

Cuadernos del CILHA n 42 – 2025 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 07/04/25 - Aprobado: 03/06/25 | pp. 1 - 16

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.109>

Vulnerabilidades en *Los mocos de la furia*

Vulnerabilities in Los mocos de la furia

Paula Morán

 <https://orcid.org/0009-0008-4280-0344>

Universidad Nacional de San Luis

 paulamoranmaldonado01@gmail.com

Argentina

Zulma Fernández

Universidad Nacional de San Luis

 zukafe72@gmail.com

Argentina

Resumen: En el presente artículo proponemos una exploración de la obra *Los mocos de la furia* de Liliana Bodoc, ilustrado por María Wernicke. Publicado en marzo de 2024 por Siglo XXI, con edición de Laura Leibiker. Este texto fue tomado de la conferencia con la que Liliana inauguró el FILBA (Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires) en 2017.

Emplearemos temáticas de la vulnerabilidad como principal categoría de análisis literario. Definiremos primero el concepto de vulnerabilidad que nos interesa vislumbrar en la mencionada obra, y el proceso por el que atraviesa ese concepto al convertirse en el lenguaje simbólico de una creación literaria, para luego cerrar con el análisis propuesto.

Dicho análisis se enmarca en las investigaciones realizadas al interior del PROICO 04-1223 “Poéticas de la vulnerabilidad en la literatura contemporánea”, que busca abordar a la vulnerabilidad, en su complejidad conceptual, como generadora de representaciones y poéticas propias, de las que la literatura infantil no está exenta.

Palabras clave: literatura infantil, lenguajes simbólicos, poéticas de la vulnerabilidad, furia

Abstract: This article presents an exploration of *Los mocos de la furia* by Liliana Bodoc, illustrated by María Wernicke. Siglo XXI, with Laura Leibiker as editor, published the book in March 2024. The text originates from the speech with which Liliana Bodoc inaugurated FILBA (Buenos Aires International Literature Festival) in 2017.

Our analysis employs themes of vulnerability as the primary category of literary inquiry. To this end, we will first define the concept of vulnerability that we aim to discern within the work in question and examine how this concept undergoes transformation when expressed through the symbolic language of literary creation. Finally, we will present the proposed analysis.

This study is framed within the research conducted under PROICO 04-1223, Poetics of Vulnerability in Contemporary Literature, which seeks to address vulnerability –considering its conceptual complexity– as a generator of unique representations and poetics, from which children's literature is not exempt.



Keywords: children's literature, symbolic languages, poetics of vulnerability, fury

Fundamentos teóricos

Los mocos de la furia, obra póstuma de Liliana Bodoc publicada en 2017 e ilustrada por María Wernicke, alberga en su interior diversos aspectos que hacen a la condición humana. A partir de la lectura amena y recreativa de sus lenguajes simbólicos, nuestro propósito es identificar situaciones de vulnerabilidad en la historia contada por Bodoc y en las ilustraciones plasmadas por Wernicke, ver cómo esas situaciones son vividas por los personajes y cuáles son las consecuencias de las mismas.

Para iniciar, podemos decir que 'vulnerabilidad' es un término que abarca una complejidad conceptual, comprende los aportes de diversos campos del conocimiento, es utilizado en distintos contextos disciplinares y que, a su vez, resulta generadora de representaciones y poéticas propias que también se pueden encontrar en la literatura infantil. Siguiendo a Feito (2007), a pesar de lo polisémico del término, "ser vulnerable implica fragilidad, una situación de amenaza o posibilidad de sufrir daño" (pp. 8-9) y este daño puede ser entendido de diversos modos, como el dolor y la herida, siendo tan solo algunos de ellos. Indudablemente, todas las personas tenemos ese "punto débil", intrínseco o extrínseco, que nos hace vulnerables ante ciertas situaciones humanas convirtiéndonos en susceptibles al perjuicio corporal, mental o emocional.

En todos los casos es la existencia la que nos hace vulnerables porque en cada momento exponemos el cuerpo que activa pensamientos y emociones, y realiza una actuación que puede ser acción o inacción. Así lo expresó Ten Have (2016) al escribir que:

Los humanos como seres encarnados tienen una relación dinámica con el mundo [...] A través del cuerpo, los seres humanos están siempre en relaciones. El cuerpo vivido es, como ha argumentado Leder, 'un ser en relación con aquello que es otro: otra gente, otras cosas, un ambiente'. (p. 100)

Al exponer el cuerpo ese daño provocado, ese dolor, esa herida, de alguna manera, también repercute en el cuerpo. Los humanos desarrollamos nuestra vida en comunidad, desde el momento en que nacemos entramos en contacto con personas que coadyuvan nuestro crecimiento individual. Y precisamente en el encuentro con otros subyace lo vulnerable, Ten Have (2016) lo expresa así:

