (2009) del autor quechua Wanka Willka, dentro de una propuesta hermenéutica o, mejor dicho, de interpretación o cuestionamiento que nos otorga el marco de la deconstrucción de Derrida y el posthumanismo de Bennet. La búsqueda que atravesará el trabajo se basa en cuestionar el lenguaje entendido como el centro mismo del acto de interpretar, debido a que no existe una distancia significativa entre el modo como tratamos las cosas y el modo como las conocemos y designamos. Es así que este instrumento y la vida humana tienen la misma extensión; no existe una conducta del hombre que no sea un acto lingüístico. Por lo que nuestro trabajo cuestiona: ¿qué sucede cuando aquello que queremos interpretar son objetos no-humanos (en nuestro caso, la montaña y las piedras), que forman parte del mundo pero no se comunican por medio de actos lingüísticos tal y como los conocemos?

**Palabras clave:** montaña, archivo, posthumanismo, deconstrucción.

### **Suruqch'i: Mountain Fever**

**Abstract:** In the following publication, we aim to address the analysis of the short story “Dialogo entre cerros” (2009) written by the quechua author, Wanka Willka, within a hermeneutic proposal or, shall be said, an interpreting or questioning approach provided by Derrida’s deconstruction and Bennet’s posthumanism frameworks. The aim of this publication is to question language as the center of the act of interpreting, due to the fact that no significant distance exists between the way things are treated and the way they are known and designated. Therefore, language and human life have the same extension, as there is no human behavior that is not a linguistic act. So, our predicament is: What happens when what we want to interpret are non-human objects (in our case, the mountain and the stones) which are part of the world, but do not communicate through linguistic acts as we know them?

**Keywords:** mountain, archive, posthumanism, deconstruction.

---

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Gabriela Milone, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



## Introducción

En Latinoamérica, sobre todo en el altiplano andino, la relación entre hombre y materia se construye en un ecosistema inhóspito en el cual la mano de obra minera y la naturaleza se encuentran ligadas en una relación íntima y dañina. La historia de la minería en América Latina entre los siglos XIX y XX ha demostrado que la naturaleza determina que, donde hay extracción, se genera conflicto. La naturaleza construyó territorios donde las empresas mineras, luego, han perforado la montaña que, a menudo, tenía ecosistemas complejos y carentes de la población necesaria para extraer la cantidad de mineral exigida por las empresas. Estamos ante paisajes que requirieron mano de obra inmigrante, de trabajadores que se trasladaban a espacios con ambientes difíciles que los ponían a merced del territorio, y de los peligros que conllevan las labores de perforación y excavación. Los campamentos mineros que se formaron alrededor de las montañas pagaron el costo de habitar esos parajes con una situación de abandono y pobreza; no solo debieron tolerar las altitudes extremas de la montaña y el calor de los desiertos, sino que también tuvieron que compartir con la naturaleza los efectos ambientales de la extracción, como la contaminación del suelo, el aire y el agua, las enfermedades desenfrenadas, la ingestión de químicos tóxicos, la contaminación de la cadena alimenticia. Mientras tanto, al igual que sus antecesores de la colonia española, las empresas internacionales y estatales priorizaron la inversión en tecnología e infraestructura extractiva, privando de recursos a los trabajadores y a las comunidades locales. Quienes se beneficiaban del desgaste físico de los trabajadores y de los cambios en el paisaje fueron las compañías mineras, ya que la riqueza subterránea que se extraía se acumulaba en grandes ciudades como Nueva York, Londres, Caracas, Lima, etc. (Santiago, 2019).

Entre las representaciones estéticas de la mina y los campamentos que se forman a su alrededor, encontramos a la *literatura minera* como un género literario que se centra en temas relacionados con la minería y la vida en torno a estas. Este tipo de literatura puede incluir diferentes formas de expresión, como novelas, cuentos, poemas, ensayos, crónicas y testimonios que exploran las experiencias, las condiciones de trabajo, los desafíos y los aspectos culturales y sociales relacionados con la minería. Particularmente, algunos textos abordan el impacto ambiental de la minería, incluyendo la degradación del paisaje, la contaminación y las preocupaciones sobre la sostenibilidad. Es por ello que este trabajo se centra en un cuento que ingresa en esta serie literaria en busca de organizar un pensamiento y un archivo que tratan de

construirse por fuera de las teorías e interpretaciones antropocentristas. El autor de nuestro cuento, Wanka Willka, es profesor e investigador de quechua y tiene una gran trayectoria literaria de novelas y cuentos que se enmarcan en el *ciclo de la mina*, dentro de la literatura latinoamericana.

En cuanto a nuestro objeto estético, “Diálogo entre cerros” (2009), estamos ante una narración en primera persona que reproduce un diálogo entre montañas que forman parte de una explotación minera, las cuales deciden *tragarse* a aquellos seres que consumen, de sus entrañas, el mineral que las mantiene en pie. Esto genera un derrumbe dentro de la montaña, en el que fallecen cincuenta mineros. A partir de este accidente, el narrador realiza un relato en el que cuenta cómo la empresa, en complicidad con la policía, ha llevado a los mineros a ese campamento a trabajar en pésimas condiciones.

En lo que refiere a nuestro marco teórico-metodológico, sabemos que la hermenéutica fue entendida, históricamente, como una disciplina que se ocupa de interpretar textos, sobre todo los sagrados. Sin embargo, para Derrida (junto con otros pensadores, como los filósofos de la sospecha) y en el marco de nuestro análisis, esta disciplina se comporta como una *performance* que habita en un terreno de disputa. Allí, lo escrito, lo dicho y lo hecho se transforman en una experiencia de mundo a partir de la experiencia del lenguaje, el cual juega un rol fundamental como medio de comunicación y como reconfigurador de sentidos.

La obra se encuentra escrita, por momentos, en runasimi (cuando hablan las montañas) y, por otros, en español (cuando toma la palabra el narrador en primera persona). Es por esto que el término que utilizamos en el título, *suruqch'i*, traducido del quechua para hablar del mal de montaña<sup>2</sup> (que se entiende como un malestar biológico padecido en la altura) puede compararse con el mal del archivo derridiano, ya que en ambos habita la pulsión violenta de muerte que busca destruir para guardar, para sanar. Por lo tanto, a lo largo de nuestro trabajo, cotejaremos la lectura de la obra en paralelo con *Mal de archivo* (1997) de Jacques Derrida, que plantea al archivo como aquello que se enuncia y que se calla, aquello que gira en torno a la interpretación de un hombre que autoriza o niega la palabra y que plantea los soportes técnicos donde esta se guarda. Sin embargo, cuando la montaña y la piedra toman contacto con lo humano, permiten revelar enunciados silenciados o desconocidos por el hombre, y pueden funcionar tanto de soporte como de elemento que quiebra el poder arcóntico del archivo humano. En segundo

<sup>2</sup> Enfermedad que se produce en los sitios más altos de las montañas de los Andes, ocasionada por una falta de oxígeno a grandes altitudes. Los síntomas comprenden dolor de cabeza, cansancio, náuseas o pérdida de apetito, irritabilidad y, en casos más graves, dificultad respiratoria, confusión e incluso coma (MSD, 2022).

lugar, nos aproximaremos al estudio de Jane Bennett, *Materia vibrante* (2022), para pensar no solo cómo los elementos se acercan al lenguaje humano, sino también para intentar identificar cómo estos cuerpos afectan y son afectados por el hombre, de manera tal que construyen su propio terreno de interpretación del mundo. Es así que planteamos como hipótesis de sentido inicial que los cerros y las piedras como objetos estéticos, particularmente en la obra de Wanka Willka, funcionan como un contra-archivo que permite a la materia inerte cuestionar, enunciar y replantear el terreno de interpretación del hombre con respecto a la explotación de la tierra en la actividad minera.

### Mal de archivo

El 05 de junio de 1994, el filósofo Jacques Derrida pronunció una conferencia en Londres, en la que se enfrentó a la problemática del archivo, tanto en su manera de construirse como un espacio físico que resguarda documentos como en su institucionalidad arcóntica que determina que ejerce su poder a partir de una autoridad hermenéutica legitimadora. Este problema lo llevó a reelaborar el concepto de archivo.

La palabra *archivo* proviene del griego *arkhé*, concepto que coordina el inicio de la historia con el orden social, allí donde se ejerce la autoridad. Derrida lo explica de la siguiente manera: “en cierto modo el vocablo remite ... al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario ... es decir, al comienzo. Pero aún más ... en sentido nomológico, al *arkhé* de mandato” (Derrida, 1997, p.2). Estamos ante un término griego que representaba una casa, el domicilio de los magistrados arcontes, quienes mandaban en la sociedad, quienes tenían el derecho de hacer o representar la ley. Así, depositados los documentos en sus casas, los arcontes no solo operaban como guardianes, sino también como aquellos que podían interpretar los archivos y, de esta manera, recordar y llamar a cumplir la ley en la sociedad. Entonces, lo legal operaba a través de un guardián y una localización.

En el caso de nuestro cuento, encontramos el poder arcóntico reflejado en las figuras del enganchador y la policía, quienes reclutan a los obreros que se internarán en la mina para extraer el material. Este poder es caracterizado como autoritario, represivo y explotador: “nos callamos por temor a los policías ... a pesar del cansancio del viaje nos dividieron en dos cuadrillas y mandaron a la primera a trabajar” (Willka, 2009, p. 9). El narrador, que es obrero de la cuadrilla sobreviviente, configura un relato que se rebela a ese poder arcóntico ya que, por un lado, mientras que para el encargado los trabajadores fallecidos no son más que “muertitos”, él y sus compañeros

deciden recordarlos por sus nombres y por las características particulares de cada uno; y, por otro lado, luego de buscarlos dentro de la mina y enterrar sus cuerpos, deciden escapar del campamento. Esta decisión de recordar el nombre y el físico de sus compañeros y, al mismo tiempo, de testimoniar los qué pasó y dónde pasó (Ciudad de Cerro de Pasco) busca repensar e interrogar el poder arcóntico y construir una memoria que dé cuenta del dolor, los engaños y los peligros que sufren los obreros dentro de las minas en los Andes latinoamericanos.

Por otra parte, este narrador es quien escucha el diálogo entre las montañas y cuenta: “hablando clarito y en runasimi los cerros se comunicaban –*Chay yana uma karnirukunata mikuypuni*– Definitivamente, come a esos carneros de cabezas negras ... *Tonqoriyta wichqachkaniña* –Ya estoy cerrando mi garganta– contestó el cerro de este lado donde estaban las chozas” (Willka, 2009, p. 7). En este intercambio entre las montañas, podemos observar que aquello que proponía Derrida (1997) como la *domiciliación del archivo* (lugar donde reside de manera permanente), cambia. Al narrar el diálogo entre las montañas, podemos advertir que la dimensión arcóntica se traslada. El verdadero lugar de residencia del archivo y la autoridad hermenéutica legítima no es la experiencia humana (ni los papeles que demuestran quién es el dueño legítimo de las minas ni la policía que custodia a los mineros ni el testimonio del obrero ni siquiera la biblioteca que resguarda el libro de Willka). El *arkhé* se encuentra representado, en cambio, en la naturaleza misma: las montañas de donde se extrae el mineral son aquellas capaces de servir de depósito de la memoria lingüística (ya que hablan en un idioma ancestral como el quechua), a la vez que son las guardianas del mineral que es extraído y llaman a cumplir la ley, ya que ponen de manifiesto que si el hombre practica indiscriminadamente la minería, será castigado. De esta manera, el narrador reflexiona: “miré con mayor respeto a los cerros que hablan, escuchan y ejecutan acciones defendiendo el valioso material de sus entrañas” (Willka, 2009, p. 10). Consideramos, entonces, que no es azaroso que las montañas hablen en quechua (un idioma ancestral que data de hace 2500 años, aproximadamente), es decir, que los cerros se entiendan en un idioma previo a la colonia y a todas las invasiones humanas posteriores. Es posible entender que, en este gesto, se busca no solo incorporar el quechua a la literatura andina, sino también dar cuenta de que las montañas son las dueñas legítimas de ese territorio y del mineral que las habita desde que se formó la naturaleza (posiblemente, antes de la aparición misma del humano).

El texto de Derrida analiza la inseparable relación entre el deseo de archivar y su consustancial *mal* (el deseo radical de destrucción), así

como también el vínculo entre la impresión (conservación), y la represión y supresión. De esta manera, la tesis de Derrida plantea que un mal radical habita en el archivo, mal que actúa en el conjunto de operaciones de custodia, conservación e interpretación de lo que archivamos, en otras palabras, en los modos en los que el archivo se relaciona con el tiempo, la memoria y el olvido. Estamos ante una pulsión de archivo que es una búsqueda por conservarlo todo, por registrar cada detalle y no permitir que ningún documento o testimonio se pierda. Esto se representa como una pasión social que busca guardar y conservar todo rastro, toda huella, y evitar que estas se extravíen con el tiempo. Es decir que el archivo se encuentra habitado, desde su interior, por una pulsión de muerte que es, al mismo tiempo, la más conservadora; el archivo se da muerte para conservarse. Dice Derrida: “la pulsión de muerte no es un principio. Incluso amenaza toda principalidad, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo. Esto es lo que más tarde llamaremos el mal de archivo” (Derrida, 1997, p. 20). En el caso de nuestra obra, esta destrucción es literal, el archivo se destruye (los cerros se derrumban) para conservar, en la voz del narrador, las atrocidades vividas en los campamentos mineros de la zona andina de Latinoamérica; el narrador cuenta que “para no ser esclavos ni morir antes de tiempo, nos escapamos esta noche” (Willka, 2009, p. 11).

El mal de archivo que podemos leer en nuestro objeto estético se basa en que el narrador escucha a las montañas hablar y apela a sus recuerdos para narrar los hechos, de manera que estamos ante un registro de los acontecimientos que se encuentran archivados en la memoria del enunciador y en elementos no-humanos. Esta imagen o registro virtual (relacionado con la lógica del inconsciente) da lugar a muchas reflexiones acerca de la verdad histórica de los acontecimientos, así como a su herencia, orden y clasificación. Es por esto que, para Derrida, el mal de archivo opera siempre de la misma manera, ya sea en pequeños síntomas o en las grandes tragedias de nuestra historia. El gesto de archivar un acontecimiento habita en la frontera entre lo público y lo privado; entre la familia, la sociedad y el Estado; entre divulgaciones y secretos; entre la memoria humana y los registros no-humanos. Estos dispositivos de recuerdo aparecen, a lo largo del cuento, de la siguiente manera: al principio se escucha el diálogo entre las montañas, es decir, nos adentramos en el archivo no-humano que decide guardar en sus entrañas a los sujetos que extraen su mineral. En ese acto, la montaña realiza un movimiento de contra-archivo y se posiciona como la dueña del poder arcóntico sobre la tierra. El narrador, por su parte, se sirve de este momento para recordar y abrir un microarchivo histórico que repara en los daños que han causado la policía y las figuras de poder desde el momento en que

decidieron subir a la montaña a trabajar, y relata: “dos días antes habíamos llegado a ese ‘campamento minero’ llamado así por el enganchador. En la segunda noche de trabajo ocurrió el accidente fatal” (Willka, 2009, p. 8), para luego volver al presente, en el que se escapan del campamento y retornan a la ciudad de Pasco.

Cabe destacar que a lo largo de nuestra lectura está operando un concepto fundamental de la obra de Derrida, el de *farmakon* como oposición remedio/veneno, el cual es conceptualizado de la siguiente manera:

El fármakon es ese suplemento peligroso que penetra por efracción en aquello mismo de lo que hubiese querido prescindir y que a la vez se deja asustar, violentar, colmar y reemplazar, completar por la huella misma cuyo presente se aumenta desapareciendo en él. (Derrida, 2007, p. 165)

Esta idea nos recuerda a la propiedad diferencial del signo saussuriano (el significado nace de la diferencia, de lo negativo más que de lo positivo). Las montañas no pueden recurrir al gesto de archivar sin recurrir a la escritura, al lenguaje humano, ya que, con los códigos de la gramática y el alfabeto quechua se asegura la identidad, la repetibilidad de ese objeto y don que es la ley. El legislador es siempre escritor y juez, lector. Al igual que Platón no podía acceder a la dialéctica sin recurrir a la escritura, no podemos acceder al planteo de las montañas sin significados y significantes humanos. De esta manera, sugerimos como posible eje de sentido de la obra que Willka se sirve de los millones de años que tienen las montañas en la naturaleza y en la historia en general, para archivar un accidente violento y negligente en una lengua ancestral que es entendida por el trabajador que narra la historia. Así, nos deja un guiño de que muchos de los trabajadores de las minas son descendientes de pueblos originarios, a la vez que critica las operaciones coloniales que ocurren en nuestros tiempos.

En “La farmacia de Platón” (2007), Derrida resuelve el desaire platónico sobre los poetas y escritores que realizan –en la poesía– la imitación, y plantea que, para hablar del fármakon, Platón se ve obligado a usarlo, a escribir, porque si solamente habla de ello, su idea no trascenderá el tiempo y el espacio. Entonces, la voz de Sócrates en sus diálogos, se encuentra escrita y por ello pervive; por más cercana que esté a la verdad y al conocimiento, no puede traspasar la barrera temporal del lenguaje. Por lo tanto, podemos

plantear que el hecho de imitar lo que dicen las montañas y traducirlo es un gesto que busca que las memorias no humanas trasciendan en el tiempo. Repensar el lenguaje como algo más que un mero código de signos que se intercambian para la comunicación humana y tratarlo como un remedio/veneno que sirve para archivar las memorias de la naturaleza, nos permite evidenciar cómo una amplia reflexión hermenéutica sobre la experiencia lingüística pretende que no nos limitemos a la materialidad del texto, sino que lo amplifiquemos para interpretar lo que hay por fuera de él. En nuestro cuento, el protagonista relata que los encargados de la mina le comentan: “el derrumbe no es mucho ni peligroso” (Willka, 2009, p. 8). Sin embargo, luego de una noche de preocupación, los compañeros de la segunda cuadrilla ingresan y observan que dentro de la mina había *gas dormido* (entendido como nitrógeno, metano, monóxido de carbono, entre otros) y que los cuerpos de cincuenta trabajadores de la primera cuadrilla habían empezado a descomponerse.