La vulnerabilidad se sitúa en el encuentro con otros. Ponerse en relación con otras personas es incierto y ambiguo. Nos entrega a los otros. Si estamos abiertos al mundo podemos, al mismo tiempo, ser negativamente afectados; existe siempre la posibilidad de ser heridos. El punto es que la vulnerabilidad no se encuentra solo en el individuo; es en la relación entre el ser y la alteridad que emerge la vulnerabilidad. La vulnerabilidad es, entonces, caracterizada por la mutualidad. (p. 101)



Como veremos más adelante, en la obra literaria que analizamos la situación de vulnerabilidad se produce en el encuentro con un Otro hostil. Dice, Ten Have (2016):

Levinas argumenta que el encuentro con el otro está fundado en la violencia. Encontrar a otra persona puede resultar en agresión y dominación. Pero el rostro humano está desnudo, es débil, indefenso, y por ello es la expresión de la vulnerabilidad humana. (p. 104)

Los personajes en la ficción escrita por Bodoc muestran diversos rostros, el de la inocencia, el de la bondad, el rostro de la orfandad, el rostro del despotismo. Resulta interesante ver plasmada en dicha obra la imposibilidad de ocultar el rostro cuando las personas se enfrentan cara a cara, se podrá bajar la mirada o altivar la gestualidad, pero el rostro permanece expuesto. ¿Hay manera de mostrar un rostro distinto al real y verdadero? ¿Qué pasa cuando no se muestra rostro alguno?, preguntas que se abren cuando incursionamos en la lectura connotativa de la obra, porque se trata de una ficción literaria que, como todas las ficciones de calidad, habilita cuestionamientos.

Ahora bien, cómo ocurre ese traslado de caracteres tangibles y objetivos en lo cotidiano, al discurso simbólico cargado de sentidos profundos que habitan en las ficciones literarias. Tanto el lenguaje verbal como el lenguaje plástico, el corporal y el lenguaje sonoro armónico han sido en todo tiempo las vías a través de las cuales el hombre ha expresado su relación con el mundo, su subjetividad, su imaginario, en suma, su condición humana. Conocimientos profundos e integrales que ha manifestado por medio de lenguajes plurales. De las variadas funciones otorgadas a estos lenguajes, resaltamos aquella que ha servido para la elaboración de la ficcionalidad artística en su doble vertiente: la forma de manifestación de los lenguajes es destinada a la percepción y la recreación lingüística pertenece a la función de la imaginación.

A partir de la unión de ambas funciones, la percepción y la imaginación, surgen las imágenes del arte, es decir, la expresión artística y la satisfacción estética. Desde esta perspectiva consideramos el carácter de enunciado que toda obra de creación artística tiene en cuanto lenguaje, y por ello, de originar entornos más o menos sometidos a la realidad objetiva, suspendiendo a diversos niveles las relaciones ordinarias de verdad y referencia (Saer, 2004).

Es evidente el valor simbólico que adquiere todo lenguaje cuando es transfigurado por el arte, es decir, cuando el lenguaje surge artísticamente simbólico por la forma *poética* que lo caracteriza. La *poética*, no solo le brinda calidad estética al arte, sino que le otorga la posibilidad de obtener significados plurales, profundos, significados que van más allá de su significado inmediato. El simbolismo del lenguaje artístico hace mucho más que representar, constituye una *metarepresentación* que no depende de la realidad objetiva para existir pero que, sin embargo, nos deja una mirada crítica del mundo, de los demás y de nosotros mismos. El arte es conciencia y filosofía de vida, una clara visión de lo humano. Podemos explicar al arte como una forma de sublimación espiritual que, en el

caso de la literatura infantil, se provoca a partir de diversos canales, códigos y modos de expresión.

La literatura es un discurso ficcional que crea mundos autónomos dentro de cada texto particular, y verosímiles en cuanto posibles y creíbles. Dos de sus rasgos primordiales que se encuentran íntimamente unidos en toda obra literaria, ya que la verosimilitud se produce solo dentro de ese mundo autónomo que crea el lenguaje al interior de cada ficcionalidad. En los géneros y sus múltiples formas y temáticas literarias encontramos universos particularmente autónomos que presentan características y regulaciones propias. Así, cada obra se enmarca en un género que se asume como "*performance*" discursiva y se distingue en relación con las otras obras del mismo género, sin embargo, todas ellas no pretenden ser más que discursos ficcionales. Al respecto, Metz (1970) postula que es "verosímil lo que es conforme a las leyes de un género" (p. 20), es decir, lo que es posible que ocurra dentro de un género literario determinado permite que su discurso particular sea creíble.