Entonces, podemos plantear como eje de sentido que la narrativa de Willka utiliza el lenguaje de las montañas y decodifica su lengua, primero al runasimi y, segundo al español (idioma en el que se encuentra escrita la obra), en una búsqueda estética por proponer a las montañas como primer archivo y *farmakon* original. El cuento resignifica dialógicamente la relación de la comunidad andina con el mito, con la naturaleza y con el destino de los pueblos mineros. Es por medio del lenguaje que estos espacios se entrecruzan para evidenciar que el habitante andino, desplazado de su hogar y de la urbe, habita en los campamentos mineros que se encuentran abarrotados de crisis, muerte y orfandad; y es por medio de esta memoria que se recuerda a los amigos, amores, padres perdidos en medio de un colectivo innominado que ha sido *tragado* por los cerros. Es decir, por medio de esta mixtura de lenguas, y espacios humanos y no-humanos, el relato apela a la recuperación de la experiencia de los pueblos andinos, forzados a vivir de la minería (Bautista, 2021).

Por lo tanto, podemos plantear que la noción de archivo no es, en todo caso, una práctica o institución solamente humana, sino que tierra y mineral pueden devenir archivo, porque este se abre a regímenes de signos heterogéneos, operación que es denominada como *sensorium no humano* por Colectiva Materia (2020). En este punto, podemos pensar que los objetos también son agentes no solo discretos, sino también delimitados por un espacio-tiempo. Esta concepción concibe a los objetos como viscosos y porosos, y rompe con la idea más común de experiencia relacionada con la vivencia singular en un entorno homogéneo para todos, en el que el tiempo-

espacio constituye algo del orden de *lo dado* para todos por igual. La identidad pasa a ser pensada de acuerdo con su forma de existir. Genera su tiempo y su espacio, y se inscribe de determinada manera, pero no de forma aislada, sino en coexistencia con esos espacios y tiempos singulares. Es interesante observar en nuestra obra que las piedras, primero, guardan el mineral y, luego, son el lugar donde se entierran los cuerpos de los compañeros y donde son recordados por última vez; entonces, la montaña se vuelve un lugar de depósito y archivo de la historia, así como una crítica a la explotación de los mineros.

### **Montaña vibrante**

El posthumanismo es un enfoque filosófico y cultural que ha surgido en respuesta a los rápidos avances tecnológicos y científicos en la sociedad contemporánea. Este enfoque busca reevaluar y cuestionar las nociones tradicionales de lo que significa ser humano y cómo nos relacionamos con la tecnología, la naturaleza y el entorno.

Un aspecto importante del posthumanismo es su conexión con la ecología y el medio ambiente. A medida que la tecnología y la ciencia tienen un impacto significativo en el entorno natural, se plantean preguntas sobre la responsabilidad humana con la naturaleza, y la necesidad de un enfoque más sostenible y ético en nuestras interacciones con el medio ambiente. En última instancia, el posthumanismo desafía al antropocentrismo —la creencia en la supremacía de los seres humanos sobre otras formas de vida—, en tanto busca una comprensión más inclusiva y colaborativa de la vida en la tierra. Reconoce la interconexión de todas las formas de vida y la importancia de considerar las consecuencias de nuestras acciones en el mundo que compartimos con otros seres y entidades.

El proyecto filosófico de Jane Bennett se enmarca, también, en un proyecto político, donde el reparto de lo sensible entre la materia sorda (las cosas) y la vida vibrante (los seres) hace que el acto de interpretar ignore la vitalidad de la materia y los vívidos poderes de las formaciones materiales. Por ejemplo, en el caso de la actividad minera, reconocemos cómo el polvo que desprenden las piedras afecta a los pulmones de los obreros. En el caso de nuestro cuento, el gas dormido descompone antes de tiempo y vuelve sumamente tóxicos los cuerpos de los fallecidos en el accidente. Para Bennet, desestabilizar hasta el extrañamiento hermenéutico las nociones de vida y materia permite hablar de materialidad vital o de materia vibrante.

El pensamiento político de la autora busca promover, de esta manera,



interacciones más reflexivas y sustentables entre la materia vibrante y las cosas animadas. Tal es así que se pregunta: “¿cómo cambiarían las respuestas políticas a los problemas públicos si nos tomáramos en serio la vitalidad de los cuerpos (no-humanos)?” (Bennett, 2022, p. 10). La vitalidad es interpretada como la capacidad de las cosas (en nuestro caso, la montaña y las piedras) no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad de los humanos, sino también para configurarse como agentes o fuerzas que poseen sus propias trayectorias e inclinaciones, lo cual le permite a Bennett volver a cuestionar: “¿cómo cambiarían los patrones de consumo, por ejemplo, si lo que tuviéramos enfrente no fueran desperdicios, desechos, basura o ‘el reciclado’, sino una acumulación cada vez mayor de materia vibrante y potencialmente peligrosa?” (p. 11).

En el caso de nuestro objeto estético, podemos reconocer la presencia de la materia vibrante a partir de la siguiente cita: “enseguida escuché el alboroto de un derrumbe con ruidos de muchísima tierra deslizándose, y de piedras de varios tamaños que rodaban y chocaban entre sí” (Willka, 2009, p. 7). Si bien el derrumbe es causado por la decisión de la montaña (figura que tiene un agenciamiento similar al humano), podemos plantear que la montaña como materia genera una fuerza —que responde a la violencia humana de la explotación indiscriminada de minerales— que tiene consecuencias vitales para el campamento. Por lo tanto, es interesante pensar lo que propone Wanka Willka al mostrar a la montaña (con su derrumbe) como un actor central cuya materia vibrante genera agencias y consecuencias dentro de la historia de lo humano.

Nos parece importante partir de la siguiente consideración de Deleuze y Guattari:

Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos ... cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos ... ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente. (como se citó en Bennet, 2022, p. 17)

A partir de ello, podemos considerar que el afecto que se presenta en la materia vibrante no busca ser transpersonal, sino que se construye de manera impersonal e inherente a formas que no pueden ser pensadas como personas. Por lo tanto, el hecho de que fallezcan cincuenta mineros a

causa del derrumbe no busca plantear a las piedras como actante-héroe<sup>3</sup> del campamento, pues estas solo responden, por medio de su agencia, a efectos (en este caso, perjudiciales) en los cuerpos humanos; es decir, las piedras responden a los efectos de la práctica minera en la naturaleza, no responden en venganza ni por rencor. Sin embargo, en nuestro objeto estético se puede observar que si bien las piedras y la tierra que cae no buscan tener un efecto transpersonal, sí evidencian la relacionalidad<sup>4</sup> entre los pobladores y la naturaleza que los rodea (epistemología muy marcada en la zona que estamos abordando). Debido a que el campamento minero no se encuentra instalado en la nada, sino que interacciona con las montañas de las cuales se extrae el material, en la narrativa de Willka se establece un vínculo entre el humano y la materia vibrante, cuyas agencias se encuentran entrelazadas. Así, funcionan como unidades o entidades en equilibrio. Un fragmento del cuento ilustra de manera evidente la interconexión de agencias entre el ser humano, la naturaleza y las huacas, destacando la complementariedad existente: solo aquellos pertenecientes al pueblo son capaces de percibir las voces características de los cerros que advierten en un lenguaje claro, en runasimi, que se cerrarán si alguien se atreve a entrar y extraer minerales sin el debido permiso, es decir, sin el ritual que propicia una interacción respetuosa con la naturaleza. Esta advertencia de los cerros se manifiesta a través de una respuesta simbiótica a las acciones humanas: la omisión de la acción ritual desencadena una reacción correspondiente. La relación intrínseca entre el hombre, las huacas y la naturaleza se establece, entonces, a través de los rituales festivos<sup>5</sup> (Bautista, 2021).

Bennet realiza una observación acerca de la rama de la hermenéutica considerada *de la sospecha* —de la cual Derrida es un gran exponente—, ya que supone que en todo acontecimiento hay, por detrás, una agencia humana que ha sido proyectada ilícitamente sobre las cosas. Esto exige a los teóricos estar sumamente alertas a los signos que se encuentran debajo de la falsa apariencia de la agencia no-humana. La propuesta de desmitificación siempre desvela algo humano, aunque pongamos el foco en la materia. Si tomamos el cuento de nuestro análisis, tendemos a una lectura humana que busca explicar su verdad por sobre la de otros humanos. A su vez, desmitificamos el deseo humano de desentenderse de la responsabilidad por los daños producidos a

3 Término utilizado por la narratología de Greimas, que define a los sujetos que participan de la acción a través del eje saber-poder-querer.

4 Josef Estermann explica que “la relación es —para hablar en forma paradójica— la verdadera ‘sustancia’ andina ... este principio afirma que todo está de una u otra manera relacionado (vinculado, conectado) con todo” (Estermann, 2006, como se citó en Bautista, 2021).

5 Entre las prácticas y rituales que se practican en la minería andina, se suele pedir a la virgen, al tío y a la pachamama que les permitan el ingreso al interior de la montaña para encontrar mineral.

la montaña en la actividad minera (de nuevo, por parte de los humanos). Pero, desmitificar omite la vitalidad de la materia y reduce la agencia política a agencia humana. Encontramos, así, que el gesto de plantear una literatura que escuche a la montaña y la ubique en el centro de la problemática ambiental, desde un género como el Realismo, es un tratamiento estético que busca reivindicar el lugar de la montaña y de los objetos no-humanos dentro de las humanidades.

Sin embargo, no debemos separar las agencias y los afectos humanos y no-humanos en dos polos aislados el uno del otro, pues el *locus* de la agencia se produce a partir de un ensamblaje entre lo humano y lo no-humano. La materia tiende a conglomerarse y a formar agrupamientos heterogéneos de fuerzas y objetos que construyen los diferentes acontecimientos en la historia del mundo. Por lo tanto, es factible pensar que hay fuerzas humanas (como la mala organización, y seguridad en la minería andina y la explotación de los cuerpos humanos) que se ensamblan con las fuerzas de la montaña, la cual desprende sus piedras ante una fuerza que impacta sobre ellas: “continuaba el derrumbe en medio de remolinos de polvareda ... miramos que el montón de piedras y tierra rápidamente aumentaba de tamaño” (Willka, 2009, p. 8).

## Conclusiones

Anteriormente, planteamos que los cerros y las piedras como objeto estético funcionan como un contra-archivo que le permite a la materia inerte cuestionar, enunciar y replantear el terreno de interpretación del hombre con respecto a la explotación de la tierra en la actividad minera. Por un lado, pudimos destacar que el cerro como elemento no-humano se opone a la histórica construcción arcóntica humana para tomar ese poder y dar cuenta de que las piedras, que afectan y son afectadas por el hombre, funcionan como un archivo. Las piedras se trasladan desde lo privado (el interior de la montaña) hacia lo público (el exterior) por medio de una destrucción, un derrumbe. El mal de archivo radica en ese testimonio material que cuestiona los archivos legales y arcontes de la práctica minera desde un ensamblaje entre lo humano y lo no-humano.

Por otro lado, es en medio de estos límites que el lenguaje, como instrumento de construcción del mundo, nos permite acceder y explicar estas memorias materiales, por lo que esta materialidad no está solo vinculada a una memoria pasada no-humana, sino también a una memoria futura no-humana. El cerro, que es abierto y explotado para la extracción de mineral,

está formado por diferentes capas de tierra, atravesadas por el vector de lo político y por las violencias ejercidas a la tierra en pos de los intereses de los poderes del Estado y/o del mercado. La piedra es concebida, entonces, como una partícula política, en tanto es testigo de esos procesos políticos que abren la montaña. La propuesta de este trabajo recurre a estas nuevas formas de materialismo porque, precisamente, lo material no-humano es historizado, politizado y estetizado. Así, se encuadra al material en una cierta temporalidad política, dentro de un diagrama que sugiere la infinitud de la materia. En este sentido, podemos entender cómo la operación de indagar en el testimonio de la montaña y la piedra problematiza la concepción de la historia como aquello lineal y discreto y, con ello, a toda la tradición historiográfica occidental. Asimismo, en el trabajo de Willka se pueden observar movimientos estéticos que cuestionan el lugar del humano en la literatura y la naturaleza, pues el narrador escucha a las montañas y repasa su accionar, lo cual le permite dar cuenta del tratamiento de las empresas mineras para con sus trabajadores.

Nos parece importante defender la idea de que la tierra de la montaña no es propiedad o un grupo de parcelas que puede dividirse arbitrariamente (ni, mucho menos, una mercancía). Esta lleva siendo testigo, durante siglos, de la violencia estatal, social, lingüística y ambiental que sufrieron y sufren las comunidades mineras y, a su vez, opera como un agente que transforma la relación humano-tierra. Por lo tanto, nos aventuramos a plantear que el territorio donde se explotan los minerales es un agente que critica la materialidad. Un agente activo de materialización.

Llegados a este punto del trabajo, nos preguntamos: ¿de qué manera la tierra y sus diferentes capas geológicas nos ayudan a mirar, pensar y sentir el mundo humano y más allá de él? Para reflexionar en torno a esto, debemos tener en cuenta qué tensiones se articulan entre el archivo y las series de lo humano y lo no-humano. La tierra es el agente no-humano que atestigua los procesos humanos y que evidencia nuevos signos, como el valor de las cosas, el devenir entre pasado y presente, la distribución natural y ancestral, entre otras.

El supremacismo —la superioridad del hombre sobre el hombre— puede considerarse uno de los mayores daños de la vida humana. No solo se ha pretendido dominar la naturaleza, sino a los demás hombres en el seno de una estructura social jerarquizada e, incluso, a otras culturas consideradas inferiores, bárbaras o primitivas. Descentralizar lo humano y concebir a la montaña como agente testigo de la opresión al obrero minero es reivindicar una concepción *no antropocéntrica* y *no eurocéntrica*, lo que sugiere que existen alternativas epistemológicas posibles para pensar nuestra América

Latina.

## Referencias

- Bautista (2021). *Relacionalidad y complementariedad en los cuentos infanto-juveniles de El socavón plateado. Cuentos y relatos mineros de Wanka Willka*. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/20068/16611>
- Bennet, J. (2022). Prefacio. En *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja negra.
- Colectiva Materia, (3 de octubre de 2020). *El archivo como sensorium no humano. Clase abierta por Colectiva Materia (AR)*. <https://www.youtube.com/watch?v=6Rd6iPTYEOo>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Sagasta.
- Derrida, J. (2007). La farmacia de Platón. En *La diseminación*. Editorial Espiral/Fundamentos.
- MSD (2022). Mal de altura. En *Manual MSD*. Recuperado de: <https://www.msmanuals.com/es-ar/hogar/traumatismos-y-envenenamientos/mal-de-altura/mal-de-altura>
- Santiago, M. (2019). Desde el fondo de la tierra: trabajadores, naturaleza y comunidades en la industria minera y petrolera. En C. Leal, J. Soluri, J. A. Pádua (Ed.), *Un pasado vivo: Dos siglos de historia ambiental latinoamericana*, pp. 223-245. Fondo de Cultura Económica.
- Willka, W. (2009). Diálogo entre cerros. En *El socavón plateado*. Ediciones aylluyachaywas.

## Un análisis literario orientado a objetos de las obras tecnoliterarias de Tisselli y Läufer

**Tobías Leiro**<sup>1</sup>

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,  
 Universidad de Buenos Aires, Argentina

[tobiasleiro00@gmail.com](mailto:tobiasleiro00@gmail.com)

Recibido 08 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

**Resumen:** entendiendo las obras *Degenerativa* y *Regenerativa* de Eugenio Tisselli y *El Aleph a Dieta* de Milton Läufer como objetos tecnoliterarios, en el presente trabajo se argumenta que pertenecen a una genealogía artístico-técnica que desafía la narrativa capitalista y la relación entre autor y espectador. Asimismo, se utiliza la ontología orientada a objetos (OOO) para analizar cómo estas obras revelan la dualidad entre objetos reales (OR) y objetos sensuales (OS), y cómo el tiempo y el espacio se generan a partir de esta relación. Se destaca la capacidad de estas obras para crear experiencias estéticas disruptivas que cuestionan la temporalidad lineal capitalista y permiten la emergencia de perspectivas otras al humano. Por último, se discute la construcción colectiva de estas obras. En definitiva, abordamos la literatura digital como una forma de arte crítico que desafía la concepción tradicional de la tecnología, la literatura y la interacción entre humanos y objetos digitales.

**Palabras claves:** tecnopoéticas, ontología orientada a objetos, técnica, digital, Tisselli, Läufer.

### An Object-Oriented Literary Analysis of the Technoliterary Works of Tisselli and Läufer

**Abstract:** To our understanding, Eugenio Tisselli's *Degenerativa* and *Regenerativa* and Milton Läufer's *El Aleph a Dieta* can be considered technoliterary objects; therefore, this paper argues that they belong to an artistic-technical genealogy that challenges the capitalist narrative and the author-spectator relationship. Furthermore, Object-Oriented Ontology (OOO) is used to analyze how these works reveal duality between real objects (RO) and sensual objects (SO), and how time and space are generated from this relationship. The ability that these pieces of writing have to create disruptive aesthetic experiences which question capitalist linear temporality and, meanwhile, allow the emergence of perspectives other to the human, is highlighted. Finally, the collective construction of these works is discussed. Ultimately, we approach digital literature as a form of critical art that challenges the traditional conception of technology, literature and the interaction between humans and digital objects.

**Keywords:** technopoetics, Object-Oriented Ontology, technique, digital, Tisselli, Läufer.

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Claudia Kozak, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

## Introducción

En 1990 se anunciaba públicamente la World Wide Web, sistema de distribución de documentos de hipertextos e hipermedia, y marcaba el comienzo de la digitalización de la comunicación y la extensión de una red de información global. Este evento no puede ser entendido por fuera del sistema capitalista, ya que el proceso de *globalización* —fundamental para la extensión del capitalismo como régimen político, económico y semiótico— necesitó, para ser posible, de la difusión de tecnologías digitales de la comunicación y virtualización (Berardi, 2007; 2020). Este panorama abre nuevos interrogantes sobre la relación del arte, la literatura y la técnica, así como también de los objetos producidos por la conjunción de estos elementos.

En este trabajo, a partir de las obras *Degenerativa*<sup>2</sup> (2005) y *Regenerativa*<sup>3</sup> (2005), del artista y ensayista mexicano Eugenio Tisselli, y *El Aleph a Dieta*<sup>4</sup> (2015), del argentino Milton Läufer, nos proponemos indagar en el entrecruzamiento entre arte y técnica, habilitado por la hipermediatización global. Ubicamos estas piezas como pertenecientes a una genealogía que ha visto en esta relación el potencial para desarrollar discursos otros a los hegemónicos. Por otro lado, y en estrecha relación con el anterior objetivo, es de nuestro interés verificar y analizar cómo las obras poéticas digitales pueden actuar de manera crítica sobre la división entre *autor* y *espectador*.

Por otra parte, ya en el comienzo del nuevo milenio, el ganador del Premio Nobel de Química, Paul Crutzen, utilizaba por primera vez el término “antropoceno” (2002a, 2002b, 2005) —también llamado “Capitaloceno”— y definía, así, una nueva era geológica que ponía el foco de atención en la incidencia del humano en el planeta Tierra. Por supuesto, este evento tampoco puede ser pensado por fuera de la lógica capitalista, ya que está signado por la explotación de recursos naturales en concordancia con el consumo y la producción capitalistas (Morton, 2010; 2016). Asimismo, en el siguiente texto entenderemos las obras tratadas como *objetos* a partir de la corriente filosófica denominada *ontología orientada a objetos*. Al posicionarnos desde esta perspectiva, pretendemos ahondar en las posibilidades de la literatura

<sup>2</sup> <https://motorhueso.net/degenerativa/>

<sup>3</sup> <https://www.motorhueso.net/regenerativa/regenerativa.php>

<sup>4</sup> <https://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/>

digital, en general —y de *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph a Dieta*, en particular—, de habilitar un abordaje *no-antropocentrista* o, dicho de otro modo, *poshumanista* a la creación literaria y artística.

Al ingresar —utilizamos este verbo ya que las obras, definidas por el propio artista, son páginas *web*— a los sitios en los que residen (y son) *Degenerativa* y *Regenerativa*, se nos recibe con una breve descripción del funcionamiento de estas páginas *web corruptas*. Nos es útil aclarar que ambas conforman un par de experimentación poética por parte de Tisselli (como puede verse explicitado al ingresar en *Regenerativa*) a través de principios opuestos: extracción y adición.

En la primera de estas obras, se nos advertirá: “una página *web* que se corrompe lentamente. cada vez que la página es visitada, uno de los caracteres que la componen se destruye o es reemplazado” (Tisselli, 2005). Mientras que en la segunda leeremos:

En esta página regenerativa el texto se degenera con cada visita, pero también puede regenerarse, ya que existe un programa que intenta extraer texto de la página desde la cual “regenerativa” fue visitada. si la extracción tiene éxito, el nuevo texto se implanta en medio del texto degenerativo, formando así parte de él. los nuevos textos se muestran en rojo. (Tisselli, 2005)

Por su parte, *El Aleph a Dieta* consta del reconocido relato “El Aleph” (1949), de Jorge Luis Borges<sup>5</sup>, del cual desaparecen fragmentos —en apariencia, aleatoriamente, y a partir de un código creado por el artista Milton Läufer— hasta volverlo ininteligible. Que se explicita el procedimiento mediante el cual las obras se (in)constituyen —en el caso de Tisselli— o el texto que será deconstruido para dar paso a su propio texto —en el caso de Läufer— no es menor. Nos detendremos en el por qué de esta afirmación más avanzado el texto, pero, por el momento, podemos mencionar lo siguiente: la elección del cuento más reconocido de Borges por parte de Läufer asegura una eficaz puesta en acción de su obra, ya que es fundamental el reconocimiento previo de un autor y texto individual; de igual modo, para Tisselli, develar el cómo de sus obras es constitutivo de la poética alternativa que propone, así como de la crítica realizada a las poéticas *hegemónicas*.

<sup>5</sup> Esta obra funciona como contraparte y apoyo hacia el libro *El Aleph engordado* del escritor Pablo Katchadjian, texto que le valió a este último un juicio por plagio por parte de María Kodama que, en 2021, Katchadjian ganó.



## Sobre la técnica y los objetos

En su obra *El ser y tiempo* (1953), Martin Heidegger realiza un análisis de lo que él llama *útil*, término que se refiere a todo ente cuya condición ontológica es ser *algo para*. El detenimiento del filósofo alemán en los *útiles* emerge de la idea de que los modos en los que nos relacionamos con las cosas consisten no en ser conscientes de ellas, sino en darlas por garantizadas en nuestro día a día. Es decir, confiamos en una vasta cantidad de cosas que, a fuerza de costumbre, son invisibilizadas y emplazadas en el trasfondo de nuestra vida cotidiana. Podemos leer en su análisis: “la ocupación se subordina al para-algo que es constitutivo del respectivo útil; cuanto menos sólo se contemple la cosa-martillo ... tanto más originaria será la relación con él, tanto más desveladamente comparecerá como lo que es, como útil” (Heidegger, 1953, pp. 77-78). Entonces, los objetos que nos rodean adquieren su cualidad de ser, bajo el sintagma “estar a la mano” (p. 78). Por otro lado, cabe señalar que, para Heidegger, “estas ‘cosas’ no se muestran jamás primero por separado, para llenar luego un cuarto como suma de cosas reales” (1953, p. 78). Esta afirmación implica que los *útiles* son parte de un sistema de relaciones y es este sistema lo que el filósofo llamará *mundo*.

A partir de esta breve síntesis, podemos realizar una afirmación (que será considerada por Heidegger en su desarrollo): el mundo a veces no funciona, el equipamiento se rompe. El martillo (ejemplo predilecto de Heidegger) se quiebra, lo escrito por Tisselli y Läufer —de lo que nos ocuparemos más adelante— desaparece y se regenera. Aquellas cosas que se repliegan en su *estar-a-mano* para formar el fondo de nuestras actividades cotidianas se *vuelven presentes* al momento de su mal funcionamiento. Bootz (2011), al hablar de obras de literatura digital, sostiene que el *dispositivo* se funda en la relación entre los dos diversos roles posibles en una situación comunicativa: rol actor y rol lector. Pero ¿qué sucede cuando el producto atenta contra la *comunicatividad*? Consideramos que tanto *El Aleph a Dieta* como *Degenerativa y Regenerativa* ahondan en este interrogante y visibilizan aquellos *objetos* (aquí como sinónimo de los *útiles*) que estaban relegados a no ser considerados por sí mismos.

Heidegger, en su ensayo *La pregunta por la técnica* (1993), expone que la técnica es el medio de *emplazamiento* de la realidad, es decir, de hacer todo tan cercano que se vuelve lejano e imperceptible. Este *objetivo* de la técnica sería cuasi ineludible y, por lo tanto, asignaría un lugar pasivo a los humanos frente al desarrollo tecnológico. Si bien el teórico alemán no se

refirió al entorno digital en el que nos vemos inmersos en la actualidad, sí prestó particular atención a los avances técnicos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, es evidente que tales consideraciones han sido abordadas por otros pensadores; entre ellos podemos señalar a Adorno y Benjamin, cuyos trabajos han sido el punto de partida de la gran mayoría de estudios sobre la relación entre el arte y la técnica. El primero de estos autores, en sintonía con Heidegger, al referirse a los motivos de la imbricación de la tecnología en todos los procesos de producción, sostiene que estos se dan “posiblemente desde el impulso inconsciente de dominar la heteronomía amenazante integrándola al comienzo subjetivo” (Adorno, 1983, p. 56). Podemos verificar, como Adorno argumenta, que la homogeneización de las formas de percibir el mundo ha sido el principal objetivo y producto de la instauración de la técnica, en pos de la sociedad de consumo a partir del siglo XX. Por otro lado, Benjamin (2015), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, define el *aura* como la “manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar” (p. 8). Esta lejanía, al contrario de lo expuesto por Heidegger, implica un sentido más verdadero de la cosa o realidad, ya que está en vinculación con una experiencia “redimida” (2015). Entonces, es claro que la diferencia entre lo elaborado por ambos pensadores alemanes radica en que este concepto se funda en la autenticidad de la obra, es decir, en la existencia de un objeto original, un objeto único. La pérdida del aura en manos de la reproductibilidad técnica fue central para pensar la experiencia estética a partir del siglo XX pero, siguiendo a Benjamin, en esta pérdida puede hallarse el potencial del arte para volverse un agente político (2015). Las obras de Eugenio Tisselli y Milton Läufer se emplazan en esta tradición de debate sobre la posibilidad (o imposibilidad) de movilizar políticamente el campo del arte a través de la técnica. Nos dispondremos, entonces, a dilucidar cómo.

### **La “espectaduría” y construcción colectiva**

Retomando las obras de Tisselli, ambas páginas nos brindan la posibilidad de acceder al texto que el artista elaboró y dejó visible en el primer ingreso. En el texto *original* de *Degenerativa* podemos leer: “¿es la cultura visual un ritual de canibalismo y renacimiento?” (Tisselli, 2005). Estas breves líneas se manifiestan como interrogantes, tanto sobre la construcción del objeto artístico como sobre la distinción entre artista y espectador. A partir de estos conceptos, puede pensarse una de las características que Keine Brillenburg (2006) reconoce como determinante en la literatura digital: la interactividad.

Es claro que ambas obras se (de)construyen no solo mediante el código elaborado por Tisselli, sino, fundamentalmente, por la participación de los lectores. Esta detención por parte del artista en la cualidad *constructivista* del objeto artístico nos permite reflexionar, en primera instancia, sobre la noción de *público*. Rosalyn Deutsche (2007) ha indagado en cómo el arte posibilita el *estar en público* por fuera de la categoría *arte público*, la cual está vinculada a manifestaciones artísticas expuestas en lugares comunes. La teórica sostiene que la condición pública de una obra o práctica reside en que ejecuta una operación: “la operación de *hacer* espacio público al transformar *cualquier* espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública” (Deutsche, 2007, p. 2). Entonces, las obras de Tisselli pueden ser vistas como literaturas públicas, ya que operan diluyendo la división artista-espectador y, por lo tanto, incluyendo —en palabras de Deutsche— un elemento democrático.

Por su parte, la obra de Läufer trabaja sobre un texto de referencia previamente escrito por Borges para, mediante procedimientos de borrado, llevarlo hacia la ilegibilidad. A partir de esto, podemos considerar cómo *El Aleph a Dieta* también se posiciona en el debate sobre lo *público* pero, a diferencia del par de obras de Tisselli, visibiliza el rol del espectador que realiza su práctica sobre un *original*. Esta diferencia no es menor, ya que de la configuración opositiva *original-copia* —la cual, por supuesto, es un eje fundamental de la obra del artista argentino— se despliegan preguntas sobre el rol de la “espectaduría”, así como interrogantes que dialogan directamente con procedimientos que, desde comienzos del siglo XX, se vieron como constitutivos del hacer artístico. Por otro lado, el artículo “Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica” (2018), de Claudia Kozak, indaga en cómo obras surgidas de colectivos experimentales han construido sentidos que discutieron con las tecnologías sociales hegemónicas locales. Al afirmar esto, Kozak encuentra en las comunidades experimentales un potencial disruptivo con respecto al discurso homogeneizador tecnológico. Este *hacer* crítico por parte de movimientos colectivos artísticos puede rastrearse, al menos en los casos en los que los miembros de los grupos fueron conscientes, hasta los inicios del siglo XX, con las llamadas vanguardias históricas.

Estas últimas, en busca de suturar la grieta existente entre el ámbito del arte y la vida, apuntaron contra la *institución arte*, es decir, contra el entramado en el que el arte es producido, distribuido y recibido dentro de la burguesía. Entonces, estos movimientos de comienzo de siglo buscaron crear un arte que pudiese movilizar el ámbito social por fuera de los parámetros

burgueses (Bürger, 2009). Por otro lado, lo fundamental para las vanguardias fue la experimentación con las nuevas tecnologías (Huysen, 2002). Podemos considerar lo dicho sobre las obras de Tisselli y Läufer a partir de los términos de Huysen no trasponiendo los sentidos asignados a los movimientos artísticos del siglo XX, sino entendiendo a *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph a Dieta* como pertenecientes a una genealogía artístico-técnica. El teórico alemán sostiene que, al hablar de la utilización de la tecnología: “liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de la tecnología como progreso como del arte entendido como algo ‘natural’, ‘autónomo’ y ‘orgánico” (Huysen, 2002, p. 7).

En sintonía con este punto, son de interés las consideraciones realizadas por Benedict Anderson en torno de las “comunidades imaginarias” (1983). El pensador sostiene que las naciones son, en esencia, ficciones constituidas a partir de poder imaginar “de manera general la existencia de miles y miles de personas como ellos mediante la lengua impresa” (Anderson, 1983, p. 82). En los objetos aquí tratados podemos ver la búsqueda de una reversión de esta premisa: mientras que *Degenerativa* y *Regenerativa* habilitan la posibilidad de pensar una comunidad que se constituye a partir de elementos dispares, que construyen un texto contrahegemónico digital. *El Aleph...* retoma un texto canónico de la literatura argentina para llevarlo hacia el máximo de ininteligibilidad y propone, en última instancia, el surgimiento de una nueva comunidad que dialoga y transforma los elementos heredados de la cultura hegemónica. Entonces, contamos con la posibilidad de considerar las obras como pertenecientes a una genealogía tecnológica crítica que, a través de la utilización de la técnica de manera experimental, cuestiona la naturalización e instrumentalización de esta por la cultura de consumo neoliberal.

### **Ontología orientada a objetos y literatura**

Ya hemos mencionado el término “estar a mano”, elaborado por Heidegger, pero ahora podemos abordarlo a partir de la corriente filosófica de la ontología orientada a objetos (OOO), que nos permitirá ahondar en el *perspectivismo* —a falta de un mejor nombre— que manifiestan las obras de Tisselli y Läufer. Hemos dicho que, para el filósofo alemán, la ruptura o quiebre del *útil* es la condición fundamental para que el humano tome conciencia de este. Esta afirmación permite que reflexionemos sobre dos aspectos de esta relación útil-humano. En primera instancia, el objeto *está ahí*, es decir, seamos o no conscientes, se quiebre o no, el objeto tiene una realidad diferenciada a nuestra percepción; en segundo lugar, el objeto, en el momento de revelarse como *disfuncional*,

deja de *estar a mano* para volverse presente. Esta transformación nos permite sostener que la relación entre ambos está atravesada por la perspectiva de cada uno. A partir de estos dos puntos se constituye la OOO, Graham Harman —quien podría decirse que es su creador— afirma que los objetos son y no son ellos mismos. Con esta ruptura del principio de no contradicción, reflexiona sobre la cualidad extraña de los objetos. Entonces, todas las cosas —desde la OOO se considera objetos a todas las entidades, orgánicas o no, reales o imaginarias (Harman, 2017)— cuentan con una existencia real, pero esta es en todo momento inaccesible, por lo que los encuentros con cada una de estas son siempre parciales.

Este primer punto puede apreciarse tanto en las páginas-obras-objetos de Tisselli como en Läufer. Cada vez que uno ingrese al sitio verá la obra que es y no es ella misma, ya que en el siguiente ingreso se transformará<sup>6</sup>. A partir de estas dos características, la OOO diferencia dos tipos de objetos; en primer lugar, el *objeto real* (OR) se referirá al objeto en su totalidad que se halla siempre inaccesible. Estos tipos de objetos se relacionan unos con otros a través de sus propiedades, a través de los *objetos sensuales* (OS) que se actualizarán en cada encuentro y que corresponden al campo de lo sensible. Creemos, al igual que Timothy Morton (2010) y Graham Harman (2017), que los encuentros entre estos se dan en el plano de la estética, es decir, en la *superficie* de las cosas. En *Degenerativa* podemos leer: “la única esperanza de supervivencia para esta página es que nadie la visite. sin embargo, si nadie lo hace, la página ni siquiera existirá” (2005). Esta oración nos permite verificar cómo Tisselli es consciente de la *causalidad* inherente en todo encuentro entre dos objetos. Estos acontecimientos se dan mediante una traducción recíproca: no se trata simplemente de que los humanos antropomorficemos al resto de los objetos, sino que estos últimos realizan el mismo procedimiento. Con esta afirmación, la corriente OOO no sostiene que los objetos inanimados cuentan con raciocinio y conciencia que les permita interpretar otros objetos, sino que, al igual que en el encuentro entre un humano y un objeto, la realidad misma de las cosas es imposible de agotar. Imposibilidad constituyente en todas y cada una de las relaciones.

Entonces, consideramos que las obras del autor mexicano y del autor argentino ponen en evidencia —de manera similar, a través de procedimientos distintos— ambos aspectos de los objetos, aquellos que son reales y aquellos que son sensuales, y cómo la afectación mutua entre la obra y el espectador se da en el campo sensual de la estética.

<sup>6</sup> Con respecto a esta afirmación, no ignoramos que al ingresar a *El Aleph a Dieta* el texto de inicio es “El Aleph” en su totalidad pero, en cada ingreso, los fragmentos que desaparecen no respetan el orden exacto, lo que implica que son dos experiencias distintas de una misma obra.