Un ejemplo de esto último es el cuento infantil de temática maravillosa cuya característica fundamental es la de regirse por la denominada *lógica maravillosa*, se crea un mundo autónomo dentro del cual existen seres asombrosos como duendes, hadas, ogros y gnomos, o también animales, plantas o cosas que piensan, hablan y tienen sentimientos como los humanos, y a quienes les ocurren cosas extraordinarias. Personajes y situaciones impensados para la realidad objetiva, pero totalmente creíbles y posibles en la realidad ficcional maravillosa donde existen independientemente de aquella realidad sensible. Por ejemplo: es tan normal que en "Murrungato del zapato" (Walsh, 1994), el gato *Murrun* salga a pasear en "*cochezapato*" por el mundo llevando a su amiga *Plantita*, luego que la *Plantita* fuera desplazada por *Murrun*, pero finalmente aceptada en su particularidad por el gato... Este cuento escrito por María Elena Walsh, como el que analizamos en el presente artículo, también se expresa con una bella poética de la vulnerabilidad provocando empatía con la otredad.

Inmersa en el campo de las Bellas Artes, la literatura se expresa a través del lenguaje, con la particularidad de realizar un uso especial de sus elementos al estar signados por la *poética*. En los escritos que llamó *Perí poietikís*, Aristóteles (1984) propone una teoría general sobre la literatura, planteando primero una división de las diferentes artes las cuales imitan a través de diversos lenguajes, y menciona: la pintura, la escultura, la danza, la literatura y el teatro. Aseverando, de esta manera, que la *poética* es la base de toda disciplina artística. A los fines del análisis lingüístico y semiológico que nos proponemos realizar, tomamos la *Poética* de Aristóteles, pero con el matiz que le otorga Jakobson.

Varios siglos después que el filósofo griego, Roman Jakobson (1976) retoma la *poética* aristotélica, la denomina *función poética del lenguaje* y sostiene que esta función es la que le otorga sensibilidad estética al lenguaje verbal. Dice al respecto:

Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una



consideración global de su función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante, determinante... (Jakobson, 1976, p. 348)

Deseamos resaltar que, en el mismo texto, Jakobson extiende esta función poética del lenguaje a todo tipo de lenguaje cuando dice:

[...] muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos. (Jakobson, 1976, p. 349)

De la cita anterior, podemos asegurar entonces que, en toda obra literaria infantil escrita e ilustrada, la poética está presente tanto en el lenguaje verbal como en el lenguaje plástico a través de las ilustraciones. En ambos casos, como ocurre en todas las obras literarias, la poética contribuye en la conformación y sostenimiento del mundo ficcional, mundo que es creíble porque nos resulta “posible” a tal punto que nos sentimos parte de ese mundo y nuestros sentimientos vibran por todo lo que ocurre dentro de él.

Es decir que, al alojarse la *poética* en el mensaje y siendo esta la función dominante en la literatura, este discurso se vale del mensaje mismo para crear una realidad distinta a la objetiva. Aguiar E Silva (1972) lo expresa acertadamente de la siguiente manera:

[...] la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa. (p. 16)

Esto es lo que caracteriza a la ficcionalidad. El discurso ficcional, que es el discurso propio de la literatura, se configura para crear un mundo regido por sus propias reglas, característica que lo hace gozar de autonomía con respecto a las normas que rigen en la realidad objetiva. Es decir, para existir y funcionar como universo ficcional no requiere de dicha realidad externa al discurso ni tampoco necesita ser validado en esta, justamente porque su valor de verdad se encuentra dentro del mismo discurso ficcional. Y esto es lo que se conoce como la *verosimilitud*, término acuñado desde épocas aristotélicas, porque en el discurso ficcional solo importa su condición de credibilidad.

La poética está dirigida a entender los procedimientos estéticos. Íntimamente relacionada con los procesos de creación artística, la poética estudia la especial combinación de los

elementos de uno o más lenguajes con la finalidad de otorgarle calidad estética a la obra. Dentro de la lingüística la poética se ocupa de saber “qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte” (Aguiar e Silva, 1972, p. 18), es lo que ocurre también con la semiótica y el signo icónico. Pero qué pasa cuando el mensaje no pretende ser una obra de arte y, sin embargo, tiene función poética. Veamos que agrega Roman Jakobson (1976) al respecto “La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio” (p. 391).

De lo anterior puede deducirse que, en un escrito de historia, como en cualquier otro escrito no artístico como por ejemplo la publicidad o la propaganda, la función poética puede estar presente, pero de manera secundaria, como algo que lo suplementa lingüísticamente. Por estar rememorando hechos del pasado la historia, por ejemplo, no puede separarse de la realidad objetiva, es decir, habla de hechos que, supuestamente, en verdad ocurrieron, espacios geográficos, arquitectura, flora y fauna con existencia real y de personas que vivieron en épocas pasadas lejanas o cercanas en el tiempo. Esto demuestra que la función dominante en el discurso histórico, como en todo discurso no ficcional, es la *Referencial* dado que no puede desprenderse de la realidad que existe fuera del texto, ni debe crear una nueva realidad, sino que siempre dependerá de la realidad empírica para poder existir. Por eso la necesidad de pruebas (documentos, testimonios, edificaciones, restos óseos, entre muchos otros) que validen los escritos históricos. Sin embargo, basado en esa realidad comprobable empíricamente, si alguien quiere otorgar a esos hechos históricos una mirada netamente poética, escribe una novela histórica en la que el núcleo es objetivamente comprobable en la realidad, pero agrega hechos, personajes y espacios no verificables que coadyuvan a la poética literaria de la obra.