Por otro lado, la ontología orientada a objetos nos advierte del peligro de reducir un objeto a la mínima de sus partes, así como, en el caso inverso, considerarlo a partir del sistema del que forma parte. Morton, retomando a Harman, expone: “la *esencia* de un objeto se repliega, incluso de sus partes”<sup>7</sup> (2010, p. 208), lo que implica que no puede pensarse a los objetos como una entidad definible por su lugar en una estructura, así como tampoco por los demás objetos que lo compongan. Es posible pensar nuestro corpus en estos términos. Si deseásemos reducir las obras al mínimo de sus componentes, ¿cuál sería su elemento menor? El código que permite que los cambios se lleven a cabo en los tres casos no podría ser pensado como el objeto *Degenerativa*, *Regenerativa* o *El Aleph a Dieta*, ya que estos podrían ser reducidos a caracteres y los caracteres a bits y así indefinidamente, aunque en todos los casos se trataría (y no se trataría) de la obra. Realizar la operación inversa arrojaría los mismos resultados: si se incluyera el objeto en una superestructura llamada “literatura digital latinoamericana”, esta también podría ser incluida en una estructura mayor llamada “literatura latinoamericana”. continuar con el procedimiento *ad infinitum* y perder de vista el objeto que se relaciona, causalmente, con otros objetos. Las obras aquí analizadas, al degenerarse y regenerarse, dan cuenta de la *huella* que se produce con los encuentros y traducciones que realizan, y de las que son víctimas. Esta huella se imprime en todos los objetos que entran en relación, y se da una transformación constante y sorpresiva cada vez, al mismo tiempo que se producen nuevos objetos sensoriales. Que los objetos sean previos a sus relaciones es una afirmación propia de la OOO, válida para todos los objetos, entonces, debemos detenernos en el aporte específico de esta teoría para el análisis literario aquí propuesto. Con respecto a esto, afirmamos que no se trata de realizar de los textos-objetos un análisis *formalista*, es decir, tomando la literatura únicamente como un OR y, por lo tanto, aislándola de su contexto. Por el contrario, creemos que, al proponer un análisis literario desde la ontología orientada a objetos, reparamos en el aspecto *teatral* de la estética. Dicho de otro modo, somos nosotros, los lectores-críticos, quienes realizamos y sostenemos la interpretación de los objetos literarios que se retiran a través de sus cualidades sensoriales y se crea un OS. Lo que es igual de válido, como hemos planteado previamente, para los encuentros entre dos objetos no humanos.

### Grieta estética

<sup>7</sup> Traducción propia.

Hemos dicho que las relaciones de un objeto son posteriores a su existencia real, pero queda ahondar en esa *grieta*. Este desfase dentro del mismo objeto resulta de interés para abordar otro de los aspectos de las obras de Tisselli y Läufer. En el hacer artístico del primero de ellos, se nos presenta la posibilidad de ingresar tanto al sitio actual —el de su última transformación— como a los diversos estadios de la obra en el tiempo —en el caso de *Degenerativa*—, o al estadio sin ningún tipo de visita —en el caso de *Regenerativa*—. Mientras que, en la obra del segundo de los artistas mencionados, contamos con la capacidad de, en cada ingreso, ver el texto *ileso* y *original* para luego, observar cómo se producen cambios en él hasta la ininteligibilidad. Al estar llevando a cabo un análisis desde la OOO, realizamos una afirmación que podría resultar contraintuitiva: si nos hallamos buscando la *esencia* (OR) de un objeto, no la encontraríamos porque no *existe*, es decir, se repliega. Dicho de otro modo, “no hay sustancia, todo es ‘aparecer para’ o estética durante todo momento” (Morton, 2010, p. 213).

Detengámonos en las diversas versiones de las obras que nos habilitan Tisselli y Läufer. *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph...* —lo que diremos a continuación vale para las tres obras— son y no son ellas mismas. Son los caracteres que podemos observar en la pantalla de nuestros dispositivos, pero no lo son, en tanto que en el próximo ingreso habrán cambiado<sup>8</sup>. Entonces, el tiempo es generado por la diferencia del objeto con sí mismo, el tiempo surge de la estética. Los objetos reales se repliegan hacia el futuro y dejan tras de sí objetos sensuales, creemos que esto es lo que el artista mexicano nos permite verificar al poner a nuestra disposición versiones anteriores de las obras y lo que el artista argentino pone en evidencia al hacer visible el proceso de (de)constitución de su obra. La teórica *queer* Elizabeth Freeman (2010) utilizó el término “chrononormatividad” para definir el uso del tiempo en la organización de los cuerpos individuales hacia el máximo de productividad. Este concepto crítico de la concepción lineal y hegemónica del tiempo resulta de interés para pensar las obras de nuestro corpus, en tanto objetos tecnoliterarios, y la utilización de la tecnología en general. La técnica ha sido apropiada por la lógica capitalista del consumo —siguiendo a Heidegger, Adorno y Benjamin—, a su vez, esto implica que se inscribe en una narrativa temporal siempre en avance. Los dispositivos vistos como bienes de uso son descartados y reemplazados por nuevos que prometen una mayor funcionalidad y velocidad<sup>9</sup>. Podemos pensar la obra de Tisselli como

<sup>8</sup> En el caso de *El Aleph...*, como mencionamos en otra nota al pie, la visualización es diferente, pero en esencia similar a las obras de Tisselli.

<sup>9</sup> Con respecto a este punto, desde la producción masiva de objetos digitales, el término *obsolescencia programada* ha sido utilizado para describir el periodo en el que un dispositivo dejará de funcionar y requerirá, en vistas de continuar la cadena productiva capitalista, ser reemplazado.

una ruptura con este modelo. A diferencia de *lo nuevo por lo nuevo*, ambos sitios se vuelven inentendibles en cada nuevo ingreso, el futuro —siempre replegándose— nos vaticina la completa desaparición de signos (*Degenerativa*, *El Aleph a Dieta*) o la acumulación indiscriminada de estos (*Regenerativa*). Por otro lado, la posibilidad de dar un vistazo al pasado de las obras propone una temporalidad *otra* que nos permite realizar un movimiento de vaivén entre pasado y el futuro que no necesariamente implica la vista de algo *mejor*, sino que evidencia lo estético de los objetos y el tiempo que, por fuera de la narrativa capitalista, son el espacio de acontecimientos siempre nuevos e inesperados.

Debemos pensar en la posibilidad de producir fenómenos disruptivos y sensibles por parte del campo estético. Con respecto a este punto, Rancière (2005) sostiene que lo fundamental del arte, y por lo tanto de la estética, es la manera de crear-ocupar un espacio-tiempo. Siguiendo lo desarrollado por el autor francés, la reconfiguración de estas coordenadas sensibles, que introduce sujetos y objetos, y visibiliza aquello que se hallaba marginado, es lo que vuelve a la estética *política* (Rancière, 2005). La autonomía estética, como señala Rancière retomando las categorías de Bürger mencionadas anteriormente, no será vista como la libertad de “hacer” artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible” (Rancière, 2005, p. 23). Esto implica la posibilidad de la estética de quebrar el *mundo común*, propuesto por el régimen capitalista en busca de nuevas alternativas. Estas consideraciones son retomadas por la ontología orientada a objetos. La afirmación que sostiene que las relaciones entre los diversos objetos, así como de un objeto consigo mismo, existen en el campo de la apariencia, implica que estos son productores de tiempo y espacio particulares, coordenadas estéticas que brotan de la grieta entre el OR y el OS. Esto resulta de interés para considerar cómo un abordaje desde esta perspectiva posee el potencial político de presentar modos *otros* de existencia. En primer lugar, la experimentación literaria de Tisselli emana su propio tiempo y espacio, radicalmente distintos a todos aquellos que ingresen a los sitios. De igual modo, la literatura de Läufer crea una temporalidad que pone en crisis la temporalidad hegemónica capitalista al habilitar una obra que conforma a medida que *destruye* otra o, dicho de otro modo, que invierte la lógica progresiva temporal. Esta brecha entre ambas percepciones genera desconcierto, ya que nos obliga a desplazarnos de la concepción tradicional de la tecnología y de la literatura y, aún más, de nuestra manera antropocéntrica de aproximarnos a los diversos fenómenos sensibles.



## Conclusiones

Creemos que las obras *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph a Dieta* abordan tres cuestiones largamente tratadas en el arte y la literatura: la relación entre la técnica y el arte, las posibilidades políticas que brotan de la ruptura de la dicotomía autor-espectador y la presencia de puntos de vista otros al humano.

Los tres objetos que hemos tratado a lo largo de este texto permiten verificar, en primera instancia, la constitución colectiva de una pieza literaria. Es necesario no olvidar que, si bien en cada ingreso se producirá un cambio tanto en *Degenerativa* como en *Regenerativa*, resultará imposible determinar qué alteración pertenece a qué ingreso. Por otro lado, no ignoramos que en el caso de *El Aleph...* los cambios son producidos únicamente por el código creado por el artista argentino, pero la utilización de una obra *tradicional* habilita reflexionar sobre la posibilidad —no antropoexclusiva— de afectar un objeto en el campo de la estética. Esta indeterminación puede ser leída desde la ontología orientada a objetos, ya que la apariencia (objeto sensual) de cada uno se relacionará con la traducción que realicen de sus cualidades los otros OS que entren en contacto con ellas. Entonces, en las piezas de Tisselli y Läufer se visibiliza la indistinción entre el accionar de los humanos y el resto de entidades cohabitantes, ya que en todo caso se producirán afectaciones. Respecto a este punto, el reciente trabajo de Justin Berner (2020) sostiene, retomando a Braidotti, que *Degenerativa* y *Regenerativa* son obras que habilitan al pensamiento *poshumanista* ya que, en ambos casos, los ensamblajes poshumanos que permiten constituir estas obras —humanos, no humanos, sistemas técnicos— nos llevan a dar cuenta de los modos en los que estos ensamblajes afectan al mundo material en virtud de invisibilizar la participación individual.

Por otro lado, que todas las obras tratadas tiendan a la incomunicabilidad —mediante la destrucción y la acumulación— ahonda en la posibilidad con la que cuenta la tecnología, así como el arte, de fallar. Si damos crédito a lo elaborado con relación a lo propuesto por Heidegger al comienzo de este trabajo, podemos sostener que ambos artistas son conscientes del peligro del *enmarcamiento* habilitado por la tecnología, por lo que su literatura *fallada* no está *a mano*, sino que es *para sí*. Es decir, tiene entidad por cuenta propia, y no por la utilización y disponibilidad *hacia la mano* de quien la utilice.

En *El origen de la obra de arte* (1996), Heidegger reconoce como una de las características determinantes de las obras de arte su capacidad de “levantar un mundo” (p. 12). Con esta afirmación, el filósofo alemán postula que el arte hace surgir la verdad del *ente* en la obra. Esto implica que el arte revela

a la obra, al igual que a sí mismo, como una entidad sumamente histórica, ya que da cuenta de la lucha por la objetivación de las cosas en determinado espacio-tiempo. A partir de estas palabras podemos comprender cómo los objeto-obras de Tisselli construyen un mundo, pero uno que se encuentra constantemente degenerando y regenerando a partir de la participación de diversos agentes.

En este momento, *Degenerativa* no es mucho más que unos pocos caracteres sobre un fondo negro, mientras que *Regenerativa* se nos presenta como la acumulación inteligible de muchos de ellos, y *El Aleph a Dieta* espera un nuevo ingreso para emprender una nueva (de)construcción. Frente a la constitución individual de los primeros textos que podían leerse —“El Aleph” de Borges y aquellos escritos por el propio Eugenio Tisselli— primó la (des) construcción colectiva y azarosa. Esto, antes que una señal de alarma, nos lleva a preguntarnos por la posibilidad de comunidades digitales imaginarias que discutan con el imperativo funcional contemporáneo.

## Referencias

- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Orbis.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Editorial digital: Primo.
- Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Berardi, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.
- Berardi, F. (2020). *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra.
- Berner, J. (2020). Unhelpful Tools: Reexamining the Digital humanities through Eugenio Tisselli’s *degenerative* and *regenerative*. En *Electronic Book Review*. <https://doi.org/10.7273/kbfc-4145>
- Bootz, P. (2011). *La poesía digital programada: una poesía del dispositivo. Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Exploratorio Ludión.
- Brillenbug, K. (2006). Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry, *RiLUnE*, 5, 1-18. [http://www.rilune.org/mono5/3\\_brillenbug.pdf](http://www.rilune.org/mono5/3_brillenbug.pdf)
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la Vanguardia*. Las cuarenta.
- Crutzen, P. (2002a). The “anthropocene”. *J. Phys. IV France* 12(10), 1-5. <https://>

[jp4.journaldephysique.org/articles/jp4/abs/2002/10/jp4Pr10p1/jp4Pr10p1.html](http://jp4.journaldephysique.org/articles/jp4/abs/2002/10/jp4Pr10p1/jp4Pr10p1.html) DOI: 10.1051/jp4:20020447

- Crutzen, P. (2002b). The effects of industrial and agricultural practices on atmospheric chemistry and climate during the anthropocene. *Journal of Environmental Science and Health, Part A Toxic/Hazardous Substances and Environmental Engineering* (37)4, 423-424. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1081/ESE-120003224>
- Crutzen, P. (2005). Human Impact On Climate Has Made This the “Anthropocene Age”. *New Perspectives Quarterly*, 22, 14-16. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-5842.2005.00739.x>
- Deutsche, R. (2007.) Lo público. [Conferencia]. Curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. En el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- Freeman, E. (2010). *Time Bind. Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Harman, G. (2011). *The quadruple object*. Zero Books.
- Harman, G. (2017). *Object Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Penguin Books.
- Heidegger, M. (1953). *Ser y Tiempo*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Heidegger, M. (1993). *La pregunta por la técnica*. Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. *Caminos de bosque*. Alianza.
- Huysen, A. (2002). *Después de la gran división*. Adriana Hidalgo.
- Kozak, C. (2018). Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica. *Virtualis*, 9(17), 9-35. <https://doi.org/10.2123/virtualis.v9i17.272>
- Läufer, M. (2015). *El Aleph a Dieta*. <https://miltonlaufer.com.ar/aleph/>
- Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2016). *Dark ecology. For a logic of future coexistence*. Columbia University Press.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo.
- Tisselli, E. (2005). *Degenerativa*. <https://motorhueso.net/degenerativa/>
- Tisselli, E. (2015). *Regenerativa*. <https://www.motorhueso.net/regenerativa/regenerativa.php>

## Nada que esconder: estética de la explicitud en la transposición al teatro musical de *Despertar de primavera*

**Paz Vermal**<sup>1</sup>

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales  
 Universidad del Salvador, Argentina

[paz.vermal@usal.edu.ar](mailto:paz.vermal@usal.edu.ar)

Recibido 18 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

**Resumen:** en 2006, Broadway vio el estreno del musical *Spring Awakening*, basado en la obra teatral alemana *Despertar de primavera* (1891) de Frank Wedekind. El presente trabajo busca estudiar los procesos de transposición observables entre un texto y otro. Consideramos que, mediante procesos expansivos y la exhibición del estatuto teatral, la pieza musical recurre a una *estética de la explicitud* que busca plantear y desarrollar de manera más rotunda las temáticas polémicas ya propuestas por Wedekind.

**Palabras clave:** *Despertar de primavera*, *Spring Awakening*, transposición literatura/teatro musical, estética de la explicitud, procedimientos expansivos.

### **Nothing to Hide: Aesthetic of Explicitness in the Transposition to Musical Theater of *Spring Awakening***

**Abstract:** In 2006, Broadway witnessed the premiere of the musical *Spring Awakening*, based on the late-nineteenth century German play with the same name, written by Frank Wedekind. In this analysis, we aim to study the transposition processes that can be observed between both of the pieces. We consider that, by means of expansive procedures and the exhibition of the theatrical statute, the musical piece resorts to an *aesthetic of explicitness* which intends to raise and develop, in a more outright way, the controversial themes already proposed by Wedekind.

**Keywords:** *Spring Awakening*, literature/musical theater transposition, aesthetic of explicitness, expansive procedures.

---

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Adriana Cecilia Cid, Universidad Católica Argentina, Argentina.

## Introducción

El siguiente trabajo tiene el propósito de realizar un análisis comparatista entre la obra de teatro alemana *Despertar de primavera* (1891), de Frank Wedekind, y su transposición<sup>2</sup> al teatro musical, realizada por Steven Sater y Duncan Sheik en 2006<sup>3</sup>. Planteamos que en la segunda, mediante procedimientos de expansión, se recurre a una *estética de la explicitud*, tanto en la puesta en escena como desde la estructura misma. De este modo, *Spring Awakening* busca mostrar de forma aún más rotunda las temáticas polémicas y censuradas de *Despertar de primavera*.

Para ello, habrá que poner en contexto ambas producciones y el carácter disruptivo que a las dos corresponde según su época de escritura. En el caso de la transposición, también debemos recurrir a un análisis semiótico del teatro musical para comprender mejor su estructura rebelde. Es claro que, en el paso de una a otra, algunos detalles de la trama y su contenido sufren modificaciones; esa es la naturaleza de toda transposición. Lo que se observa en *Despertar de primavera* y *Spring Awakening* es un cambio en la configuración y disposición del contenido, que tiene como objetivo resaltar las temáticas del primer texto en el segundo. Por lo tanto, no haremos demasiado foco en los aspectos argumentales de los textos, sino en cómo el musical se atreve a una representación y estructuración diferente, explícita.

Juan Miguel González Martínez (2009) afirma que toda ópera y pieza dramática “es un objeto cultural y, como tal, un producto social y un objeto de comunicación. Es algo que alguien crea en un momento determinado, condicionado por circunstancias concretas que determinan en mayor o menor grado su labor” (p. 262). Esto es igual de aplicable a los musicales. Tanto *Despertar de primavera* como *Spring Awakening* surgen en contextos sociales, a los que no se ajustan en tanto obras teatrales.

Por un lado, el texto de Wedekind supone un enorme cambio dentro del teatro alemán de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Al pensar en la época, a Wedekind lo rodean dramaturgos y textos como Hauptmann con *Los tejedores* (1892), *Hedda Gabler* (1891) de Ibsen y *La señorita Julia* (1888) de Strindberg. La corriente naturalista era la más dominante, con una estética grotesca y una impronta crítica fuerte hacia la burguesía. Sin

<sup>2</sup> A lo largo de todo este trabajo, el término “transposición” puede tomarse como sinónimo del más comúnmente usado “adaptación”. Aun así, compartimos la opinión de Adriana Cid (2011) respecto a la elección por el primero en lugar del segundo: “el vocablo transposición coloca el acento en el proceso (creador) que se opera en el pasaje del medio literario al medio filmico” (p. 24) o, como en nuestro caso, en el pasaje del medio literario al medio teatral musical.

<sup>3</sup> Para distinguir entre ambas, nos referiremos al texto de Wedekind con el título *Despertar de primavera* (traducción del alemán *Frühlings Erwachen*), y al musical, con su título original en inglés, *Spring Awakening*.

embargo, *Despertar de primavera* logra ir más lejos en cuanto a la exposición de problemáticas en grupos marginados (como lo eran los adolescentes). Es precursora del teatro expresionista y pone en escena temáticas por completo polémicas para su momento: el despertar de la sexualidad en adolescentes, el masoquismo, la homosexualidad, el suicidio y el aborto, entre ellas. No es sorprendente que *Despertar de primavera* haya sufrido repetidas censuras; solo podría llegar al escenario quince años después de su escritura, en 1906: “el contexto social actúa como condicionante del hecho artístico en algunos casos de forma más agresiva” (González Martínez, 2009, p. 267).

Por su parte, *Spring Awakening* también surge en la transición entre dos siglos: la escritura comenzó hacia los noventa y llegó al escenario de Broadway en 2006 (cien años después del estreno de su hipotexto). Esa temporada, la acompañaban producciones como los *revivals* de los exitosos musicales *A Chorus Line* (Hamlisch y Kleban), *Company* (Sondheim y Furth) y *Les Misérables* (Schönberg y Boublil). *Spring Awakening*, con su escenografía austera y música de *rock*, se perfilaba como una alternativa distinta del típico espectáculo de Broadway que, desde comienzos del siglo XX, había estado asociado a la idea de lujo y de lo puramente entretenido (Morales Sánchez, 2015, p. 7), caracterizado por los grandes números y enormes ensambles. También era diferente el protagonismo de los personajes adolescentes que lidiaban con cuestiones de semejante peso y profundidad<sup>4</sup>.

Si bien la pieza teatral y su transposición al teatro musical se diferencian en varios aspectos, comparten su carácter renovador dentro del género de acuerdo con el contexto histórico. Lo que resultaba impactante a fines del siglo XIX ya no lo era a comienzos del XXI, por lo que el musical da un paso hacia adelante y lleva la puesta en escena de lo tabú a un punto álgido, inconcebible para la época de Wedekind y muy innovadora para la de Sater y Sheik. Interesa reparar en el interrogante: de qué manera el musical, al adaptar el material dramático, se postula como pieza artística explícita.

### ***Spring Awakening* y la innovación del teatro musical**

Una regla no tan tácita del teatro musical es que las canciones deben hacer avanzar la trama. Comparte esta característica con la ópera, que tampoco

<sup>4</sup> Por supuesto, no se puede decir que *Spring Awakening* haya sido el primer o último musical en apostar por una puesta en escena y temática diferentes, comprometidas con los problemas de su tiempo. Por ejemplo, en 1996, *Rent* (Larson), una reescritura de la ópera *La bohème*, retrató la crisis del sida de los años 80, como también lo había hecho *Falsettos* (Finn y Lapine) en 1992. Tampoco podemos dejar de mencionar la producción *revival* de *Spring awakening* del 2015, en la que se incorporó la lengua de señas estadounidense a la coreografía y que contó con un elenco en gran parte sordo. De ese modo, se agregó otro matiz a la reflexión sobre la expresión corporal y la forma de relacionarse de los personajes desde y mediante el cuerpo, además de sumar a la conversación a los grupos con discapacidades físicas.

es un “drama ‘con’ música sino ... ‘en’ música. No es teatro adornado con elementos musicales, sino drama puesto en música, hecho música. La música es pues la que define, en buena medida, el desarrollo narrativo” (González Martínez, 2009, p. 269). Se supone, entonces, que la evolución de la intriga, por lo general, sucede dentro de las canciones. Sin embargo, Sater (libretista y letrista) reconoce que:

No quería escribir letras que hicieran avanzar la trama, por lo que decidí no seguir esa regla de oro de los musicales. Quería que hubiera una distinción tajante entre el mundo de lo hablado y el mundo de lo cantado. (2007, p. VIII. Traducción propia)

Aquí, las canciones funcionan como manifestación del monólogo interno de los personajes. Mientras ellos cantan, se intercalan diálogos o suceden las cosas que mueven la historia, pero las canciones en sí mismas (en cuanto a su contenido) están en un plano diferente del de la acción.

*Spring Awakening* aprovecha las ventajas que ofrece el teatro musical en particular, que de por sí es un género que no busca replicar de modo mimético la realidad, sino que se funda en el hecho de formar mundos con sus propias convenciones, de las cuales la más importante es que “los personajes cantan *injustificadamente*” (Castellanos Vázquez, 2013, p. 113). Esto le da al musical más libertad para jugar con la puesta en escena, las transiciones y los diferentes planos de realidad en los que se desarrolla la trama. Como se indicó en el párrafo anterior, fue la intención de Sater y Sheik delimitar dos “mundos”: uno cantado, en el que los personajes adolescentes pudieran expresar sus pensamientos, y otro hablado, donde se juegan las dinámicas concretas que dan forma a la trama. Sin el contexto y la intervención de los fragmentos dialogados, muchas canciones no tendrían sentido ni lograrían hacer avanzar la historia, ya que sus contenidos son más bien reflexivos.

Por lo tanto, no es fácil clasificar los números musicales como lo hace Castellanos Vázquez en su estudio semiótico del género, puesto que no están concebidos para formar la estructura cerrada que el crítico plantea como casi inquebrantable (2013, p. 113). En consecuencia, *Spring Awakening* no es disruptiva solo por sus temas, sino que la configuración misma rompe con las convenciones del musical tradicional. A modo de ejemplificación, dado que excedería el marco de este trabajo realizar un análisis puntual de cada número, tomaremos el número de apertura y el de cierre. Esta selección no

es arbitraria, sino que nos basamos en la idea de que los *incipit* y *excipit* de todo texto son esenciales para comprender su sentido y el mensaje que buscan transmitir.

Según Castellanos Vázquez (2013), el número de apertura expone el “planteamiento de la historia y nos da el panorama general del universo y el tiempo en el que viven los personajes” (p. 122). En *Spring Awakening*, se titula “Mama Who Bore Me” (traducido como “Mamá que me pariste”). Wendla aparece en el escenario, sola, parada sobre una silla mientras se observa en un espejo y toca su cuerpo. La canción introduce algunos de los temas principales, como el fracaso de los adultos para dar a sus hijos información y herramientas: “mamá que me pariste, / Mamá que no me diste / Formas de afrontar las cosas. Que me entristeciste”<sup>5</sup> (Sater y Sheik, 2007, acto 1, escena 1). También se plantea el componente religioso que atravesará varias canciones en relación con la sexualidad. Wendla canta: “mamá, el llanto. / Mamá, los ángeles, / No duermen en el Cielo o en Belén”<sup>6</sup> (acto 1, escena 1) y compara su conflicto interior respecto de la sexualidad con una agitación en el cielo. Sin embargo, este número no sigue los parámetros clásicos del número de apertura, en el que por lo general interviene el ensamble, se introduce a los personajes principales y se establece el problema central sobre el cual versa la trama. Aquí solo conocemos a Wendla y lo que a ella la aqueja, los demás personajes aparecen a medida que se desarrolla la historia. El primer número de *Spring Awakening* nos arroja a un mundo de subjetividad en el cual, como sucede con cada uno de los adolescentes, los conflictos son diferentes y personales.

Por su parte, el número final debe realizar la operación inversa al de apertura: “responde a las últimas preguntas del nudo de la historia” (Castellanos Vázquez, 2013, p. 123). La canción que cierra *Spring Awakening*, “The Song of Purple Summer” (traducida como “La canción del verano púrpura”) no ofrece respuestas sobre el destino de los personajes, sino que cumple la función de moraleja o mensaje para el público. Ilse comienza a cantar a la audiencia: “escuchen lo que está en el corazón de un niño, / Una canción tan grande en alguien tan pequeño ... / Mientras el niño abre el camino hacia un sueño, una creencia, / Un tiempo de esperanza a través de la tierra”<sup>7</sup> (Sater y Sheik, 2007, acto 2, escena 10). Sater y Sheik utilizan el momento final para desear un mundo más abierto, en el que los jóvenes ya no sufrirán como Wendla o Moritz las consecuencias de una sociedad conservadora; el “verano púrpura” es una representación del progreso. Por lo tanto, tampoco se conforma a la

<sup>5</sup> Traducción propia.

<sup>6</sup> Traducción propia.

<sup>7</sup> Traducción propia.



teoría del número final, ya que no busca cerrar las historias de los personajes, sino ofrecer un momento de reflexión sobre aquello que la audiencia presencié. Tal como lo considera el semiólogo Yuri Lotman (1982), un final “no es solo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general” (p. 269). Desde ese punto de vista, el final del musical representa un llamado a la renovación de formas. Esto se alinea con la propuesta a gran escala que *Spring Awakening* trae a la escena teatral. La historia no puede cerrarse de forma tradicional porque pretende cuestionar esa misma tradición e historia en la que se inserta y de la que difiere. Es decir: se busca hacer una renovación de las formas morales tradicionales mediante la renovación de las formas teatrales.

Resulta bastante apropiado que la transposición de *Despertar de primavera* sea un fenómeno innovador dentro de su género, al igual que el texto de Wedekind lo fue para el teatro alemán. *Spring Awakening* mantiene el espíritu rebelde y desafiante que se lee en las páginas de su hipotexto, consigue llegar un poco más lejos y actualiza la pieza del siglo XIX.

### **De la literatura al escenario**

*Spring Awakening* apuesta, sobre todo, por la expansión del material original. Se desarrollan las escenas de la obra de Wedekind, en varios casos se cambia su orden y se las combina de forma diferente de la original. Incluso hay añadidos que no son parte del texto alemán. Sin embargo, ninguna escena de *Despertar de primavera* fue eliminada en la transposición; todas son identificables en ella, salvando las modificaciones. El trabajo de Sater y Sheik consistió en ampliar el contenido, lo cual también implicó reordenarlo según la dirección que decidieron tomar. La ya mencionada escena de apertura, por ejemplo, acopla la escena de apertura original y la segunda escena del segundo acto de Wedekind, en la que Wendla y su madre tienen la conversación sobre el origen de los niños. Sater justifica su decisión de la siguiente forma:

Mover esa escena al comienzo de la obra nos permitió tomar una postura política desde el principio: las semillas de toda la “tragedia infantil” son plantadas por ese único acto deliberado de silencio: una madre que no puede hablarle con honestidad a su hija sobre el sexo<sup>8</sup>.  
(Sater y Sheik, 2007, p. XII)

<sup>8</sup> Traducción propia.

*Spring Awakening* se posiciona como un trabajo esencialmente expansivo, ese es el fin de todo cambio. Incluso al tratarse de, tal vez, la única “supresión” de la transposición: el Hombre Enmascarado. Para un lector de Wedekind, su ausencia es notable, en especial cuando su intervención en la pieza teatral es de por sí enigmática e inesperada ya que quiebra la estética naturalista que se había sostenido hasta ese momento y se introduce como elemento protoexpresionista. En *Despertar de primavera*, este personaje salva a Melchior de un final trágico, de la muerte. Representa la vida, y la posibilidad de crecer y aprender frente a la pulsión tanática a la que lo tienta el fantasma de Moritz. Le dice a Melchior: “te guiaré por entre los hombres ... Te proporcionaré la ocasión de ampliar tus horizontes de un modo fabuloso ... Haré que sin excepción conozcas todo lo interesante que el mundo encierra” (Wedekind, 2017, p. 102). El letrista y guionista se refiere al problema que llevó a adaptar a ese personaje en particular y su razón para decidir omitirlo:

Finalmente nos dimos cuenta de que, dentro de nuestra pieza musical, la música ya desempeñaba el papel del Hombre Enmascarado, porque le da un espacio a nuestros adolescentes para celebrar, denunciar y abrazar sus deseos más oscuros como parte de sí mismos, y no como algo a lo que escapar o reprimir<sup>9</sup>. (Sater y Sheik, 2007, p. XI)

Como bien lo aclara Castellanos Vásquez (2013), “la música en este tipo de espectáculos tiene una intención dramática más profunda y se vuelve un elemento de significación primordial” (p. 113). Por lo tanto, el rol del Hombre Enmascarado no habría sido tanto una supresión como una expansión a gran escala que se disemina en todos los números musicales, esa es su intención dramática. El papel del Hombre Enmascarado trasciende el marco de la escena y se transforma en un plano diferente donde cada personaje, no solo Melchior, tiene la posibilidad de expresar sus más profundos sentimientos. Aunque en un comienzo parece que el Hombre Enmascarado ha sido eliminado o suprimido de la transposición, en realidad se trata de una transformación del personaje en el recurso estructurador de toda pieza de teatro musical: las canciones.

Resulta interesante, entonces, comparar las dos escenas en el cementerio para entender cómo los dramaturgos estadounidenses resuelven

---

<sup>9</sup> Traducción propia.

la ausencia del Hombre Enmascarado. En su versión, Melchior pretende suicidarse utilizando una navaja, pero los fantasmas de Wendla y Moritz lo disuaden. *Spring Awakening* es mucho más amable con Moritz, cuya aparición en la obra de Wedekind (con la cabeza debajo del brazo) es para el lector grotesca y ominosa. Esto es adrede por parte de Sater, quien explica que “no queríamos verlo alargar una mano putrefacta en un intento de traicionar a su amigo” (Sater y Sheik, 2007, p. XI). El cometido de Moritz en esta escena de *Despertar de primavera* es tentar a Melchior al suicidio, haciéndole creer que es la mejor alternativa. La interpretación contemporánea lo convierte, junto con Wendla, en una suerte de ángel guardián que rescata a su amigo en su punto más bajo. Para ese momento puntual, el rol del Hombre Enmascarado se traslada a Moritz y Wendla. La canción que ambos cantan, “Those You’ve Known” (traducida como “Aquellos que has conocido”), es un recordatorio para Melchior y para toda la audiencia de que aquellos que se perdieron en el camino todavía están ahí para ayudar y todo lo han perdonado: “aquellos que has conocido / Y perdido caminan detrás tuyo. / Solo, su canción todavía logra encontrarte”<sup>10</sup> (p. 90). Wedekind le da un final terrible a Moritz y Wendla: son víctimas de su entorno y su tiempo, jóvenes que murieron por nada, por la irresponsabilidad de los adultos en sus vidas. En cambio, Sater y Sheik quieren que sus muertes cobren sentido y no hayan sido en vano. Pueden guiar, desde sus experiencias, a los que deben seguir adelante (Melchior, en la ficción; la audiencia, en la vida).

El musical contiene muchas instancias de procedimientos expansivos más a lo largo de la trama, solo mencionaremos algunos. Siguiendo la historia de Moritz –un personaje que sin duda preocupa mucho a Sater y Sheik–, otro de los grandes cambios introducidos es la relación entre él y su padre, para desarrollar con mayor profundidad la exigencia que el adolescente sufre en su hogar. Esto se logra con la inserción de una escena nueva en el primer acto, en la cual Herr Stiefel termina golpeando a Moritz por la posibilidad de haber desaprobado:

MORITZ: Bueno, yo, eh, me preguntaba, hipotéticamente hablando, que pasaría si... Si un día yo, eh, reprobara. No que—

HERR STIEFEL: ¿Me estás diciendo que reprobaste?

MORITZ: No—¡no! Solo quise decir—

HERR STIEFEL: Reprobaste, ¿no es cierto? Lo veo en tu cara.

<sup>10</sup> Traducción propia.

MORITZ: ¡Padre, no!<sup>11</sup>

(Herr Stiefel le pega a Moritz) (Acto 1, escena 9)

Asimismo, se le da voz a personajes que no gozaban de demasiada importancia en *Despertar de primavera*. La relación homosexual se insinúa desde la segunda escena del primer acto, cuando Hans le propone a Ernst, de forma sugestiva, caminar con él: “nos acurrucaremos junto al Homero. Tal vez podemos hacer un poco como Aquiles y Patroclo”<sup>12</sup> (acto 1, escena 2). También se le concede un dueto a Marta e Ilse, titulado “The Dark I Know Well” (“La oscuridad que conozco bien”), quienes cantan sobre el abuso que sufren en sus hogares y no pueden contar a sus amigas.

Parte del planteo del musical consiste en ampliar aquello que *Despertar de primavera* propone. Wedekind siembra varias problemáticas que no llega a elaborar demasiado, lo cual deja abierta la posibilidad para su indagación en versiones posteriores. *Spring Awakening* las recoge, y examina y rellena los espacios que Wedekind dejó vacantes. De este modo, también se permite el tratamiento explícito de las cuestiones polémicas, ya que tienen más margen para desenvolverse dentro del texto musical.

### **Estética de la explicitud: nuevos acentos**

Como ya hemos mencionado, *Despertar de primavera* fue de por sí explícita para los estándares de la época. La sola mención del sexo y el suicidio, y la puesta en escena de una relación homosexual, entre otras temáticas, fueron motivo de escándalo. El musical aprovecha el avance con el que se llega al siglo XXI para dar un paso (o varios) hacia adelante. *Spring Awakening* no esconde nada. Con excepción del suicidio *per se* de Moritz (la luz baja en el mismo momento en que aprieta el gatillo) y el aborto clandestino de Wendla<sup>13</sup>, toda escena que por decoro se omitiría sucede sobre el escenario bajo una perfecta iluminación. Para denominar al conjunto de estrategias utilizadas por la obra, proponemos el término *estética de la explicitud*: el musical expone a la audiencia a momentos duros, trágicos y sexuales sin recurrir a símbolos o expresiones decorosas que los cubran, sino que los muestra en toda su

<sup>11</sup> Traducción propia.

<sup>12</sup> Traducción propia.

<sup>13</sup> Resulta curioso que el musical haya decidido dejar fuera el aborto de Wendla o no utilizar la palabra “aborto” cuando en *Despertar de primavera*, aunque no se muestra, sí se nombra: “murió por los abortivos que le administró la madre Schmidt” (Wedekind, 2017, acto 3, escena 7). A nuestro criterio, esta sería la única escena demasiado “fuerte” para representar en el escenario. Por ese motivo, termina siendo una escena encubierta que se infiere por el momento en el que un hombre (llamado “Schmidt”, un guiño a Wedekind) se lleva a Wendla y las consecuencias: Melchior descubre su lápida en el cementerio.

realidad (al menos tanta como lo permite el medio teatral).