Indudablemente que la forma poética de la lengua en textos no artísticos, por lo tanto, no ficcionales, accesoriamente le sigue otorgando belleza al discurso. En muchos casos de discursos no ficcionales, como por ejemplo en la publicidad, se estiliza la forma poética en el lenguaje como recurso para atraer la atención del destinatario-comprador, tocar su sensibilidad y así tratar de aumentar la seducción y la preferencia por el producto que se intenta vender. En otros casos de textos no ficcionales poetizados subsidiariamente, como ser ciertos escritos históricos que tienen un lenguaje muy bello (hasta llegar a encontrar, entre los más antiguos, relatos históricos no ficcionales con ritmo lírico) o aquellas notas periodísticas que poseen mucha metáfora e ironía, la forma poética apreciada en todos ellos corresponde al estilo personal de cada autor.

En la literatura la poética se manifiesta independientemente de la realidad externa aun cuando parta de ella para sus creaciones, a diferencia de lo que ocurre en los textos no ficcionales, en los textos literarios brinda la posibilidad de interpretaciones accesibles a todos los individuos en cualquier momento histórico sin la necesidad de referentes externos determinados. Sabemos, porque así lo expresó la autora, que el cuento *Los mocos de la furia* de Bodoc está inspirado en una experiencia particular de la autora durante su niñez, se trata de una “autoficción” (Doubrovsky, 2001) accesible a la lectura de toda persona, ya sea niño, joven o adulto, provocando identificaciones a diversos niveles y



pudiéndose leer de manera autónoma sin la necesidad de conocer o referenciar a la fuente de inspiración del cuento. Lo que la obra literaria ofrece (como ocurre con cualquier manifestación artística) no es real tal cual es o se percibe objetivamente, sino que es algo representado, o mejor aún, es una “metarrepresentación” (Leslie, 1987, pp. 412-426) en la que se expresa una suprarrealidad o realidad transformada por el arte. Por eso podemos decir que todo arte desrealiza, no de manera ocasional, sino intencionalmente, aspectos variados de la realidad como hechos, personajes y espacios. Es decir, circunstancias que existen fuera de la imaginación creativa del autor pero que son transformadas y absorbidas por el arte en ficciones estéticas. Tal como lo expresa Aguiar e Silva (1972):

[...] El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmo, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva. (p. 18)

También Jakobson (1976) dejó en claro la intención de “resignificación” que le otorga la función poética al discurso cuando este se expresa intencionalmente artístico, “[...] la poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualquiera de sus componentes” (pp. 349-394).

Ahora bien, la resignificación artística que le concede la poética al discurso ficcional por ser la función dominante en su lenguaje, la encontramos amplia y explícitamente en la denominada Literatura Infantil en todos sus modos de expresión, a pesar de la poca valoración artística de la que fuera víctima durante muchos años. La literatura infantil es una parcela de la literatura calificada por el adjetivo infantil como aquella literatura que pertenece al universo ficcional de niñas y niños, principales receptores de esta forma literaria, quienes se encuentran preparados para significar connotativamente este discurso ficcional a través de los diversos lenguajes en que se les ofrece: verbal oral, verbal escrito, plástico, gestual, corporal, musical, entre otros. Dirigir nuestra mirada hacia la infancia nos permitirá establecer los parámetros para definir esta parcela del arte literario. Teniendo en cuenta esos parámetros, vemos que la obra que aquí analizamos puede ser considerada como literatura infantil. Para profundizar en el estudio teórico-crítico de la Literatura Infantil recomendamos la lectura de textos escritos por Andruetto (2009), Cervera (1992), Díaz Rönner (2005), Medina (1990) y Montes (1999).

Queremos cerrar esta introducción teórica con las palabras de la estimadísima Liliana Bodoc, quien expresa los caracteres y las bondades de la poética que calan profundo en el espíritu humano.

Supongo entonces que el principal valor que debe sostener el arte es su posibilidad de actuar sobre lo real para incrementar en lo real la densidad ética y estética. La literatura, concebida y reinventada dentro del cauce social al que pertenece, incrementa la densidad de significados, porque dicha sociedad

posee las claves profundas para interpretarla, y poseer las claves profundas para comprender un hecho artístico es establecer con el arte una comunicación real y transformadora. (Bodoc, 2024, p. 28)

Orden analítico

Como ya hemos mencionado, la obra que aquí abordamos se titula *Los mocos de la Furia*, donde Liliana Bodoc nos relata su primer día de furia, y que María Wernicke ilustra de forma original. En esta historia, la autora nos cuenta en primera persona su bautismo con esa emoción tan vibrante y resonante: la furia. Liliana, revive y narra a través de la niña de 9 años que fue, la noche en la que el director de la cementera, en la que su padre trabajaba, fue a cenar a su casa. Noche en la que fue testigo de la humillación de su familia.