La escena de sexo entre Wendla y Melchior, por ejemplo, se ubica en el cierre del primer acto y sucede en el escenario. En *Despertar de primavera*, se da a entender por los diálogos de los personajes, sin ninguna acotación complementaria en las didascalias. Wendla se muestra reticente y Melchior, violento. Ella le pide: “¡no me beses, Melchor...! ¡No me beses...! ... ¡No... No... Melchor! ... ¡Déjame...! ¡Déjame...!” (Wedekind, 2017, acto 2, escena 4). El musical hace un cambio profundo. Ante todo, sustituye el elemento de violación por una dinámica más amorosa, de exploración mutua y consensuada de la sexualidad. Aunque Wendla se siente dubitativa y asustada, la amabilidad de Melchior la anima:

WENDLA: Esperá...

MELCHIOR: Soy solo yo. (*Fuera de su mirada; tranquilizándola*) Soy solo yo.

... (*Melchior mete la mano dentro de la ropa interior de Wendla, la acaricia con suavidad*)

WENDLA: Ahí, así—Eso es...

MELCHIOR: ¿Sí...?<sup>14</sup>

WENDLA: Sí. (Sater y Sheik, 2007, acto 1, escena 10)

En el transcurso de la escena, los intérpretes actúan la relación sexual bajo una luz suave, pero clara. La actriz que interpreta a Wendla expone sus senos ante la audiencia, mientras que el actor que interpreta a Melchior se baja los pantalones para exhibir su trasero.

El manejo de la luz en toda puesta teatral es de enorme importancia. El crítico Patrice Pavis, en su libro *El análisis de los espectáculos*, le ha dedicado un apartado titulado “Dramaturgia de la luz”. Él propone que la iluminación tiene en sí misma una gran carga dramática y que “la luz facilita la comprensión” (Pavis, 2000, p. 197). Todo lo que se ilumina entra en contraste, ya sea deliberado o no, con lo que se mantiene en las sombras. En el caso de *Spring Awakening*, como bien se puede evidenciar en casos como el que acabamos de comentar, la función de la iluminación es poner a la vista del público los hechos que por lo general se buscaría esconder. Se pretende, así, que el espectador pueda entender mejor el problema y cuente con toda la

<sup>14</sup> Traducción propia.

información necesaria, sin ambigüedades o espacios para la conjetura.

El hecho de que las canciones representen los monólogos internos de los adolescentes también es otra forma de explicitud. No se puede decir que en *Despertar de primavera* no haya presencia de la interioridad de los personajes, pero solo recibimos los fragmentos que comparten entre sí, con sus compañeros, y unos pocos monólogos más íntimos. En cambio, los personajes del musical expresan una y otra vez su subjetividad cantando. Muestran al público todo lo que son y piensan, no se autocensuran. Es por esto que hay un cambio estilístico entre los diálogos, más apropiados para la Alemania del siglo XIX, y las canciones, que adoptan un lenguaje y ritmo contemporáneos. Los adolescentes abandonan expresiones estructuradas y de decoro, sus monólogos internos son libres, explícitos e incluso poéticos. En la segunda escena del primer acto, por ejemplo, Moritz le dice a Melchior: “yo, eh, sufrí la visita del más aterrador y oscuro espectro” (acto 1, escena 2. Traducción propia), mientras que la letra de la canción que canta unos minutos después proclama: “es la mierda de vivir / Sin nada más que tu mano. / Solo la mierda de vivir / Como alguien a quien no soportás”<sup>15</sup> (acto 1, escena 2).

Además, el mismo estatus teatral está expuesto ante la audiencia. En primera instancia, la banda se ubica al fondo del escenario, cuando por lo general se la esconde en un hueco debajo o delante de este (literalmente llamado *orchestra pit* o foso de orquesta). Luego, cuando los adolescentes comienzan a cantar, toman micrófonos de mano. Lo tradicional es que los actores lleven micrófonos pequeños, que se pegan en la mejilla o sobre la frente, y se busca que sean de un color semejante al de la piel para camuflarlos. *Spring Awakening*, como ya dijimos, no esconde nada: cuando los actores cantan, utilizan micrófonos<sup>16</sup>, lo cual hace que sus cantos injustificados sean aún menos realistas de lo que ya son. La escenografía es escasa, con vagos elementos que indican el lugar y el tiempo (para las escenas que transcurren en la escuela, por ejemplo, solo hay un pizarrón y sillas). Incluso se prescinde de escenografía en algunos casos: Wendl no se mira en un espejo, sino que mira al público, hacia la “cuarta pared”, que lo representa. Los cambios de escena se superponen y la luz no baja para esconderlos. Los mismos actores mueven la escenografía y los micrófonos, mientras se desarrollan las escenas.

¿Acaso podríamos calificar a esta estética, además de explícita, como neobrechtiana, ya que recuerda a los procedimientos de extrañamiento

<sup>15</sup> Traducción propia.

<sup>16</sup> Esto, desde un aspecto técnico, es innecesario. Los actores llevan los micrófonos tradicionales en todo momento, por lo cual los micrófonos de mano son una elección arbitraria y estética que contribuye a la distinción entre el mundo factual y el espectacular.

que empleaba Brecht en su teatro? Al igual que en el dramaturgo alemán, la exposición del estatuto dramático en *Spring Awakening* no es una elección gratuita. Justamente, al mostrar todos los artificios escénicos y generar extrañeza al público, se busca llevarlo al ámbito de la reflexión. En ningún momento se pretende esconder que se trata de una historia ficticia, representada por actores sobre un escenario que interpretan personajes que no son reales. Lo importante no es aspirar al realismo de la historia o que el público tenga la sensación de que así era la Alemania del siglo XIX. La trama es una advertencia y un punto de partida que interpela al espectador: ¿qué debemos hacer para que esto no suceda en nuestras vidas?

## Conclusión

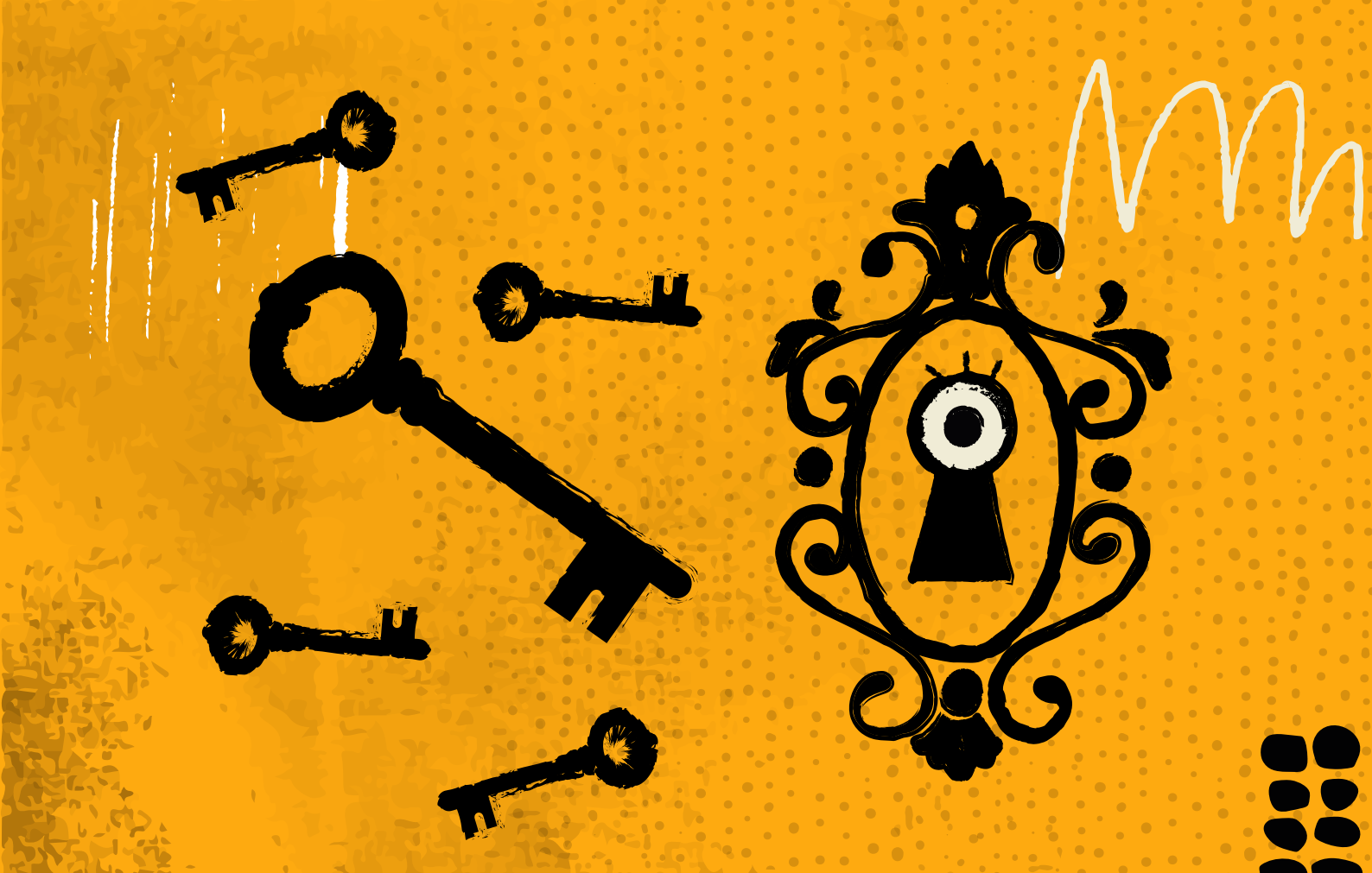
Ninguna de estas elecciones es infundada, sino que cada una tiene una razón de ser ulterior: *Spring Awakening* no quiere cometer los mismos errores que los adultos de su obra, no engaña a su audiencia. Le recuerda todo el tiempo que lo que está viendo es teatro, no le esconde sus procedimientos. Uno de los grandes mensajes de Wedekind es el peligro que corren los niños en una sociedad que se niega a la franqueza por seguir estándares burgueses de decoro. Wendla y Moritz son víctimas de padres que esperan que sus hijos se comporten “como deben”, sin darles ninguna herramienta para afrontar los problemas de crecer y madurar. *Spring Awakening* tiene la esperanza de que la audiencia pueda aprender de los errores que pone en escena. No tiene miedo de mostrar la complejidad de la pubertad y su lado más escandaloso. El efecto de choque en ambos textos no es gratuito: Wedekind, Sater y Sheik nos llaman a la reflexión al poner frente al público problemas que no se podrán ignorar o revestir de eufemismos en el transcurso de la representación. El musical logra expandir los límites de *Despertar de primavera* y llevar al teatro de Broadway una pieza que ya no debe censurarse, y puede contar la historia con sinceridad y explicitud. De este modo, *Spring Awakening* extiende el alcance del texto decimonónico sin perder su corazón.

## Referencias

Castellanos Vázquez, T. A. (2013). La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9(18), 111-

135. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6644>
- Cid, A. C. (2011). Pasajes de la literatura al cine; algunas problemáticas de la transposición filmica. *Letras*, (63-64), 19-40. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3806/1/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>
- González Martínez, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura-música. *Anuario Musical*, (64), 259-278. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2009.64.46>
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Istmo. <https://es.scribd.com/document/171791874/Estructura-del-texto-artistico>
- Morales Sánchez, N. (2015). *La traducción y la adaptación de canciones en el teatro musical: el caso de Los miserables* [Tesis de grado]. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. [https://www.academia.edu/24850676/La\\_traducci%C3%B3n\\_y\\_adaptaci%C3%B3n\\_de\\_canciones\\_en\\_el\\_teatro\\_musical\\_el\\_caso\\_de\\_Los\\_Miserables](https://www.academia.edu/24850676/La_traducci%C3%B3n_y_adaptaci%C3%B3n_de_canciones_en_el_teatro_musical_el_caso_de_Los_Miserables)
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós. [https://www.academia.edu/43278426/Patrice\\_Pavis\\_El\\_analisis\\_de\\_los\\_espectaculos\\_Capitulo\\_420200607\\_110819\\_1w86xz4](https://www.academia.edu/43278426/Patrice_Pavis_El_analisis_de_los_espectaculos_Capitulo_420200607_110819_1w86xz4)
- Sater, S. y Sheik, D. (2007). *Spring Awakening*. Theater Communications Group.
- Wedekind, F. (2017). *Despertar de primavera* (P. Peusner, Trad.). Letra Viva.





Pág 169 a 173

# Reseñas

*Nota al margen* | Vol. I N° 2

## ¿Qué hacer cuando la vida cotidiana se vuelve insostenible?: una reseña de *Los divagantes*, de Guadalupe Nettel

2023, 168 págs., Anagrama



**Constanza Molina**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[comolina@mi.unc.edu.ar](mailto:comolina@mi.unc.edu.ar)

En el presente texto, nos proponemos hacer una breve reseña del nuevo libro de cuentos de Guadalupe Nettel, titulado *Los divagantes* (2023). Se realizará primero una breve introducción en torno de la producción literaria de la autora y ciertos tópicos recurrentes que se abordan a lo largo de toda su obra, para luego centrarnos en las particularidades del libro reseñado.

Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) ha escrito novelas como *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno*<sup>1</sup> (2014) y *La hija única* (2020). Por su parte, entre su producción cuentística podemos mencionar a *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y, ahora, *Los divagantes* (2023). A pesar de que los personajes y los escenarios que la autora va construyendo a lo largo de su producción literaria no son homogéneos ni se repiten, sí consideramos que existen ciertas recurrencias, ciertas zonas de contacto que recorren todos sus escritos.

Uno de estos tópicos recurrentes es el de los *cuerpos incómodos*, es decir, cuerpos que interpelan por distintas razones a la concepción que tenemos de normalidad. A su vez, otro interrogante que aparece una y otra vez a lo largo de los relatos de Nettel es el de las prescripciones que la sociedad impone sobre dichos cuerpos. Las historias y personajes que nos ofrece la

<sup>1</sup> Ganadora del Premio Herralde de Novela en 2014.

autora ponen en tela de juicio distintas instituciones, tales como la familia, el matrimonio, la maternidad, entre muchas otras. Por último, esos personajes que nos presenta la autora son casi siempre personas que provienen de o circulan por los márgenes: *outsiders*. Entonces, nos encontramos a lo largo de la narrativa de Nettel con distintos personajes marginales que, por estar ocupando un lugar en el espacio, por reclamarlo, cuestionan distintas normas y condicionamientos establecidos. Los *divagantes*, por supuesto, no es la excepción.

La obra reseñada está compuesta de ocho cuentos que, de una u otra manera, nos presentan (como se explica en su contratapa) personajes *divagantes*. El título se explica en uno de los relatos que es, además, el que le da el nombre al libro. En él, padre e hija, de vida bastante itinerante, se topan en una expedición en barco con un ave. El padre le explica a esa hija narradora que el “albatros perdido” o “albatros divagante” es un ave que, a causa del excesivo esfuerzo que hace por la falta de viento, termina enloqueciendo, desorientado y en lugares muy alejados de su hábitat natural. Así, tras esta explicación, entendemos que esa desorientación, esa locura, esa lejanía respecto del lugar de origen y el hábitat natural son el hilo conductor que irá relacionando estos diferentes relatos y personajes a lo largo de la lectura. Y, por qué no decirlo, que irá relacionando también a la totalidad de la obra literaria de Nettel. Consideramos que, con esta explicación, la autora —de alguna manera— viene a darle nombre a aquellos personajes cuyas vidas iba relatando desde sus primeras obras: los *divagantes*.

En cuanto al aspecto formal de este libro, podemos mencionar que la prosa de la autora a lo largo de estos ocho relatos permanece, al igual que en el resto de su obra, sencilla, concisa y sin ornamento excesivo. Nettel no recurre a extensas descripciones de lugares, de personajes ni de sus mundos internos para narrar una determinada escena o situación. Y a pesar de ello —o justamente como su consecuencia— logra, con el uso del lenguaje, una potencia demoledora. Como la narradora de “Jugar con fuego” que, así sin más, afirma que “tener hijos es siempre estar esperando a alguien” (Nettel, 2023, p. 45) y describe a su hijo adolescente como “un ser a medio camino entre el niño que había sido y el adulto que iba a ser” (p. 50). O el protagonista de “La puerta rosada”, que define la aversión que siente hacia su esposa y el ya longevo matrimonio en el que se encuentra como un “resentimiento que me produjo durante décadas no ser dueño de mi destino” (p. 67).

Los relatos que nos presenta Nettel en *Los divagantes* son diversos y disímiles. En “La impronta”, nos enfrentamos al misterio de un tío proscrito de la familia y una sobrina narradora que, tras un inesperado reencuentro, no

parece poder alejarse de él. Nos encontramos también con el enfrentamiento de deseos entre un huérfano que imagina lo que sería tener una familia y un hijo que parecería ser feliz únicamente lejos de su madre en “La cofradía de los huérfanos”. Recorren estas páginas también dos hombres insatisfechos con su vida conyugal: el de “La puerta rosada”, que no soporta más la vida al lado de una mujer controladora y lo soluciona de una manera casi fantástica, y el de “La vida en otro lugar”, cuya insatisfacción no tiene tanto que ver con su mujer, sino con la envidia que le produce el reencuentro con un ex compañero de teatro y su familia. “Un bosque bajo la tierra” es la historia familiar de gente que, en palabras de la narradora, vive en películas diferentes (Nettel, 2023) y aun así logra unirse para intentar salvar lo único que parece sostenerlos como familia: la araucaria del abuelo. “Los divagantes”, relato que le da el título al volumen, instala el interrogante por los orígenes y el hábitat natural: ¿es realmente nuestro hogar ese lugar del que provenimos? ¿Se puede alguna vez superar el desarraigo? El relato se centra en la historia de la narradora y su familia, mexicanos que llevan una vida itinerante por el trabajo del padre hasta que, finalmente, terminan retornando a México. Y, a su vez, recorre las historias de distintos inmigrantes latinoamericanos que, por las dictaduras instaladas en sus respectivos países, fueron a parar a México. Uno de ellos, el uruguayo Camilo, será quien en gran parte instale estos interrogantes en torno del desarraigo y el hogar en la mente de la narradora: Camilo, el ave divagante.

Cabe destacar, además, que incluso nos encontramos con dos cuentos incluidos en el volumen (“Jugar con fuego” y “El sopor”) en los que la pandemia del COVID-19 y el aislamiento que derivó de ella aparecen explícitamente relatados: “Jugar con fuego” es el relato de una de las tantas familias que, durante aquella época que hoy nos parece igual de lejana y cercana, al acecho constante, tuvieron que verse obligadas a una extrema convivencia a la que no estaban acostumbradas. “El sopor”, por su parte, es el relato de un mundo —casi podríamos decir— apocalíptico, en el cual aquel virus al que nunca se le otorga un nombre no ha logrado ser combatido y la *nueva normalidad* a la que nos enfrentamos durante el 2020 y una parte del 2021 pasan a ser simplemente la norma, la normalidad.

A pesar de sus diferencias, las historias de los protagonistas de estos relatos tienen algo en común: están, en palabras de la propia Nettel, signadas por cierta “nostalgia por la libertad perdida” (Europa Press, 2023). Estos son, de alguna manera, relatos de vidas ordinarias que están intentando atravesar la existencia, superar el hastío y el cansancio de la vida rutinaria, de la familia, de las relaciones amorosas, del mundo en el que habitan; que rechazan, por

distintas razones y de distintas maneras, los diferentes imperativos vinculares que recorren, principalmente, los lazos familiares. Los ocho relatos están, además, no solo atravesados por la nostalgia sino también por la insatisfacción, por la incomodidad para con la propia vida, por la melancolía. Con *Los divagantes*, Guadalupe Nettel vuelve a instalar la pregunta por los vínculos familiares: ¿cuánto de ellos es realmente necesario? ¿Cuánto le debemos a nuestros hijos y a nuestros padres y madres? ¿Qué hacer cuando la vida que estamos viviendo se vuelve insostenible?

La obra de Nettel, además, nos ayuda a retomar la idea de que literatura y vida no son dos espacios aislados que nada tienen que ver el uno con el otro. Las preocupaciones de los protagonistas de estos ocho relatos derivan de nuestro presente y condensan, de distintas maneras, los interrogantes que se nos presentan a diario. No como un reflejo ni como una representación, sino más bien como un nuevo espacio de diálogo al que podemos recurrir para intentar comprender un poco más nuestra propia vida. La ficción, como decía la escritora cordobesa María Teresa Andruetto (2009), es como aquel espacio al cual recurrimos para saber algo más acerca de nosotros mismos.

## Referencias

- Andruetto, M. T. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Comunicarte. Europa Press (18 de septiembre de 2023). Guadalupe Nettel publica 'Los divagantes'. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/noticia/2023/09/18/cultura/guadalupe-nettel-publica-los-divagantes-5117>
- Nettel, G. (2023) *Los divagantes*. Anagrama.



Pág 174 a 177

# ***Kátharsis***

*Nota al margen* | Vol. I N° 2

**NOTA al  
MARGEN**  


## Fantástico, espacios extraños y voces narrativas: ese monstruo que llamamos tesis

**Candela Yasapis**

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
[candelayasapis@mi.unc.edu.ar](mailto:candelayasapis@mi.unc.edu.ar)

**Director: Dr. Jorge Bracamonte**

Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

**Codirectora: Dra. Lucía Feuillet**

Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

A veces, la chispa que enciende la idea para un proyecto de tesis está escondida a plena vista. Cuando llega el momento de elegir un tema, muchxs sentimos dudas o nos agobiamos ante una posibilidad infinita. Nos preguntamos si es más conveniente ampliar algún tema que nos haya gustado para no empezar de cero. O quizás, queremos abrir un horizonte nuevo, como un explorador que se lanza hacia lo desconocido. Yo metí un pie en ambas direcciones y, en el proceso, me di cuenta de que el eje de mi trabajo —y posteriormente de mi tesis— siempre había estado latente a través de dos elementos que, a lo largo de la carrera, me habían atraído: la literatura escrita por mujeres y el fantástico.

Escribir un proyecto de tesis es como hacer un boceto del trabajo al que te gustaría llegar. Como un artista, se traza el contorno de un dibujo que es tan solo el inicio, es un mapa y una dirección, no para cumplirla a rajatabla sino para usarla como guía en un camino largo que, a veces, parece volverse interminable. Es importante entender que no se puede abarcar todo y que se deben trazar límites: cuanto más claro sea el eje de la investigación, más van a fluir las ideas y la escritura. Y, a medida que se lee y se escribe, que se van acumulando páginas en ese monstruo que llamamos tesis, las ideas se disparan: surgen nuevas perspectivas, líneas de sentido que habían quedado ocultas u olvidadas.

Mi tesis se titula “Nuevos modos del fantástico: el efecto espeluznante en *Distancia de rescate* y *Kentukis* de Samanta Schweblin. Samanta Schweblin es una autora argentina que ha recibido importantes galardones, como el del Fondo Nacional de las Artes (2001), el Premio Casa de las Américas (2008) y el

Premio Shirley Jackson (2018). Y, si bien me interesó esta autora a partir de la lectura de algunos de sus cuentos, decidí enfocarme en las dos novelas que había publicado: *Distancia de rescate* y *Kentukis*, dos obras muy diferentes entre sí que tenían un vínculo particular; la cuestión era entender cuál y ponerlo en palabras. A pesar de que mi interés estaba puesto en lo que se suele llamar el *género fantástico*, no había encontrado aún una perspectiva desde la cual pudiera aportar una mirada diferente, no solo sobre las novelas de Schweblin sino también sobre el fantástico mismo. Dentro de ese amplio universo, quería encontrar una línea de investigación que fuera diferente a lo siniestro o al *new weird* con los que la crítica asocia a la escritura de Schweblin. Así como es importante tener una dirección a la hora de investigar, para no perderse entre tantas ideas e información, también es fundamental apoyarse en quienes dirigen dicho proyecto/tesis, porque pueden ofrecer una perspectiva más amplia y esclarecedora. En mi caso, fueron Jorge Bracamonte y Lucía Feuillet quienes lograron que pudiera ver lo que me parecía confuso, lo que parecía un callejón sin salida.

Así, finalmente llegué a las categorías de análisis que necesitaba: el fantástico como *modo* y no como género, desarrollado por Rosemary Jackson; lo espeluznante, teoría de Mark Fisher; los niveles narrativos de Gérard Genette y las voces narrativas de Aurora Pimentel. Habiendo leído tanta teoría y descartado lo que no me interesaba, formulé la hipótesis que se convirtió en el eje principal de mi trabajo: en las obras de Schweblin, se configura un nuevo modo del fantástico a través del trabajo que realiza la autora con las voces y los niveles narrativos, ya que estos ponen en tensión las enunciaciones de los personajes y provocan un efecto espeluznante. Si bien esta suerte de cronología parece lineal, la realidad es que surgieron muchas problemáticas en el medio, que fui incluyendo en la investigación de manera tardía: por ejemplo, el tema de la tradición fantástica rioplatense en Argentina, ya que nunca pensé la obra de Schweblin como una producción aislada. Por el contrario, busqué conexiones, pero me enfoqué en autoras que quedaron afuera del canon y de ese concepto mismo de tradición: escritoras como Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti y Silvina Ocampo.

Regresando al análisis, que no fue lineal y que estuvo marcado por un gran proceso de reescritura, surgió un problema que cambiaría el modo de abordar las obras de Schweblin: esa primera hipótesis no era suficiente para abarcar los niveles de sentido de las novelas ni para poder estudiar en profundidad cómo figura el efecto espeluznante. Estaba haciendo a un lado dos nociones fundamentales en la teoría de Fisher: los espacios simbólicos y referenciales. Descubrí así que, en ambas obras, dichos espacios estaban



estrechamente ligados a las voces y niveles narrativos. De esta manera, a lo largo de mi tesis pude responder las preguntas que en mi cabeza se generaban: ¿cómo se configura el fantástico en las obras de Schweblin? ¿Es posible pensar el fantástico como un modo y no como un género? ¿Qué papel cumplen los niveles y las voces narrativas que orquestan los relatos de los personajes? ¿Cómo estas diversas voces y niveles tensionan y median la construcción del fantástico y el efecto espeluznante de la narración? ¿Cómo aparece lo espeluznante en los espacios referenciales y simbólicos de las novelas? Cuando logré aclarar este panorama lleno de interrogantes, pude vislumbrar matices que pueden ayudar(nos) a comprender, no solo la obra de Schweblin sino también el funcionamiento del fantástico como un modo en constante cambio y mutación, que se nutre y se inspira en otras fuentes de diverso origen. También fue un punto de partida, un impulso hacia nuevos horizontes que podrían conducir a un estudio profundo de los puntos de contacto de Schweblin con la tradición o con otras autoras contemporáneas o, incluso, al estudio de escritoras que hayan quedado al margen de la tradición fantástica argentina.

Si bien al principio todo fue caos y confusión, llegó un momento en el que ese monstruo que llamamos tesis ya no era tal; a través de la escritura se cruza un umbral y es ahí cuando el estudiante, casi sin darse cuenta, deja de ser estudiante y entra de lleno en la investigación.

## Referencias

- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Ediciones Alpha Decay, S.A.
- Genette, G. (1989). *Figuras 3*. Editorial Lumen.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Editorial Catálogos.
- Pimentel, A. L. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Ediciones, México.
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Penguin Random House.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Penguin Random House.



Pág 178 a 191

# Variatinta

*Nota al margen* | Vol. I N° 2

## Ausencia

Incineradas desde adentro, mis voces se crispan  
con cada llama de ausencia, y  
el amor de charco que supo apagarlas  
ahora solo es un ausente navegante.  
Dejo que hablen solo los ojos,  
dejo que griten el parto de una madre virgen.  
Hay un espacio estrecho, los párpados se me levantan, y  
aunque las cartas siempre se envíen  
nunca espero una de vuelta.

**Luca Salinas**



## La calle de don Nicasio

Sonó el timbre y don Nicasio se demoró un buen rato porque se estaba vistiendo. Había salido a la calle hacía poco y ahora quería cambiarse de ropa para recibir a su hija. Cuando contestó el citófono, el conserje le anunció que ella iba subiendo.

El viejo carraspeó y abrió la puerta para recibirla. Del ascensor salió una mujer cargando varias bolsas de supermercados, además de su cartera al hombro y una carpeta bajo un brazo. Se veía muy cansada, pero aún así levantó todo de un viaje y se acercó caminando con rapidez y decisión:

—¡Hola, papá!

—Hola, hija.

—Vengo apurada, tengo que volver a la oficina a las tres.

—Pase, hija, adelante.

—¿Cómo está?

—Acá estamos, vivos todavía. Peleándola, usted sabe.

Ella fue a la cocina y dejó las bolsas en el suelo, quejándose del peso y del tráfico. Empezó a guardar la mercadería, mientras don Nicasio le preguntaba sobre su trabajo.

—Todo bien, papá. ¿Cómo se ha sentido? ¿Se está tomando los remedios?

—Sí, hija, todos.

—¿Seguro? ¿Y ha estado descansando? —Miró a su padre de arriba abajo: tenía las canas despeinadas, por lo que asumió que había estado en casa todo el día. Calzaba pantuflas y un pijama decente, por lo que se veía bien, es decir, activo, consciente y preocupado de su aspecto—. Recuerde que el doctor dijo que tenía que descansar y no exponerse al frío... ¡Ah! Eso me recuerda... mire lo que le traje. —De una de las bolsas sacó una bata larga y peluda, azul marino con un bordado en el pecho.

Don Nicasio la miró con sospecha:

—¿Y eso?

—Una bata, po. Para que se abrigue al tiro cuando salga de la ducha, y para que no le dé frío y ande más cómodo aquí en la casa. ¡Es bonita! ¡Elegante!

Él miró el atuendo, que le parecía algo de otro planeta. Levantó las cejas y, suspirando, tomó la prenda y la llevó a su dormitorio. Se la puso, se miró al espejo. Meneó la cabeza y se la sacó. La dejó sobre la cama y volvió a la cocina, donde su hija terminaba de guardar algunos comestibles en el

refrigerador.

—No le gustó —dijo ella.

—Sí me gustó, hija, gracias. —Se acercó a ella y le besó una mejilla.

Su hija hizo como que lo abrazaba y aprovechó de olerlo.

—Ay, papi, me da mucho gusto verlo bien. ¿Me ha echado de menos?

Por fin pude hacerme un tiempito, estas semanas han sido... ¿No ha estado saliendo, papá, verdad?

—No, hija. ¿A dónde voy a ir?

—No se me haga el lesa. Usted sabe que lo vieron el mes pasado en la esquina.

—¡Bah!

—¿No se acuerda que peleamos y usted me dijo esas cosas feas?

Don Nicasio alzó los brazos y fue al living a mirar por la ventana. Estaban en un piso veinte.

Cuando su hija terminó de ordenar la cocina, se acercó a su padre, pero no sabía qué decirle para que no hubiese discusión. Se paró a su lado y miró hacia afuera a través del gran cristal que aislaba los sonidos de la calle.

—Este barrio es bonito, papá. Es tranquilo. Usted tiene todo lo que necesita, ya se lo dije: este es su departamento. Suyo. No tiene nada que... — Inspiró, con los ojos cerrados, para cuidar mejor sus palabras—. Por favor, lo único que le pido es que no se ande exponiendo, ¿ya? No me haga pasar malos ratos... no es mucho pedir, ¿cierto?

—Pasan hartos autos por acá —respondió él—. Pero no se escucha casi nada. ¡Se extrañan los ruidos de la calle! El ser humano... es un animal de costumbres.

Ella suspiró y volvió a la cocina. Tomó su cartera y empezó a repasar, de pie, el contenido de la carpeta: tenía una presentación de trabajo a las tres de la tarde con unos clientes del extranjero.

Pasado un rato, Don Nicasio se asomó a la puerta y le preguntó si quería almorzar. La respuesta fue escueta:

—No alcanzo, papá, ando apurada. Pero usted sírvase, le traje un plato listo, se lo dejé ahí. —Indicó el refrigerador sin levantar los ojos de sus importantes documentos—. Es pollo con arroz. Del súper. Yo me tomo un café y parto al trabajo. —Aún con la vista en la carpeta, extendió un brazo para encender el hervidor.

—Ese es el termo, hija —dijo don Nicasio, y encendió el hervidor que estaba un poco más allá.

—Gracias.

—Estaré viejo pero no loco. Uno se acostumbra a ser como uno es...

—Ya, papá.

Ella siguió leyendo, inmóvil salvo por sus pupilas.

Don Nicasio suspiró y fue a su dormitorio, se puso la bata nueva, se miró al espejo con un rostro en blanco y volvió al comedor. Tomó un libro de la repisa, se sentó sobre un sillón al lado de la ventana y empezó a hacer como que leía. En realidad, estaba mirando hacia afuera: a los autos que se detenían en la luz roja del semáforo, allá en la esquina. Intentaba escuchar, pero estaban muy alto y la ventana parecía cosa de magia.

Su hija apareció sosteniendo una taza de café y se sentó en la mesa del comedor. Seguía leyendo sus papeles, pero en un momento levantó la vista y vio al viejo con la bata puesta, y más encima con un libro. Le pareció que estaba todo bien, y que por ende era un excelente momento para seguir enfocada en preparar la presentación.

Cuando se terminó su café, ella cerró la carpeta, tomó su cartera y sacó las llaves del auto. Se paró, carraspeó y se acercó al viejo:

—Ya, papi —dijo suavemente—. Me tengo que ir.

—Vaya nomás, hija. Yo voy a echar una siestecita acá, mirando la calle. Es bonita esta calle. Pasan hartos autos. Uno descansa tranquilito... ¿Esta ventana no se puede abrir?

—No, papá, es para mirar nomás.

Don Nicasio dejó el libro sobre su regazo y apoyó la cabeza en el respaldo del sillón, que se reclinó levemente con su peso. Su hija se acercó y le besó la frente. Le dio gusto, porque se veía bien ahí en el bergere que ella había escogido, con la bata que había considerado más elegante, las pantuflas... y viviendo en un buen departamento de un barrio decente. Era casi como la imagen que se había proyectado en su mente del padre-anciano que siempre había querido tener.

—Qué bueno verte así, papi, me quedo tranquila. Voy a tratar de volver en la noche... un rato aunque sea, pero no creo que pueda... Hoy llegan unos clientes de afuera, estamos todos hasta el cogote...

—No se preocupe, hija. Vaya nomás. Yo me quedo descansando. Hasta la próxima. Ahí me llama nomás, usted sabe.

Aliviada, salió del departamento. Bajó del ascensor y, en el lobby, se acercó al conserje. Le preguntó si don Nicasio había estado saliendo mucho. El tipo contestó sonriendo y girando sobre su silla:

—No, señora Lidia, no se preocupe. Ha estado todo tranquilo.

—Ya, gracias —dijo ella, entrecerrando los ojos.

El conserje la vio salir hacia el estacionamiento de visitas. Luego, a través de las cámaras, vio cuando el auto se acercó a la reja y apretó un botón

para permitirle la salida. Cuando vio que ella se alejaba definitivamente, suspiró y meneó la cabeza. Sacó su celular y empezó a matar el tiempo.

Un par de horas más tarde levantó la vista cuando se abrieron las puertas de uno de los ascensores. Apareció el viejo, vestido como se vestía todos los días desde hace quizás cuántos años: un pantalón gastado y una chaqueta desteñida. Sin embargo, sus zapatos estaban lustrados, su camisa era blanca y llevaba las canas bien aplastadas con gel.

—¡Cómo le va, don Nicasio! —dijo el conserje.