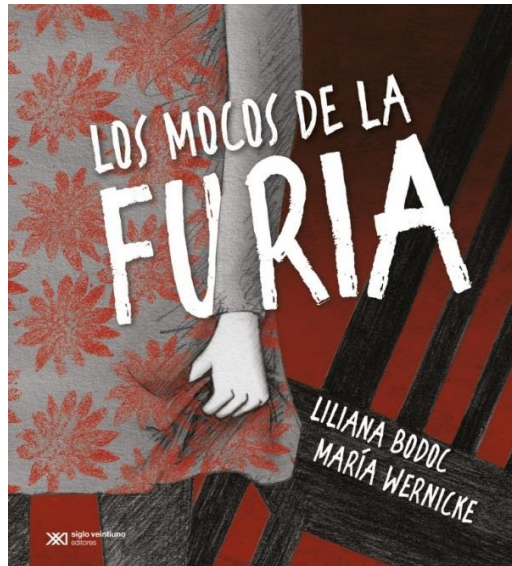
En palabras de la autora, resignificando aquella primera experiencia de su infancia con la arrolladora emoción, la adjetiva de una particular manera, nombrándola: *furia divina*. Así comienza la historia:

Y bien, aquella furia de mis nueve años quiso ser divina.
Y fue tan decisiva que aún perdura, y soy capaz de revivirla como si no hubiesen pasado cincuenta años desde la noche en que el flamante director de la cementera llegó a cenar a mi casa. (p.2)

Quisiéramos detenernos en el término 'furia', según la Real Academia Española (s. f., s. p.) representa *ira exaltada*, destacamos algunas definiciones como arrebato de locura, gran agitación que muestran algunas cosas como el viento, una tormenta, el mar, etc.

Observamos en la portada del libro, su título, que está compuesto en la primera línea por el sustantivo 'mocos', pero la segunda constituida por una única palabra: furia. El tamaño de esta palabra en la portada es mucho más grande que el resto, tanto en términos tipográficos como simbólicos. Acompaña de manera acertada la ilustración de María Wernicke (figura 1), quien decide referir esa furia mediante el puño cerrado de la niña que sujeta su vestido, una silla a punto de tumbarse, una furia pronta a desatarse.

Figura 1



Nota. Tapa de *Los mocos de la furia* (Bodoc, y Wernicke, 2024, Siglo XXI editores).

La ilustradora escoge pocos colores, en la totalidad de la obra predominan los tonos blancos y negros. El rojo es utilizado para hacer resaltar ciertos contenidos de las imágenes para atraer la atención de los lectores. No es casual que el color rojo se asocie a emociones poderosas como la pasión, el amor, la ira. Muchas señales están representadas a través de ese color, sobre todo aquellas que indican peligros. Es el color de la sangre, por lo que está íntimamente vinculado a principios de la vida como de la muerte.

Las palabras con las que Liliana va hilando su historia también se matizan de rojo, como los trazos con los que María complementa formidablemente el relato. El enojo, la ira, la humillación y la vulnerabilidad en la narración son temas medulares.

Ahondaremos un poco más en este último término, tomando los estudios de Feito (2007):

Es vulnerable, quien puede ser herido o recibir lesión, física o moral. En el mismo campo semántico se encuentra 'vulneratio', herida o lesión, y también el verbo 'vulnero', herir o lastimar. Pero también, obviamente, el daño puede ser psíquico o emocional, en cuyo caso abre la vía del sufrimiento. Y existe también un daño moral, que es el causado por una situación de maldad, una injusticia, un desprecio, o cualquier otra forma de daño que afecte a nuestra identidad como personas. (pp. 8-9)

La pequeña protagonista de la historia describe tan poéticamente las escenas que anteceden a aquel daño moral, nos cuenta sobre las peripecias que atraviesa su abuela para agasajar a la visita importante. Con los recursos y los tiempos escasos, prepara con delicadeza la cena y el postre. El esmero con el que la abuela trabaja para recibir al déspota director de la empresa, es el preludio de la situación de abuso de poder y superioridad. Cito las palabras de Bodoc (2024):

Mi abuela salió al rescate. La vi lavar acelga, picar bien finita la cebolla, la vi acumular una pila de panqueques y cocinar la salsa con su estofado durante un tiempo considerable.

La vi poner en agua jabonosa las flores de plástico para que lucieran como recién cortadas de un jardín imaginario.

Y, por último, la vi hacer malabares para llegar al postre.

¿Cómo no recordarlo? Esa crema de vainilla, leche, azúcar, huevos; con canela, a veces, o con cascarita de limón... (p. 8-9)

Estas ilustraciones (figura 2) organizadas como una secuencia de acciones le otorgan más contenido narrativo a la obra:

Figura 2



Fuente: *Los mocos de la furia* (Bodoc, y Wernicke, 2024, p. 10)

El padre de la niña es quien invita al jefe a cenar a su casa. Padre que atraviesa una viudez reciente y la acumulación de deudas, cada vez más difíciles. Es en esta circunstancia de desigualdad de poder (superior-subordinado) en el que se desencadena el conflicto en esta obra. Múltiples y plurales son los elementos presentes tanto en el texto escrito como en el ilustrado (figura 3) que nos permiten considerar la inequidad en la relación entre aquel hombre y la familia. Existe una evidente relación de dominación y sometimiento o sumisión, que en consecuencia vulneran en un principio todo tipo de comportamiento de respuesta y/o defensa ante la hostilidad del jefe. Las palabras de Feito (2007) complementan lo dicho:

[...] el dolor que nos inclina, la ausencia y el vacío, en sus muchas facetas, el sentimiento de impotencia, son manifestaciones de nuestra vulnerabilidad. El ser humano es, por tanto, vulnerable y frágil por su misma condición corporal y mortal,



pero también por su capacidad de sentir y pensar, de ser con otros y de desarrollar una conciencia moral. (pp. 8-9)

Figura 3



Fuente: *Los mocos de la furia* (Bodoc, y Wernicke, 2024, p. 3)

Esta es la segunda imagen del libro, el lenguaje del arte plástico es contundente. Los negros y grises del hombre, los rojos del vestido y el cabello de la niña, la ausencia de rostro del señor jefe, la distancia en el tamaño/altura de los dos personajes en la escena, sumado a los puntos de lejanía entre las miradas, ya que la pequeña lo hace desde abajo, no son más que el reflejo de las dicotomías adultos– infancias, poder – vulnerabilidad. En esta misma dirección simbólica y semántica continua Bodoc con su relato, y adjetiva la escena en la que transcurre aquella comida como *silenciosa y tensa*, dos características esperables en un vínculo primado por la tiranía económica, social y política. Cito unas líneas de la obra:

El ingeniero director encendió un cigarrillo, asunto que en ese tiempo era plenamente admisible. Tal vez por mi estatura, quien sabe. La cosa es que yo advertí el desprecio incipiente en el modo en que apartó de sí la computera de vidrio azul generosa de crema de vainilla.

Entonces apoye la barbilla en la mesa y me quedé observando, vigilando, segura de que se avecinaba un mal momento. Y en efecto llegó.

Fue exactamente cuando el ingeniero director en un gesto ostentoso, apagó el final de su cigarrillo en la crema de vainilla que no había tocado, justo en el centro (pp. 16-22)

La niña lo intuye, anticipa la crueldad de aquel extraño sentado en su mesa. No sabe exactamente lo que sucederá, pero percibe la agresión. A su corta edad, siendo una niña tiene la capacidad de leer y dar sentido al lenguaje corporal de la visita. En una clara actitud de alerta, la pequeña advierte cómo el señor importante enciende su cigarro, aleja la computadora y apaga la colilla en el postre (figura 4). Parafraseando a Feito (2007), somos sujetos humanos conscientes de nuestra fragilidad, y el conocimiento de las amenazas nos hace doblemente vulnerables, las personas somos sabedoras de nuestra precariedad. El sufrimiento, el tormento, la angustia son manifestaciones de nuestro escaso poder. Citamos a L. Feito (2007): “Aunque la vida sea, en buena medida, un intento de burlar la inexistencia, como jugando al escondite sabiendo que las risas tornarán en lágrimas, que perderemos sin remedio esta partida, pero que mientras estuvimos jugando mereció la pena” (pp. 8-9).

Figura 4



Fuente: *Los mocos de la furia* (Bodoc, y Wernicke, 2024, (pp. 22-23)

Avanzando con las páginas del libro nos encontramos con un acontecimiento clave, la furia en su máxima expresión. Rescatamos un fragmento del texto y una de las ilustraciones que lo acompañan (figura 5):

Figura 5



Fuente: *Los mocos de la furia* (Bodoc, y Wernicke, 2024, p. 25)

Mi abuela agachó la cabeza. Mi mundo humillado.
Así como recuerdo la crema, recuerdo esas lágrimas que, antes de resbalar, queman.
Esa fue mi primera acción. Y de inmediato se desató una performance desquiciada.
Me paré y di un grito que debió ser incomprensible para los presentes. Grité, chillé (pp. 24-27)



Con este párrafo volvemos al concepto de furia, la antesala de esta emoción es la situación humillante ejercida sobre la gente amada. La resematización y el juego ambiguo figurado entre las imágenes de las lágrimas y el fuego: *lágrimas que, antes de resbalar, queman*. Un sentir tan complejo y conmovedor en el que se misturan el enojo, el llanto, la ira, la tristeza, al arrebató de locura, y la voz como exhorto y explosión de rabia.

Entendemos el rapto de furia de la niña como un intento de conservación de su dignidad y la de su familia, como la búsqueda de protección de la integridad de su grupo primario. Feito (2007) explica al respecto:

La dignidad no puede ser reducida, debe ser considerada un valor intrínseco. Pero también es un asunto de moralidad construida en las relaciones humanas, por ello tiene una dimensión intersubjetiva. La dignidad se otorga, de modo que es también una expresión de la idea de reconocimiento [...] Se refiere a la inviolabilidad de la vida humana, e incluye [...] la dignidad expresa valor del ser humano en la sociedad, incluye el respeto a la capacidad moral humana, afirma que el ser humano es un fin en sí, no un medio. Apela también a la indeterminación, es decir, al elemento de proyecto y autodeterminación de la propia vida y del destino personal, lo cual conlleva la autoestima, el orgullo o la vergüenza, y también la degradación como formas de la relación intersubjetiva. En todos los casos, el principio de dignidad hace referencia al valor intrínseco y a la igualdad fundamental de todos los seres humanos. (pp. 14-15)

Bodoc extiende el relato, otorgando más elementos que revelan detalles de aquella, su primera furia. Rescatamos solo algunas líneas:

El grito tomaba aire y continuaba. Empecé a golpear el piso con los pies y a manotear el aire. Me recuerdo como un animal, coceando y alzando el cogote. Indomable aún para mi padre que intentaba sostenerme [...] Estuve sola en las cuatro esquinas de la asfixia, atragantada de palabras desconocidas, sacudida por el hipo [...] Así, hasta que la chorreadura de mocos me detuvo en seco. (pp. 30-32)

Entendemos la reacción de la niña, que en la comprensión de su vulnerabilidad y la de su familia, implementa un recurso espontáneo, salvaje y rudimentario, orientado hacia un doble propósito, seguramente inconsciente, por un lado, la defensa de la que hablamos anteriormente y por otro; como la expresión de una demanda, la reclamación, la protesta (figura 6). Podemos utilizar la palabra “berrinche” para definir el ataque de cólera que atraviesa nuestro personaje, porque precisamente se ubica en su infancia.

Figura 6



Fuente: *Los mocos de la furia* (Bodoc, y Wernicke, 2024, (pp. 28-29)

Traducimos este acontecimiento brutal, reivindicando esa furia como la queja y la condena ante el atropello y la injusticia. De un modo aún más contundente, Feito (2007) toma las palabras de Cortina, quien afirma que:

[...] es suicida renunciar a la solidaridad, por la sencilla razón de que navegamos en el mismo barco y compartimos un destino común. Esos vínculos que nos unen son, precisamente, los que venimos analizando aquí, que nos llevan a la constatación de que la defensa de la dignidad, en que tantos esfuerzos hemos empeñado, no puede construirse sin la toma de conciencia de la vulnerabilidad de los seres humanos, o, lo que es lo mismo, que las personas son dignas de respeto, pero también de compasión (pp. 8-9).

Llegando a los últimos párrafos de esta historia, la protagonista ya no una niña, sino la mujer que años después es, vuelve a reflexionar sobre aquel hecho y fundamentalmente respecto a su furia. Ahora, desde la distancia nos habla poéticamente y argumenta el porqué de su furia. Observamos las reminiscencias de aquel pasado que aún sigue latente. Declarando su furia como absoluta e imperiosamente necesaria. Aquella Liliana niña que esa noche pataleo y berreo, que se ahogó con palabras extrañas, es un símbolo de la furia de los oprimidos. Liliana, desde su infancia quiso ardientemente ser acción y ser palabra, de esas siempre creativas y liberadoras que nos compartió en sus obras.

Ya casi al final del relato, Bodoc (2024) dice:

Cincuenta años después, no quiero culpar a mi orfandad de aquella primera furia; no quiero quitarle a ese hombre ni un gramo de responsabilidad. Al revés, reivindico esa furia como un bautismo. Me aferro a ese látigo, sigo escribiendo con la barbilla sobre la mesa, y escucho el crujido de la brasa sobre la ofrenda. (p. 35)



Terminando la obra, nos encontramos con un texto, en el que las palabras están dirigidas al hombre/jefe de la compañía. A modo de carta o mensaje que tiene un destinatario directo, la protagonista le dedica algunas palabras declarando y demandando, desde el amor, las razones de su rabia y enojo. Lejos de justificar su comportamiento o dirimirse por ello, es aún más firme y enérgica en su discurso. Su furia opera desde la ternura, hacia el amor por el otro vulnerable, se trata de una furia justa, necesaria y divina.

El mensaje del que venimos hablando está organizado en el libro, con algunas diferencias respecto al del resto del texto, y que resulta interesante señalar: se encuentra dispuesto en doble página y con la tipografía en color rojo. Citamos solo una parte de esa carta:

Cuando estoy con la barbilla en la mesa es porque pienso, y ahora pienso que usted va a apagar el cigarrillo sobre la gente, o “disparen al negro”, que es lo mismo, o “se habrá desbarrancado” o “fueron los indios patas sucias”. (p. 37)

En *Los mocos de la furia* de Liliana Bodoc (2024) advertimos que hay una resignificación de la vulnerabilidad que, si bien, la entendemos como condición inherente al ser humano, fragilidad que se hace aún más notoria en la infancia, y con algunas otras particularidades como la orfandad y una familia en un momento económico especialmente delicado (precario); creemos que el rasgo distintivo y significativo de la historia es el suceso de furia como coyuntura de la vulnerabilidad. Una vulnerabilidad que muta y se transfigura en una identidad de resistencia y fortaleza. Butler y Cavarero (2014) explican al respecto:

Al ser una condición que coexiste con la vida humana, la vulnerabilidad es el nombre atribuido a una cierta manera de apertura al mundo [...] y esta cuestión tiene implicaciones en el momento de comprender quienes somos, seres apasionados, ligados a los otros por necesidad, pero también como seres que intentamos persistir, entendiendo que esa persistencia puede y está en peligro cuando las estructuras sociales, económicas y políticas nos explotan o nos malogran [...] Mi capacidad de respuesta y mi fragilidad están ligadas entre sí. En otras palabras, es posible que tú me amenaces y asustes, pero mi obligación hacia ti debe, de todas formas, mantenerse firme. (p. 61)

Como hemos mencionado hacia principios de este artículo, este libro surge a partir de la conferencia con la que Liliana Bodoc inaugura el Festival Internacional de la Literatura de Buenos Aires (FILBA, 2017). Como corolario quisiéramos retomar aquellas palabras iniciales de la autora y que a la vez anteceden el relato que hoy, convertido en obra literaria, pasa a formar parte del universo simbólicos de quienes se acercan a su lectura placentera, y que hoy abordamos para el presente análisis.

La furia, como moneda que es, tiene dos caras: puede ser látigo sobre la avaricia de los mercaderes, puede ser patada contra las costillas del caído... A mí me gusta pensar en la oposición de los motivos. Los motivos de la furia que llamaré, provisoriamente divina deben ser entendidos como metáforas. Furia que no tiene un destinatario específico, que no intenta someter a un individuo sino impugnar un mundo. Furia en cierto modo, como una acción performativa

y estética que procura desbaratar la conciencia hegemónica, la idiotez hegemónica. (p.40)

Referencias

- Aguar e Silva, V. M. de. (1972). *Teoría de la Literatura*. Gredos.
- Andruetto, M. T. (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*. Buenos Aires. Editorial Comunicarte.
- Aristóteles. (1948). *El Arte Poética* (J. Goya y Muniain, Trad., not. y pról.). Espasa-Calpe.
- Bodoc, L. (2024). *La literatura en los tiempos del oprobio*. Letra Sudaca Ediciones y Jitanjáfora.
- Bodoc, L. y Wernicke M. (2024). *Los mocos de la furia*. Siglo XXI editores.
- Butler J. y Cavarero A. (2014). *Cuerpo, memoria y representación*. Icaria editorial.
- Cervera, J. (1992) *Teoría de la Literatura Infantil*, Bilbao, Universidad de Deuston, Ediciones Mensajero.
- Díaz Rönner, M. D. (2005) *Cara o Cruz de la literatura infantil*. Lugar Editorial. Buenos Aires
- Dobrovsky, S. (2001) *Fils*. París. Editorial Galimard.
- Feito, L. (2007). Vulnerabilidad. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 30(3), 7-22.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/ASSN/article/view/2004>
- Jakobson, R. (1976). *Ensayos de lingüística general*. Siglo XXI Editores.
- Leslie, A. M. (1987). Pretense and representation: the origins of "theory of mind". *Psychological Review*, 94(4), 412-426. <https://psycnet.apa.org/record/1988-13495-001>
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una decadencia de un cierto verosímil? En *Lo Verosímil* (pp. 9-22). Tiempo Contemporáneo.
- Medina, A. (1990) *Literatura Infantil*. Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha.
- Montes, G. (1999) *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. México D. F. Fondo de Cultura Económica.
- Saer, J. J. (2004). *El concepto de ficción*. Planeta y Seix Barral.
- Ten Have, H. (2016). *Vulnerability. Challenging bioethics*. Routledge.
- Walsh, M. E. (1994). Murrungato del Zapato. En *Cuentopos de Gulubú* (p.3). Editorial Sudamericana.