—¡Manolo! ¿Cómo te trata la vida, mijo? —Se dieron la mano ruidosamente—. ¿Te preguntó algo la Lidia?

—Usted sabe, don Nicasio —respondió, alzando los hombros.

—Bueno, Manolo, se te agradece, ¿ya? Te daría un billetito pero sé que no te gusta...

—¡Para qué, don Nicasio! ¡Que tenga buena pesca!

El viejo atravesó el lobby sonriendo y arrastrando los pies, como siempre.

Llegó al semáforo de la esquina, donde se detenían los autos. Ahora que ya eran como las cinco, empezaba la hora de alto tráfico y las hileras de vehículos colmaban la esquina de la calle de don Nicasio. El ruido del tránsito siempre le traía recuerdos.

Con su paso cansino y su pinta dominguera de la vieja escuela, se deslizó entre las filas de vehículos. Volteaba a uno y otro lado, extendiendo la palma arrugada de su mano derecha, mientras con la izquierda saludaba mecánicamente a los innumerables rostros que lo miraban desde el otro lado de los cristales.

**Tomás Veizaga Ramírez**



## El cuarto

Esa casa siempre tuvo algo que me fascinó. Cuando era un niño que apenas tenía la altura para alcanzar los picaportes, me pasaba horas recorriendo las habitaciones. Corría a una y esta era tan distinta a la anterior que me sentía un viajero entre dimensiones. Un cuarto podía estar colmado de cuadros y el de al lado, lleno de artículos de jardinería. Una habitación de amplios ventanales y piso de madera, junto a una cuyas paredes eran negras y tenebrosas. Los baños podían estar cubiertos de azulejos rojos, verdes o incluso dorados. La cocina estaba provista de estanterías llenas de vajilla oriental y frascos de especias. Sillones de las más diversas formas y colores ocupaban su lugar junto a lámparas que esperaban su turno para ahuyentar la oscuridad. Las galerías y los balcones con baldosas de mármol junto a los hipnóticos motivos en las alfombras de los dormitorios.

Pero la casa también tenía ese cuarto en la esquina. En el piso de arriba, en lo que sería uno de los extremos del edificio, se encontraba una de las tantas habitaciones. Su estructura era bastante simple. Dos puertas, dos ventanas, alfombrado de color beige y unas paredes de color blanco hueso eran sus aspectos estables. Pero lo que distinguía a este de los demás cuartos no eran sus aspectos estables. A medida que crecí y visité la casa, tomé conciencia de una silenciosa mutabilidad. En mi carrera y afán por verlo todo, solía pasarlo por alto, pero eso cambió a medida que pasaron los años y se diluyó la fascinación por los azulejos, la vajilla oriental o las hipnóticas alfombras.

Lo primero que noté fue que nadie usaba ese cuarto. La casa tenía muchos. Tal vez incluso demasiados. Pero de alguna forma, y sin importar lo cómodas que fueran las camas o la forma de sus roperos, siempre había alguien dentro de ellos. Siempre había cosas por limpiar, libros para leer y sillones para descansar. Siempre había un cuarto preparado para esas nobles tareas. Un lugar donde dormir o un lugar donde estar despierto. Un lugar donde esconderse o donde correr con los ojos cerrados. Pero esto no sucedía en el cuarto de la esquina.

No es que el cuarto pasase desapercibido. Las personas se detenían a mirar por las ventanas o hacer algún comentario sobre el color de las paredes. Lo que sucedía es que no parecía tener ninguna función aparente. Nadie pasaba mucho tiempo en él. Nadie nunca se sentaba a comer o pensar



y nunca una pareja bailó descalza en la alfombra beige. De alguna forma, el cuarto no resultaba cómodo para esas tareas.

Lo segundo fueron los muebles. Las estanterías se colocan al alcance de la mano, las macetas en lugares donde llega el sol y los relojes se ubican encima de las puertas. Pero estas reglas no se aplicaban al cuarto de la esquina. Todas las mesas, las de día y las de noche. Todos los electrodomésticos, los nuevos silenciosos y los viejos murmurantes. Instrumentos musicales varios u elementos deportivos. Nada parecía encajar en él.

Como si fuera el síntoma de una enfermedad, las cosas siempre parecían fuera de lugar. Era algo que iba más allá de la forma en que se lo ordenara. Los muebles eran muy pequeños o muy grandes. El color de esa pintura no combinaba o la luz que entraba por las ventanas era insuficiente para esas fotos. Incluso se descartó la posibilidad de usarlo como depósito, pues, incluso el desorden se veía extraño.

Por esto el cuarto captó mi atención. Los muebles cambiaban con las estaciones. Siempre aparecía alguien que sostenía haber encontrado la solución al enigma, pero estas solo desembocaban en nuevas frustraciones. De esta manera, durante años el cuarto se vio sujeto a modificaciones que intentaban convertirlo en algo que no podría ser.

Eventualmente fue vaciado. Se habían agotado las ideas. Se había consultado a expertos y a inexpertos. A jóvenes y adultos. El cuarto no tenía caso y lo mejor que se podía hacer era dejar las paredes desnudas e ignorar el problema.

Fue en ese momento que noté que el cuarto se hacía más pequeño.

Al principio, como era de esperar, nadie se percató. Pero yo estaba embelesado con él y fui el primero en notarlo. Ocurría siempre luego de una noche particularmente silenciosa. Centímetros. Nunca de forma abrupta. Pero pasó el tiempo y los centímetros se hicieron metros. El techo pasó de elevarse por encima de mi cabeza a estar al alcance de mi mano estirada. Luego tuve que agacharme para poder permanecer en él. Posteriormente, tuve que pasar a rastras por la puerta. Finalmente, solo podía ver a través de ella y no pude ingresar más a la habitación.

Decidí que lo mejor que podía hacer era acompañarlo en ese proceso. Comencé a viajar mucho más seguido a la casa y busqué excusas para quedarme a dormir. Habitaciones sobaban. Pasaba mis días leyendo en una silla y notaba como el cuarto me lo agradecía. Sentía que de verdad había algo especial en sus blancas paredes y en la forma en la que la luz se arrojaba en la alfombra.

Las tardes de lluvia pude ver como lloraban las ventanas.





Cuando ya no pude entrar, me senté en la habitación de al lado. Hablaba en voz alta de las cosas que iba a hacer luego o de las cosas que ya había hecho ese día. Le conté cosas graciosas y otras no tanto. Había momentos en los que incluso sentía que yo me hacía más pequeño.

Un día miré por última vez a través de la puerta. Ahí estaban las ventanas y ahí estaba la alfombra beige. Las voces y las huellas de todos los que habían cruzado por él.

**Galo Ingnoli**

## La Ola

La llamada llegó un sábado en la noche mientras hacía las compras nocturnas en una cadena comercial a dos cuadras de casa. Ojeaba una revista de chismes ensimismado y asombrado, como es común, por la murmuración sinigual escrita en aquellas negras páginas. Nombres y rostros siempre conocidos desfavorecidos por comentarios de voraces escritores impulsados por un hambre popular y la angustiosa necesidad de ver a un ídolo caer; todo eso pasaba frente a mis ojos mientras esperaba que una señora de no más de 30 años, con índices de una temprana obesidad, apaciguara los pueriles deseos de su hijo. El niño lloraba, estampaba la cabeza contra el mostrador y berreaba como ningún otro moribundo animal que hubiera tenido cabida en la faz de la tierra. Con una apresurada vuelta de hoja, me recordé nunca tener hijos.

El teléfono sonó un par de veces allá, en el escritorio de mi oficina en el centro de la ciudad, antes de decidirse a hacerlo en mis pantalones. Desembolsé el celular en cuanto la notificación hizo temblar a mi glúteo izquierdo, deseoso de cualquier distracción a tan lamentable espectáculo. “Soy N; te necesito: algo pasó en el norte de la ciudad”.

...

**22 de enero del 2022:** la última caminata de *Los caminantes*.

En 1999, Román Molinares junto a su hermano Sebastián emprenderían una caminata que marcaría el inicio de algo trágico que tendría lugar este mismo año. “Al principio sólo eran ellos dos, luego ya se le unirían otros. Sebastián fue el de la idea, pero Román... Román siempre fue el que hiló todo”, contaría doña Ernestina, de 79 años de edad, madre de ambos fundadores. Para 2004, *Los caminantes* ya se habían establecido como una comunidad más en el creciente entorno ciudadano. Con cerca de 74 miembros y contando, los hermanos Molinares no encontraron otro modo de subsistir la naciente comunidad que fragmentándola en pequeños grupos de no más de 35 integrantes cada uno. Fue por estas fechas que surgiría la frase que marcaría al grupo en la conciencia colectiva de la sociedad: “bajaremos todos los que subimos y subiremos todos los que bajarán”. “La frase era de Manuel: él la creó. La dijo en una incursión, años atrás; a Sebastián le gustó, entonces se volvió el lema”, diría Javier Urías, sobreviviente de la noche del 22, tres días

después del accidente cuando lo entrevisté. A continuación, transcribiré una parte de nuestra charla:

—¿Qué significaba? La frase, quiero decir.

—Supongo que significaba que esperaríamos al último. Siempre lo decían cuando contaban las cabezas de todos antes de subir y al bajar. No querían que se nos olvidara nadie.

—¿Alguna vez se les llegó a olvidar alguien?

—No, nunca. —Piensa, se soba la mejilla y luego agrega—: bueno, hubo una vez en que alguien se perdió. Una niña, de no más de 12 años. ¿Era Sara, Samara? No lo recuerdo; no fue en mi grupo, pero sí escuché algo al respecto. Se perdió como por una hora hasta que la encontraron abrazada a un árbol.

—¿Dejaron a una niña de 12 años ir a una excursión con ustedes?

—No, no iba sola: su papá iba con ella. Nunca dejaríamos que un menor se nos pegase sin la supervisión de un adulto.

—Hasta donde tengo entendido, en el grupo del 22 iban menores de edad, ¿no es así?

—Sí, pero eso es distinto. Nuestras reglas estipulan que ningún menor de 15 años nos podrá acompañar sin la supervisión de un adulto. Los chicos del 22 tienen... tenían...

—Más de 15 años, ¿no?

—Sí, así es.

—Ernesto Guevara de 17 años y Francisco Torres de 16; ¿los conocía?

—Sí..., algo.

—¿Puede hablar de ellos?

Ante esta petición, Javier mira al suelo, incómodo y tarda unos segundos en responder.

—Francisco era el más joven, pero llevaba más tiempo en el grupo. Era muy temeroso; solía llevar pantalones largos de mezclilla porque tropezaba seguido. Ernesto era todo lo contrario: era bravo, aventado. Escalaba como ningún otro y no vieras las sonrisas que se aventaba al estar hasta arriba; el rostro le cambiaba, era otro..., era otro.

Francisco Torres y Ernesto Guevara: las dos víctimas más jóvenes de la noche del 22. El primero, muerto, lacerado desde dentro, y el segundo con una amnesia disociativa grave, incapaz de aportar ningún dato relevante a la investigación. Entre ellos hubo más; un total de 21 personas: 7 de ellas muertas, 9 heridas, 2 desaparecidas. Tan solo 3 se salvaron de tan funesto destino. “Sí, fui de los pocos. Estaba frente a todos; era el líder del grupo. Ernesto estaba a mi par; entonces se detuvo, contrariado, y yo seguí adelante”, declararía Javier en su entrevista. “Bianca estaba un poco más atrás, se quedó con

Ernesto. ‘¿Estás bien?, ¿todo bien?’, escuchaba que le preguntaba. Entonces los gritos..., volteé y corrí. Salté de la cima”.

...

A continuación, pretendo rescatar parte de la cronología mandada a N con el objetivo de poder rescatar algo para mí mismo. Los hechos fueron reconstruidos con base en las declaraciones hechas por los sobrevivientes.

### **CRONOLOGÍA DE LOS HECHOS: 22/01/22**

A las 16.34 una tercera parte del grupo ya había hecho acto de presencia a las afueras de la gasolinera DOI al noreste de la ciudad. Entre ellos se encontraban: María Teresa Inigo, Samuel Negrero Barca, Vicente Agüero Aguilar, Francisco Alberola Murano, Yolanda Antonelli Mateu, Ernesto Guevara Franco y Bianca Torres Almeda. Para las 16.57, ya se habían incorporado Javier Urías Duarte, Francisco Torres Pereira, María Teresa Bravo Rayo, su hermana Sandra Bravo Rayo, María Pilar Olivas Hernández, Rafael Juárez Meza, Jorge Fernández Báez, José Carlos Mauri Nevado, Julio César Orzuelo Maldonado y Diana Arenas Pina. Los 6 integrantes restantes (Manuel Esparza Garza, Alba Marina del Valle, Sara Gallegos Acosta, María Rosario Gamero, Jesús Salvador Amado Gutiérrez y Inés Trinidad Bautista) se encontrarían con ellos a las faldas del cerro La Ola, media hora más tarde.

A las 17.32 se formaría una fila a las faldas del cerro; 21 cabezas serían contadas. La expedición comenzaría poco después, a las 17.35. Se reportaría que “un olor metálico y amargo, como el del cobre” reinaba por la zona.

...

Es raro el hecho de que hubiera discrepancias en la presencia del hedor; algunos, como Urías Duarte, alegan que el hedor se presentó tan pronto como subieron las faldas del monte, mientras que otros, como Yolanda Antonelli Mateu, declaran haberlo sentido a finales de la expedición, segundos antes de que todo se fuera al demonio.

Otro aspecto por destacar es la zona. Cuando interrogué a Urías Duarte al respecto, él comentó:

—¿Por qué *La Ola*?, ¿no había sido negado su acceso durante buena parte de lo que va del siglo?

—Sí, así es. Pero desde que García Morrón entró como gobernador,

esa y muchas otras zonas de la ciudad que hasta mediados del siglo pasado habían estado cerradas al paso peatonal fueron reabiertas. El padre loco de la Iglesia del Sur se puso rojo de furia cuando quitaron los tablonés a principios del año pasado. *La Ola* llevaba rato así, cosa de un año o año y medio, pero ninguna expedición de carácter oficial había sido hecha hasta entonces.

...

La noche del viernes soñé algo particular.

Estaba en plena naturaleza, Deum se postraba ante mis pies, empequeñecido. El recio viento desprendía las prendas de mi cuerpo y hacía volar los cabellos por sobre mi frente. Todo se sentía bien, muy bien; entonces un olor metálico me inundó las fosas nasales.

Gritos. Uno, luego otro; un coro infernal a mis espaldas, entonces volteé solo para ver a...

...

“... Francisco Torres Pereira siendo cercenado desde dentro. Eso, esa mierda negra y descomunal le entró por la boca y se expandió dentro de él. Lo atrapó cuando trataba de huir. Él estaba a mi lado, intentó correr, pero entonces su pantalón de mezclilla se atoró con el ramaje y...”

...

Deum. Algo pasa en Deum. Pensé que todo eran meras coincidencias, pero desde que vi las fotos de la masacre he tenido lóbregas pesadillas que me interrumpen en sueño y hacen que María me pregunte si todo está bien; no lo está. Pienso que N sabe algo; debe de saberlo. Primero el caso de ese raro de las montañas, luego lo del joven Ortuño y su padre y ahora esto. Siempre hay una constante en el caso: a la gente no le importa. Me cuesta cada vez más sacar la información y, cuando no, la gente lo relata como si fuera cosa de todos los días. Esto es extraño, muy extraño.

De perder la cabeza, estas entradas y los pocos extractos que pude rescatar de los documentos mandados a N serán la única prueba de mi camino hacia la insanidad...

...

—¿Qué vio [la noche del 22]?

—Yo volteé y... —Se mira a los pies, azorado y entonces niega



vehementemente con la cabeza, entre risas—. Yo vi a mi hija; lleva 3 años muerta. Tan solo tenía 12 cuando pasó, cuando la perdí, pero ella estaba allí, al lado de Panchito antes de que este explotara desde dentro y nos cubriera a todos con su sangre.

**Angel Yared Hernández Quijada**



# Palabras de cierre

---

## Atrapar un instante mágico

*Allí donde la vida levanta muros,  
la inteligencia abre una salida.*  
Marcel Proust

Una nota al margen nos habla no solo de una técnica que posibilita resumir la idea principal del párrafo de un texto, sino que también se trata de una acotación lúcida dentro de la página de un libro. Este ejercicio devela la apropiación del escrito, en el sentido de hacer carne las ideas y pensamientos del autor. Se establece, entonces, un diálogo anacrónico donde el lector escribe con premura para que no se escape esa reflexión que significa el hallazgo de una línea de lectura por el cual continuar analizando el texto. La escritura de una nota al margen es sinónimo de rapidez mental, de sagacidad y de inteligencia. Significa, también, asir el instante mágico de la creatividad.

En los artículos “Nada que esconder: estética de la explicitud en la transposición al teatro musical de *Despertar de primavera*”, “Deconstruyendo el género: una aproximación teórica a *Orlando* de Virginia Woolf”, “El precio de volar alto: la libertad y la muerte en paralelo en la poesía Novohispana”, entre tantos otros, se vislumbra el ingenio y el excelente trabajo de comparatismo, de investigación teórica y de reflexión literaria.



El nivel de profundidad en el estudio de las obras presentes en las secciones de este segundo número pone de manifiesto que el análisis literario es una forma de literatura. El análisis teórico es un modo de perpetuar la obra y lo que en ella se quiere decir, como así también de honrar o disentir con los autores.

Tanto el trabajo de los autores como el del equipo editorial es admirable por la excelencia y el espíritu comunitario. *Nota al margen* introduce a los alumnos en el ejercicio creativo de la investigación, los estimula a comenzar a poner en palabras lo que el libro les hace sentir. Así, el estudiante inicia una carrera en la investigación teórica que continúa con ponencias en congresos, jornadas, etc., como así también, que contribuye en la instrucción de escritura del Trabajo Final de Licenciatura, tesis y demás producciones académicas.

A seguir dejando huellas imborrables en la academia, en el alma y en la literatura.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laura M. Prada', with a large, stylized flourish above the name.

**Lic. Laura Mercedes Prada**



 Dialnet  Google Académico  **latindex**  **LatinREV**  
Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades

