



ISSN 0556-6134 / ISSN 2683-8389

DOSSIER
EL SILENCIO EN CARNE VIVA

55.2

JULIO • DICIEMBRE 2025

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MENDOZA • ARGENTINA

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 55 Nº 2

ISSN 0556-6134 – eISSN 0556-6134

ilm Instituto de
Literaturas
Modernas

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

JULIO-DICIEMBRE

2025

Datos de la Revista - Journal's information



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº2 JULIO-DICIEMBRE 2025, Mendoza (Argentina).

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.

Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 - ✉ revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADEMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes: ✉ revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: @arca.revistas - Instagram: @arca.revistas

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -
Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 55, Nº2 (julio-diciembre 2025).

ISSN 0556-6134 y eISSN 0556-6134

Semestral

I. Dossier. II. Notas. III. Reseñas. IIII Artículos. IV. Investigadores Noveles.

La *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar) y en su portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Está indizada en el Directorio de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (RLM) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage www.bdigital.uncu.edu.ar and in its Digital Journals site: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>
Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial. El uso de imágenes que

ilustran los artículos y sus derechos correspondientes son responsabilidad del autor que firma el artículo.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *RLM*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Director:

Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-5312-374X>  cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar

Editora:

Federica De Filippi (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>  fdefilippi@ffyl.uncu.edu.ar



Diseño gráfico y diagramación:

Camila Mariana Britos Polastri (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 camila.britos@ffyl.uncu.edu.ar

Revisión de manuscritos y maquetación:

Juan Marcos Barocchi (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-9176-9234>  diseño@ffyl.uncu.edu.ar

Gestión OJS:

Lorena Frascali (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina



 <https://orcid.org/0000-0001-5342-0875>  arca.lorena@ffyl.uncu.edu.ar

Comité académico-científico:

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata), Argentina

 cpinaorama@gmail.com

Edson Faundez (Universidad Concepción), Chile

 <https://orcid.org/0000-0001-8557-7164>  faundez@udec.cl

Javier de Navascués (Universidad de Navarra), España

 <https://orcid.org/0000-0003-2080-7349>  jnavascu@unav.es

Jorge Bracamonte Instituto de Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-4575-2316>  jabracam@gmail.com



Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>  jorgeadubatti@hotmail.com

Marta Castellino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>  martael@ffyl.uncu.edu.ar

Susana Beatriz Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0009-0002-4111-711X>  sutarantuviez@hotmail.com

Índice

DOSSIER

Nota introductoria | Introductory note

Julie Martz, Clara Siminiani León 11

Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundo al vibrante baldío contemporáneo | *Captives in the Spectral Desert, Recovering Bodies and Whispers: from the Filthy Grasslands to the Vibrant Contemporary Wasteland*

María Belén Caparrós 19

Bailar la palabra, gritar el silencio: aproximaciones a la figuración de la violencia en la dramaturgia de Patricia Zangaro | *Dancing the Word, Shouting the Silence: Approaches to the Figuration of Violence in Patricia Zangaro's Dramaturgy*

Eleonora García 51

Tres reelaboraciones mexicanas de *Antígona* como estrategia de lucha contra el silenciamiento de los horrores de la guerra contra el narco durante el sexenio de Calderón (2006-2012) | *Three Mexican Reimaginings of Antigone as a Strategy to Resist the Silencing of the Horrors of the Drug War During Calderón's Presidency (2006–2012)*

Francisco Gutiérrez Silva 85

Cuerpos silenciados, voces disidentes: tecnologías del silencio y resistencia feminista en el archivo Proyecto Ni Una Menos | *Silenced Bodies, Dissenting Voices: Technologies of Silence and Feminist Resistance in the Ni Una Menos Archive*

Sophia Sablé 125

Silencio en carne muerta. Pulsiones escénicas de conservación y destrucción en *El orgullo de la nada*, de Angélica Liddell | *Silence in Flesh and Curdled Blood. Stage Preservation and Death Drives in El orgullo de la nada*, by Angélica Liddell

Agustín Pérez Baanante

149

Posibilidades de propagación de lo no-dicho. La plaga del silencio desde lo psicossomático en *Las yeguas nocturnas* (2024), de Atenea Cruz | *On the Propagation of the Unspoken: The Psychosomatic Plague of Silence in Las yeguas nocturnas* (2024) by Atenea Cruz

Carmen Rodríguez Campo

185

Coronada de estrellas, expropiada de sí: la representación de la no-maternidad como agencia autoral en *Espejo negro* de Miriam Reyes | *"Crowned with Stars, Expropriated from Herself": The Representation of Non-Motherhood as Authorial Agency in Miriam Reyes's Espejo negro*

Sofía Morante Thomas

223

NOTAS

Un recorrido por la poesía de Soledad Fariña: notas sobre *Volcar este paisaje. Antología personal* (2023) | *A Journey through the Poetry of Soledad Fariña: Volcar este paisaje. Antología personal* (2023)

Javier Bello

255

La dignidad del silencio | *The dignity of silence*

Alfredo Saldaña Sagredo

267

RESEÑAS

Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepeñan por el desierto*. Santiago de Chile: Inti Ediciones, 62 pp. ISBN 978-956-6250-19-7

Catalina Paz Isabel Soto Caballero

289

Gómez Vegas, Míriam (Ed.) (2025). *Afecto y emoción en las literaturas hispánicas*. Madrid: Sindéresis, 354 pp. ISBN 979-138-7929-06-0

Iris de Benito Mesa

297

ARTÍCULO

Displaced civilizations: Memory, belonging, and cultural survival in migrant narratives from the Middle East and Africa | *Civilizaciones desplazadas: memoria, pertenencia y supervivencia cultural en las narrativas de migrantes de Oriente Medio y África*

Hadjer Ben Salem

305

INVESTIGADORES NOVELES

La desintegración del Gran estilo de Flaubert a Dujardin | *The disintegration of the Grand Style from Flaubert to Dujardin*

Carla De Alessandro

323

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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



DOSSIER



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 11-18

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

Nota introductoria

Introductory note

Julie Martz

Université de Strasbourg

Francia

martzj@unistra.fr

 <https://orcid.org/0009-0000-0009-1342>

Clara Siminiani León

Université de Strasbourg

Francia;

Universidad de Alcalá

España

siminianileon@unistra.fr

 <https://orcid.org/0009-0008-3411-9022>

Aprehender teóricamente el silencio es una tarea compleja, pues se trata de un concepto paradójico que “si en unas ocasiones resulta ser nada, en otras lo es todo; es principio y es fin” (Palacios, 1996, p. 36). El silencio estructura el discurso y deja en evidencia las limitaciones del lenguaje al tiempo que permite la creación del sentido. Numerosos críticos han intentado acotarlo, y no faltan las propuestas de categorización que han optado por centrarse en el sujeto que vive el silencio en su cuerpo. Cuerpo y lenguaje están íntimamente relacionados: el habla se produce físicamente en el cuerpo, y la construcción del sentido habita las corporalidades “cargadas de simbología” que no viven aisladas, sino que interactúan en una cultura construida a través del lenguaje (Breton y Le Breton, 2017, s.p.). Por ello resulta particularmente relevante el estudio del silencio en tanto

que experiencia estética, entendida como la distribución de los cuerpos en el espacio de lo sensible (Rancière, 2007). Selma Rodal Linares explica que lo sensible aparece en un relato como “distribución que dicta [...] los modos de ser, hacer y decir” (2023, p. 5) de los cuerpos. A esta distribución podrían añadirse los cuerpos que dicen sin decir, que habitan el silencio o lo atraviesan. Cabe preguntarse entonces: ¿qué problemáticas individuales o colectivas ponen de relieve la relación política entre silencio y cuerpo? ¿Cómo son representadas, pensadas y (re)significadas en la cultura contemporánea?

A estas preguntas corresponden respuestas polifónicas, tal y como exige todo estudio sobre el silencio. Los acontecimientos históricos del siglo XX provocaron una reflexión continua sobre un lenguaje “dans la tempête” (Gusdorf, 2013, p. 71). En este contexto, la palabra ya no es capaz de dar cuenta del “horrorismo” (Cavarero, 2009) y se adoptan conceptos como el de la irrepresentabilidad o indecibilidad con el fin de habitar la imposibilidad de decir. Este “échec du langage” (Rykner, 2000) se ve entonces compensado por las diversas lecturas que ofrece el silencio al poner en primer plano la (in)comunicación y la expresión del cuerpo, lugar de memoria en constante evolución. Esto interesa al arte contemporáneo; véase la obra *Incendies* (2003) en la que Wajdi Mouawad explora los *Trauma Studies* al representar a una mujer que vive en el silencio tras haber sido víctima de tortura y abuso sexual durante el conflicto religioso libanés.

Por otro lado, Eni Orlandi afirma que la “política del silencio” (2001, p. 258) supone una relación de fuerza entre un cuerpo todopoderoso que impone el silencio a otro. A imagen del documental *El silencio de otros* (2018), este silenciamiento puede heredarse, pero también puede transformarse en un espacio en el que se construye un lenguaje de resistencia frente a las violencias sufridas por cuerpos minoritarios y excluidos por su género, su ideología, su clase social y toda otra clase de opresiones interseccionales. En efecto, el silencio también es una herramienta para luchar contra el discurso hegemónico que determina el poder de los cuerpos (Evrard, 2012, p. 141-142). En este sentido, se trata también de fuente de creatividad y protesta; así, por ejemplo

—y en palabras de Julio Prieto (2016)—, puede ofrecer lecturas tan ilegibles y errantes que ponen en juego los modos de relación de los cuerpos con el mundo. El silencio del cuerpo textual también propicia lo experimentalmente fragmentario, como ocurre en el libro-poema *Silithus* (2020) de Enrique Falcón o en la narrativa fantástica contemporánea donde se cuestiona la disposición de los cuerpos a partir de la ambigüedad. También en la resistencia hacia el propio discurso está presente el silencio, para crear nuevos caminos abiertos a todo tipo de corporalidades que rechazan los espacios sólidos. En este sentido, el arte contemporáneo acude al extremo del silencio que se regodea en la polisemia y la resignificación y que explora lo antisistémico rompiendo completamente el silencio e introduciéndose en la abyección de la palabra y del propio cuerpo, como en la película *The substance* (2024).

Sobre estas inquietudes que problematizan la relación entre silencio y cuerpo transitan los trabajos que componen este dossier, centrado en el estudio del *silencio en carne viva* en producciones artísticas y culturales del siglo XXI. En este nuevo número de la *Revista de Literaturas Modernas* se despliega un mapa de múltiples materializaciones de esos silencios encarnados, articulado por once propuestas críticas profundamente rigurosas, sugestivas y fecundas para el campo.

El recorrido de lectura propuesto se inicia con el artículo “Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundo al vibrante baldío contemporáneo” de María Belén Caparrós. Este trabajo funciona como una perfecta apertura del dossier, ya que establece un amplio arco temporal y presenta las matrices fundacionales del silencio en relación con el feminicidio en la tradición argentina. Desde *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría hasta *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, pasando por “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges, el artículo traza una línea de continuidad entre los confines del desierto decimonónico y las zonas suburbanas contemporáneas, destacando que en ambos se reproduce un mismo gesto: hacer desaparecer los cuerpos, lo que genera espacios terroríficos. El análisis examina cuerpos subordinados, paisajes que

amplifican la violencia y dispositivos narrativos que permiten el gesto de inscripción o borrado de la voz, convirtiendo el cuerpo en sitio de memoria, horror y posibilidad política.

En diálogo con estas reflexiones, el artículo de Eleonora García, “Bailar la palabra, gritar el silencio: aproximaciones a la figuración de la violencia en la dramaturgia de Patricia Zangaro” comienza retomando la figura de la cautiva para proponer una apertura hacia formas más contemporáneas de figuración de la violencia, representada en dos obras claves de Patricia Zangaro: *Última luna* (1998) y *Tango* (2008). Partiendo de la violencia del lenguaje como eje vertebrador de la poética de Zangaro, el estudio analiza cómo la palabra escénica adquiere una materialidad compleja donde conviven lo pronunciado, lo callado y lo gritado bajo ahogo impuesto. Este artículo propone entonces la articulación de una cartografía de las escansiones entre palabra y silencio que descarna las relaciones de dominación y sitúa en el centro las tramas de poder, género y violencia.

El hilo de este análisis atraviesa también el artículo de Francisco Gutiérrez Silva, titulado “Tres reelaboraciones mexicanas de *Antígona* como estrategia de lucha contra el silenciamiento de los horrores de la guerra contra el narco durante el sexenio de Calderón (2006-2012)” y centrado en *Antígonas* contemporáneas: *Usted está aquí* de Bárbara Colio (2009), *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Yncán (2009) y *Antígona González* de Sara Uribe (2012). Gutiérrez Silva sostiene que estas dramaturgias recurren a *Antígona* como estrategia para aproximarse, denunciar y reflexionar sobre una de las crisis humanitarias más significativas de América Latina en el siglo XXI. De esta forma, convierten el teatro en un espacio de lucha contra el olvido, donde la memoria y la palabra de las sobrevivientes se erigen como únicas armas para enfrentar la injusticia y el horror; un espacio que incorpora asimismo la dimensión del espectador como agente de la crisis.

Ecos de esta reflexión se despliegan en el artículo “Cuerpos silenciados, voces disidentes: tecnologías del silencio y resistencia feminista en el archivo Proyecto Ni Una Menos” de Sophia Sablé. La autora permite una transición hacia lo performativo y lo visual

mediante el estudio del archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017) en tanto que dispositivo que construye una estética del silencio y del cuerpo como medio de denuncia y de memoria colectiva. Sablé analiza cómo el silencio se revela como herramienta política que visibiliza la violencia estructural sobre los cuerpos e identidades históricamente marginalizados, proponiendo el archivo como espacio que habilita nuevas formas de acción feminista. Desde la intersección entre política, imaginación y cultura se generan así nuevas narrativas que hacen del archivo —y, con él, el silencio y el cuerpo— el lugar donde opera la resistencia.

En “Silencio en carne muerta. Pulsiones escénicas de conservación y destrucción en *El orgullo de la nada*, de Angélica Liddell”, Agustín Pérez Baanante prolonga esta perspectiva crítica, desplazándola hacia la indagación de una puesta en escena de mayor carga performativa. El artículo aborda *El orgullo de la nada* (2016), de Angélica Liddell, como un dispositivo escénico que interroga los modos museísticos de preservar y devuelve al teatro su dimensión ritual, conduciendo la mirada del espectador hacia una experiencia liminar del silencio. Combinando teoría del teatro posdramático, estética performativa y reflexiones filosóficas sobre lenguaje y silencio, Pérez Baanante demuestra que el silencio escénico no es carencia expresiva sino un régimen de atención que reorganiza la relación del espectador con la escena y, al mismo tiempo, redistribuye el vínculo entre arte, cuerpo y muerte.

Por otra parte, el estudio de Carmen Rodríguez Campo propone una profunda reflexión teórica al desplazar el silencio hacia la configuración ideológica del discurso. En “Posibilidades de propagación de lo no-dicho. La plaga del silencio desde lo psicosomático en *Las yeguas nocturnas* (2024), de Atenea Cruz”, Rodríguez Campo examina los “silencios psicosomáticos” presentes en *Las yeguas nocturnas*, definiendo estos últimos como respuestas que se originan en la *psique* y que se materializan en el cuerpo físico y textual como efecto del sufrimiento experimentado. El estudio analiza dichos silencios surgidos en un contexto mexicano marcado por la

violencia e inscrito a su vez en un horror social universal. En los relatos de Atenea Cruz se manifiesta el choque entre el silencio social impuesto y su naturalización individual: dicho choque se corporiza en una poética que resignifica el cuerpo mediante figuraciones insólitas, rebelándose frente al horror social y transgrediendo las estructuras normativas.

El último artículo del dossier presenta un giro hacia la poesía. Se trata de “Coronada de estrellas, expropiada de sí: la representación de la no-maternidad como agencia autoral en *Espejo negro* de Miriam Reyes”, en el que Sofía Morante Thomas estudia la insubordinación autoral frente a experiencias y temáticas relacionadas con el cuerpo de las mujeres e históricamente silenciadas en el discurso poético canónico. Concretamente, se centra en la no-maternidad por decisión propia y otros aspectos que siguen siendo tabú hoy en día, para preguntarse cómo Miriam Reyes rompe el silencio al redefinir los límites de lo representado en la literatura escrita por mujeres. En definitiva, el artículo analiza la insumisión de *Espejo negro* (2001) y su recuperación del cuerpo históricamente desplazado, convertido en el poemario en soporte de la voz poética, en afirmación y posibilidad de agencia.

Este artículo conecta con la primera de las dos notas del monográfico. En la primera de ellas, “Un recorrido por la poesía de Soledad Fariña: notas sobre *Volcar este paisaje. Antología personal* (2023)”, Javier Bello analiza cómo Fariña emplea el arte de vanguardia y desestabiliza los medios de representación situando su poética entre cuerpo, palabra y silencio, en un movimiento crítico hacia el sujeto artístico moderno y la noción de autoría. A partir de lo que Pablo Oyarzún denomina “somatopeya”, Bello destaca la capacidad de la autora para (re)descubrir espacios desconocidos o previamente clausurados, y elaborar formas para abordar el trauma político y la memoria, constituyéndose como un discurso crucial para el pensamiento latinoamericano contemporáneo.

A esta nota le sigue “La dignidad del silencio”: una reflexión de Alfredo Saldaña Sagredo que plantea numerosos cuestionamientos en torno a la relación entre lenguaje, silencio y mundo. En diálogo con

pensadores como Blanchot, Juarroz, Jabès, Valente y Celan, entre otros, Saldaña Sagredo lleva a cabo una propuesta muy personal que plantea el silencio como dignidad y potencia: un vacío necesario donde las palabras intentan nombrar aquello que no deja de resistirse. El autor propone que la dignidad del silencio reside precisamente en su capacidad para proteger el secreto y acoger lo que el lenguaje no puede expresar sin traicionarlo, situando la poesía en ese umbral paradójico.

Dos reseñas cierran el monográfico. La primera de ellas, propuesta por Catalina Paz Isabel Soto Caballero, permanece en el terreno de la poesía y analiza el libro *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto* (2025) de la chilena Josefa Vecchiola Gallego. Se trata de un poemario de amor lésbico que construye una genealogía mistraliana explícita a través del diálogo con referentes disidentes (Soledad Fariña entre otras). La obra articula una poética del cuerpo plural que recorre geografías desde el desierto hasta los glaciares, proponiendo el "pepenarse" como práctica de recogimiento colectivo entre mujeres y donde el silencio contemplativo y la escucha se vuelven actos de resistencia.

Por último, Iris de Benito Mesa corona el monográfico reseñando el volumen crítico *Afecto y emoción en las literaturas hispánicas* (2025), editado por Míriam Gómez Vegas. Se trata de una compilación de trabajos que abordan desde el prisma afectivo un corpus heterogéneo que va del Barroco a lo ultra contemporáneo. El volumen examina cómo las emociones modelan nuestros modos de estar en el mundo y de narrarlo, y lo hace a través de lecturas críticas que atraviesan distintos géneros literarios, trazando un recorrido por un conjunto de producciones de las literaturas y culturas hispánicas.

En definitiva, este dossier explora el silencio en carne viva en sus distintas vertientes: desde las cautivas que inscriben el trauma y la violencia en el baldío hasta la dignidad del silencio que se resiste a desvelar el secreto, pasando por la readaptación de mitos, el uso de archivos, la performance, la materialización de lo reprimido y las poéticas desobedientes. Frente a la imposición del mutismo, estas

escrituras proponen silencios que hacen del cuerpo el sitio primero y último donde se libran las batallas.

Referencias

- Blesa, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Anexos de Tropelías.
- Breton, P. y Le Breton, D. (2017). *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication*. Érès.
- Cavareto, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos-UAM.
- Evrard, F. (2012). Au commencement du théâtre..., le silence. *Sigila*, 29, 135-146. <https://doi.org/10.3917/sigila.029.0135>
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Prometeo Libros.
- Gusdorf, G. (2013 [1952]). *La parole*. Presses Universitaires de France.
- Kovadloff, S. (1993). *El silencio primordial*. Emecé.
- Orlandi, E. P. (2001). Rumeurs et silences. Les trajets des sens, les parcours du dire, *Hypothèses*, 4 (1), 257-266. <https://doi.org/10.3917/hyp.001.0257>
- Rykner, A. (2000). *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*. José Corti.
- Palacios, J. F. (1996). Silencio, el silencio. *Quodlibet: revista de especialización musical*, 4, 36-56.
- Prieto, J. (2016). *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Iberoamericana.
- Rancière, J. (2007). *Politique de la littérature*. Galilée.
- Rodal Linares, S. (2023). La retórica agonista en “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez. *Cuadernos del CILHA*, 38, 1-30. <https://doi.org/10.48162/rev.34.059>



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 19-50


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 03 ABR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundado al vibrante baldío contemporáneo

*Captives in the Spectral Desert, Recovering Bodies and Whispers:
from the Filthy Grasslands to the Vibrant Contemporary Wasteland*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.014>

María Belén Caparrós

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de San Andrés
Argentina

mcaparrós@udesa.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0000-0834-6522>

Resumen

El objetivo de este trabajo es esbozar una *tropografía* arqueológica de las representaciones del *baldío* en la ficción argentina como artefacto cultural del no-duelo. En particular, indagar en cómo en estas zonas suburbanas de lo inmundado se espacializan las fronteras delimitantes de lo humano sobre las que se fundan las violencias de género, así como se consolida el vínculo entre podredumbre carnal y afonía de las víctimas de feminicidio. Tiradero de los mataderos neoliberales a los que se arrojan los restos de las chicas muertas, trazaremos una línea de continuidad entre estos confines espeluznantes del desecho y el *desierto* del imaginario modernizador del siglo XIX. Para ello, delimitaremos las maniobras estéticas ejecutadas sobre el *pajonal* en “La intrusa” (1966) de Borges. Postulamos que allí se invierte la condición de refugio de *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, que será retomado por las ficciones contemporáneas que narran las expresivas barbaries del patriarcado. Tal es el caso de *Cometierra* (2019) de Dolores

Reyes, en donde los usos híbridos del *modo gótico* resitúan las criptas abiertas como territorio donde lo insepulto deviene materia vibrante con vida enunciativa para saldar la condición espectral de las desaparecidas y construir nuevas formas de lo común.

Palabras clave: feminicidio, baldío, desierto, literatura argentina, gótico

Abstract

The aim of this paper is to outline an archaeological *tropography* of representations of the *wasteland* in Argentine fiction as a cultural artifact of non-mourning. It seeks to delve into how these suburban areas of filth spatialize the boundaries that delimit humanity and on which gender violence is based, as well as the ways in which the link between carnal decay and the voicelessness of the victims of femicide is consolidated there. As a dumping ground for neoliberal slaughterhouses where the remains of dead girls are thrown, we will draw a line of continuity between these eerie confines of waste and the *desierto* of the modernizing imagination of the 19th century. To do so, we will delimit the aesthetic maneuvers executed on the grassland in Borges' "La intrusa" (1966). We postulate that in the story the condition of refuge in Esteban Echeverría's *La Cautiva* (1837) is inverted, which will be taken up again by contemporary fictions that narrate the expressive barbarities of patriarchy. Such is the case in *Cometierra* (2019) by Dolores Reyes, where hybrid uses of the Gothic mode reposition open crypts as a territory where the unburied becomes vibrant matter with expressive life to settle the spectral condition of the disappeared and construct new forms of being in common.

Keywords: femicide, wasteland, desert, Argentine literature, Gothic

"El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso"
Cabezón Cámara (2017) *Las aventuras de la China Iron*

Morir mil veces ahí afuera para desorbitar la memoria

En 2011, una cartonera se topa con el cuerpo de Candela Rodríguez en un baldío al costado de la autopista que conecta la zona oeste de la provincia de Buenos Aires con la capital. Adentro de una bolsa de consorcio, a treinta y cinco cuadras de la que era su casa. En 2013, la policía encuentra lo que queda de Araceli Ramos en un predio del partido de La Matanza que supo

ser fábrica. Adentro de una valija de tela, envuelta en cuatro bolsas negras, atada con alambres y en posición fetal. En 2014, el cuerpo violado de Melina Romero aparece en la orilla de un arroyo de José León Suárez. Adentro de una bolsa con piedras. Ese mismo año, la tía de Serena Rodríguez encuentra a su sobrina apuñalada y sin vida, escondida en el hueco de un árbol. Unos meses más tarde, un grupo de chicos juega a la pelota en un descampado del partido de Quilmes y descubre los restos de Noelia Akrap entre pastizales y neumáticos. Al año siguiente, un vecino de Lomas de Zamora divisa un bulto cerca de la ruta. Adentro de una bolsa de arpillera, el cadáver asfixiado de Daiana García. Había ido a una entrevista de trabajo. Chiara Páez también desaparece. Tenía catorce años y estaba embarazada. Está enterrada y molida a golpes en el patio de la casa de su novio. Todas “tiradas a la basura, desgarradas, en pelotas: en la montaña asquerosa, un cuerpo como una cosa, como una cosa ya rota y que no sirve para nada, los restos del predador, la carne que le sobró de su festín asesino” (Cabezón Cámara, 2015). En 2018, Sergio Marzano estrena su cortometraje *Atrapada* en la competencia oficial del Buenos Aires Rojo Sangre, el Festival Internacional de Cine de Terror, Fantástico y Bizarro. En menos de siete minutos, el director pone en escena la repetición fractal de la muerte y la posibilidad insólita de presenciar un feminicidio del que el personaje principal es protagonista: una joven despierta en una habitación plagada de dibujos en papeles, encerrada, para ver en un televisor viejo cómo su cuerpo aparece roto entre la basura. Otra que es ella corre en la pantalla, arrastrando la pierna, pujando por llegar a una cámara fija que se desplaza hacia atrás, el punto de vista de la víctima. El rostro magullado, pero idéntico. La de la pantalla, ella que no es, que se mira y se ve no verse, le advierte del peligro que exhala fuera de campo. Un hombre encapuchado le respira en la nuca mientras ella se alerta incomprensible desde el cautiverio de la pantalla. Entre la mierda, la ropa vieja, las bolsas de consorcio estalladas, un pie despierta. Lo que queda de una vida. El plano se abre a medida que la muchacha muerta busca respirar entre los caños, las parrillas oxidadas y las botellas de gaseosa arrojadas al olvido. Ella, otra vez, para siempre resto, vuelve a arrastrarse hacia la pantalla. La luz azul ilumina el rostro, espectadora imposible de la propia muerte, que ocurre al infinito. Ella, otra vez, para siempre resto, vuelve a fallar en salvarse, un grito inaudible, sin

poder subvertir el orden de lo vivo. Ella, otra vez, para siempre, resto, hasta que el barro se escurra en la garganta.

Doble materia prima de la que se nutra el cortometraje para darle forma a la trama. No solamente ficcionalización de los crímenes espectacularizados en la prensa argentina, sino también puesta en imagen testimonial en clave de *slasher* conurbano de un cambio en las sensibilidades y regímenes de inteligibilidad de una época. Aunque en las sombras del margen, el cortometraje de Marzano se ubica en una constelación heterogénea de materiales que registran desde la ficción la (re)emergencia de una acallada “arena de la agitación” de lo plural para producir una “reinención afectiva de lo político” (Arnés, Domínguez y Punte, 2020, p. 8) siempre en marcha que se condice con una operación que conjuga la toma del imaginario y la actividad arqueológica para develar las formas de vida latentes en sus orígenes.

Este breve filme sobre el asedio mudo del propio espectro y la posibilidad insólita de presenciar la muerte integra una estela audiovisual en un archivo “colectivo siempre incompleto y por eso vivo” (Proyecto NUM, 2017, p. 9) de subversión que comienza a tomar forma y visibilidad a partir del ensordecedor *momento*¹ feminista de la cultura que acontece —y aún persiste sin clausura— en las primeras décadas del 2000 en la Argentina, profundamente atravesado por las luchas por la sanción de la ley contra asesinatos de mujeres relacionados con su género en 2012, la primera marcha del colectivo #niunamenos en 2015 y los reclamos por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito. Se trata de materiales que especulan fricciones narrativas donde la víctima de lo que hoy puede leerse como feminicidio forcejea por un lugar en el intercambio discursivo². Un asedio

¹ Marjorie Perloff retoma los planteos de Roberto Poggioli en su prefacio a *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986). Este último señala en *The Theory of the Avant-Garde* (1968) respecto de lo que denomina “momento del futurism”: “the futurist manifestation represents, so to speak, a prophetic and utopian phase, the arena of agitation and preparation for the announced revolution, if not the revolution itself” (p.xxvii). Considero productiva la puesta en diálogo de estas reflexiones con el devenir de los feminismos latinoamericanos en el siglo XXI y sus posibilidades de (re)emergencia y reactualización frente a aquello que Gabriel Giorgi denomina “paisajes de nuevas derechas” (Gago y Giorgi, 2022) y las violencias neoliberales en la Argentina.

² En “Hecho, derechos y teorías” (2011), Nora Domínguez insiste en la relevancia de esta categorización, que considera “Una apropiación política y una determinación conceptual que también es política” (s.p.).

que prolifera en las producciones culturales para saldar su inherente condición espectral, una deshumanización que surge siempre, como señala Judith Butler (2006), “en el límite de la vida discursiva [...] por medio de prohibiciones y represiones” (p. 63). Es decir, la exclusión de “las trolas (que) se la buscan y la encuentran” (Cabezón Cámara, 2015) no es tanto el efecto de un discurso deshumanizante, sino de un rechazo del discurso, el impedimento de la asunción del lugar de habla y del derecho a aparecer. ¿Cómo saldar la *precariedad* discursiva (Butler, 2007)³ de las muertas? ¿Cómo hacer comunidad con el resto a partir de actos de habla que afecten y animen los cuerpos? El horror como afecto, habitar y narrar el miedo.

De esta forma, el auxilio del repertorio del *modo gótico* (Amícola, 2003)⁴ y sus derivas se confirman no solamente como sintomático de una reinención de la esfera de lo público y las afectividades y relatos que allí circulan en pos de la visibilización de cuerpos y subjetividades forzosamente enmudecidas; sino también como un territorio efectivo de intervención para hacer presente un fuera de campo, un vacío legal y social: la histórica exclusión de las víctimas de feminicidio y las circunstancias de sus muertes de la memoria colectiva, que son siempre narradas por otros. Con sus corporalidades monstruosas y voces imposibles, el gótico, ya presente en los orígenes de la literatura nacional, cuenta con el arsenal poético para ejecutar el *glitch* en los guiones de la dialéctica de la alteridad del *anthropos*, un error no-performativo⁵ en las existencias posibles capaz

³ La condición de *precariedad* según Butler se funda justamente en la distribución diferenciada de esta condición: “Los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución. La *precariedad* se caracteriza asimismo porque esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados, pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución” (2006, p. 40).

⁴ En *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación* (2003), José Amícola adhiere a la idea de Alister Fowler en *Kinds of Literature. An Introduction to the Theories of Genres and Modes* (1982) respecto de “lo gótico” como un *modo*, algo que excede los moldes de los géneros literarios y que puede manifestarse en esferas artísticas y expresiones culturales que no necesariamente se engloban en el terreno de lo literario.

⁵ Retomamos a Legacy Russel en *Feminismo Glitch* (2021), que articula la figura del glitch proveniente del terreno de la informática y los videojuegos como error inesperado con los feminismos para desarmar el género y las prácticas sociales del cuerpo: “El glitch reconoce que los cuerpos-con-género están muy lejos de un absoluto y son más bien un imaginario, manufacturado y vuelto bien de consumo por el

de poner en crisis a las identidades normativas articuladas en torno a los sistemas binarios de representación falogo y antropocéntricos sobre los que se fundan las barbaries del patriarcado. En todo caso, es la herramienta crítica y reflexiva para imaginar otros futuros con los despojos del equívoco ontológico sobre el que supo fundarse la modernidad, de hacer caja de resonancia textual y sonido articulado para la vibración vocal de las consideradas monstruos.

Al mismo tiempo, desde allí también se interviene para torcer los espacios de aparición y circulación de los cuerpos silenciados, las que no merecen sepultura, “lo insepultable mismo” (Butler, 2006, p. 61). Es decir, para desorbitar el paisaje en tanto artificio y al sujeto que lo constituye, así como a las identidades y comunidades que allí se inscriben bajo distintos regímenes de visibilidad. En el basural, el horror se desparrama del cuerpo magullado al ambiente y la porquería doméstica infecta al espacio compartido, arremetiendo el desecho contra aquello que lo produce.

Atrapada es signo de un giro en las producciones artísticas, que reclama la mutación de la fosa séptica amordazada a escandalosa forma donde el punto de vista vire hacia la imposible pero necesaria mirada de la víctima antes fetichizada. Del victimario anónimo enloquecido al perspectivismo de lo insepulto. En definitiva, una síntesis al interior del sujeto de la fórmula pasolineana de “ver el ver del otro/a” (Desogus, 2018), una concatenación extrañada de miradas ajenas pero propias. El horror de reconocerse objeto, humus de basural. Este cambio en la perspectiva que ordena —como puede— el relato es central, pues refuerza una precariedad horizontal fundada en la materia en descomposición. Al mismo tiempo, colma una conjuración espacial, entre la taxidermia poética y la sesión espiritista⁶, que

capital. El glitch es una oración activista, un llamado a la acción, mientras trabajamos por un fracaso fantástico, liberándonos del entendimiento del género como algo estacionario” (p. 10).

⁶ Con el término *taxidermia poética* proponemos poner en diálogo dos categorías reflexivas provenientes de las artes performativas y la taxidermia respectivamente. En primer lugar, la *violencia poética* propuesta por Angélica Lidell en *El sacrificio como acto poético* (2015): “Sólo quiero convertir la información en horror. Sólo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real. [...] es el único sufrimiento capaz de conmovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad” (p. 41). Por otro lado, la *taxidermia especulativa* (2018) de Giovanni Aloí, un aproximamiento crítico a la disciplina que persigue mapear vulnerabilidades compartidas y rupturas semánticas: “The term speculative taxidermy therefore defines a category of actual taxidermy objects, or indexical representations of them, that first and foremost pose questions about what

demanda la exhumación del archivo. El cuerpo de la joven, que se alza entre los residuos, parece estar guiado por las voces de los paratextos de aquella publicación que en julio de 1957 —y sus sucesivas reediciones, dando cuenta del carácter abierto del texto—⁷ inaugura una forma de la escritura testimonial en la literatura argentina como género narrativo de la resistencia, pero que también delimitó, para luego suprimir, los contornos de un no-paisaje donde habita lo insepulto que reverbera en la basura del canon. El desentierro de los restos de la versión definitiva de 1973 no solamente opera como forma de entender la evolución del autor en términos políticos e ideológicos. Al mismo tiempo, la extracción de los cadáveres del texto permite rastrear la delimitación de un espacio donde el “silencio (ruidoso)” (Gatti, 2011) de los desaparecidos se hace perceptible, un “depósito de escoria” (Walsh, 2000, p. 48) donde invocar las voces de los muertos: el basural de José León Suárez en el conurbano de la provincia de Buenos Aires, donde en 1956 ocurre el parcialmente fallido fusilamiento de un grupo de civiles que propulsa *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. *Continuum* de esa zona expansiva que es el matadero de la tradición cultural (Giorgi, 2014, p. 129), el diálogo espectral entre el narrador y cronista y la zona de sacrificio que Walsh luego comprimirá en la edición de 1969⁸ se encuentra próximo a la apertura del *Facundo. O Civilización y Barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento⁹:

taxidermy may be or do in order to unravel complex interlinks between humans, animals, environments, discourses, and practices” (p.24).

⁷ Tal como indica Eduardo Jozami (2006), “las sucesivas ediciones registran no sólo los cambios en el texto, sino, fundamentalmente, la transformación del enunciado” (p. 86). Walsh corrige el libro, que comienza a escribirse en 1957 y culmina en 1973, a lo largo de cinco ediciones y los cambios en el texto continúan incluso después de la muerte del autor. Ver Jozami, E. (2011); García, V. (2019).

⁸ Esta sección es comprimida en la edición de 1969 al párrafo 22: “De un lado la calle tiene una hilera de eucaliptus, que se recortan altos y tristes contra el cielo estrellado. Del otro, a la izquierda, se extiende un amplio baldío, un depósito de escorias, el siniestro basural de José León Suárez, cortado de zanjas anegadas en invierno, pestilente de mosquitos y bichos insepultos en verano, corroído de latas y chatarra” (p. 47).

⁹ “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revelánoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No, no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!» ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo

¡Siniestro basural de José León Suárez, leproso de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas gordas y azules en verano, insultado de bichos muertos insepultos, corroído de latas y chatarra, velludo de pastos acerbos, último sumidero del mundo, mira la carga que te traen! Ni alquitrán, ni cal viva, ni salitre que te echen encima pueden limpiarte. Ni “todos los perfumes de Arabia” si siglos de olvido pueden borrar tu hedor. Quién aquí alzaré tu casa, quién acariciará un hijo, quién plantará un árbol, quién cultivará las mansas costumbres de la vida. Solo espectros y larvas gemebundas han de habitarte, llaga purulenta de la tierra. [...] Abre las bocas de tus zanjas, siniestro basural de José León Suárez. Aguza los filos de tus latas herrumbradas. Multiplica las trampas de tus pozos. Recalcitra tu hedor y tu ignominia. No dejes escapar a nadie. No traiciones a los tuyos. Hiede, sangra. El bien, la justicia, la libertad, la democracia misteriosamente confían en ti. (Crespo, 1994, p. 226)

De proponer una *tropografía arqueológica* (Andermann, 2000) de las representaciones del baldío como artefacto cultural del no-duelo, parecería que el basural del corto de Marzano desentierra este espacio ya gotificado de la literatura para que abra la boca de sus zanjas, para que hieda y sangre. Esto es, en el caso de cartografiar un mapa “ya no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizados en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (p. 18) de los territorios que no solamente reciben lo que sobra, sino que también producen sobrantes, pero que hoy se convocan para “volver audible el silencio oficial” (Nofal, 2011, p. 62), la mugre agencial del descampado de *Atrapada* parece responder a la convocación de Walsh.

Es en estas zonas conurbanas de lo inmundo pero, veremos luego, también de inmundo (Lyotard, 1998) donde se espacializan las fronteras delimitantes de lo humano, a la vez que en esa misma operación se regulan las posibilidades de intervención política, antes y después de la muerte. Sitio al que las vidas por desrealizar son destinadas, allí se imprime una

instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin” (Sarmiento, 1955, p. 53). En “Walsh en fragmentos” (2019), Daniel Link se detiene en esta relación y señala que “tanto para Sarmiento como para Walsh de lo que se trata es de explicar la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un doble pueblo” (p. 11).

condición de *precaridad*¹⁰ biológica, económica, social y política, que sin embargo nunca es esencial. Como señala Butler (2006), “dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez” (p. 60), incluso en su estado moribundo. Si el baldío, “no significa, simplemente muestra, hace visible” (Rodríguez, 2022, p. 375) o invisible, el prolongamiento de la negación existencial en el ultraje *post mortem* es justamente lo que garantiza la subjetivación fantasmática: las ceremonias de pasaje al *más allá* que nunca acontecen para los que aparecen envueltos en polietileno y fluidos refuerzan una jerarquía del despojo humano que también es lingüístico.

De este espacio-tiempo hecho imagen literaria residual parece nutrirse Selva Almada para darle forma en *Chicas muertas* (2014) a los basurales en donde las mujeres aparecen tiradas entre excremento, pelos y agua estancada y vagan “perros [...] husmeando las pilas de desechos” y “el olor es inmundito” (Almada, 2019, p. 172)¹¹. En otras palabras, para diseñar la escenografía textual del *baldío* como matriz localizada y situada de exclusión discursiva, donde se consolida el vínculo entre podredumbre carnal y afonía de las víctimas de feminicidio. Sobre este vacío se articula un texto híbrido con apariencia de enigma infructuoso que hace eco de los gritos de las marchas por ocupar no solamente un lugar de habla sino también generar condiciones de escucha para la voz de las muertas.

¹⁰ La *precariedad* según Judith Butler (2006) es “una condición social y económica, pero no una identidad” (p. 63) fundada en su distribución diferencial, a partir de la cual “los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución. La *precariedad* se caracteriza asimismo porque esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados, pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución” (p. 40).

¹¹ Las imágenes olfativas de lo nauseabundo son un recurso empleado para adelantarse a los afectos que induce el baldío, para condensar esa sensación que no logra fotografiar. En uno de sus trayectos, la narradora recuerda una escena entre un hombre mayor y una niña que claramente no es su hija, para luego arrojar a la visión del camino que la llevará hasta Villa Ángela: “Miro por la ventanilla. Ya salimos de la ciudad y está anocheciendo. Estamos pasando por el zoológico. Cogoteo a ver si logro ver a los animales, pero los árboles y arbustos que rodean el predio me lo impiden. Sólo llega el olor del bicherío traído por el aire pesado y la lenta velocidad del colectivo. Pelos, plumas, celos, crías, excremento. Y del agua estancada de las bateas y las lagunitas artificiales” (p. 77).

Al mismo tiempo, el señalamiento de una suerte de autoría compartida entre los asesinos anónimos que proliferan en el texto, los sistemas políticos y empresariales y “las autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes” (Lagarde y de los Ríos, 2008, p. 216) que se repiten con distintas modalidades cada caso, puede rastrearse la emergencia y consolidación de una nueva terminología, una reformulación y traducción enriquecida del término inicial de *femicidio* propuesto por Diana Russell en 1976: el *feminicidio* entendido como crimen de Estado¹². La exhibición de la desidia institucional en plena primavera alfonsinista frente a las historias olvidadas de Sarita Mudín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo son resignificadas ante la reconceptualización de la violencia de género, a la vez que habilita la demarcación de una suerte de continuidad entre las violencias heredadas del llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1986), el trauma de la dictadura, y la no resolución del enigma que orbita alrededor de los crímenes. No solamente a nivel temático y topográfico, sino que también a nivel formal, la autora entra en diálogo directo con las tradiciones narrativas que abordaron el período y parece reconocer no solamente una herencia, sino que un compromiso por la restitución de la memoria de los cuerpos faltantes, *ni vivas ni muertas*. A la hora de producir algo que no está presente como presencia discursiva (Sarlo, 2007, p. 138), Almada se nutre de un corpus literario que supo ser bien delineado por la crítica literaria (Gramuglio, 2002; Dalmaroni, 2004; Drucaroff, 2011) y así persigue infructuosamente “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada, 2019, p. 50).

En este sentido, el collage ejecutado por Almada es también una suerte de reflexión “no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado” (Sarlo, 2007, p. 24): la hibridez formal y las múltiples versiones sobre un mismo hecho se presentan en la novela como

¹² Marcela Lagarde y de los Ríos se corre de la traducción literal de *femicide* y propone el término *feminicidio*: “En castellano femicidio es una voz homóloga a homicidio y sólo significa homicidio de mujeres. Por eso, para diferenciarlo, preferí la voz feminicidio y denominar así al conjunto de violaciones a los derechos humanos de las mujeres que contienen los crímenes y las desapariciones de mujeres y que, estos fuesen identificados como crímenes de lesa humanidad. [...] Cuando el estado es parte estructural del problema por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden, el feminicidio es un crimen de Estado” (2008, p. 2017).

una herramienta discursiva para unir metafóricamente los restos de los cuerpos seccionados “en varias partes, sembradas en distintos lugares” (Almada, 2019, p. 173).

¿Está sacando fotos para el diario?

No. Pero tal vez me puede ayudar. Estoy buscando el sitio donde tiraron el cuerpo de una chica, hace unos cuantos años, no sé si se acuerda. ¿Fue acá, en el basural?

¿La Maira Tévez? Sí, sí, ahí mismo, en ese basural la tiraron.

[...]

No, le pregunto por otra chica: María Luisa Quevedo. ¿También arrojaron su cuerpo acá?

Ah no. A la Quevedo la dejaron por allá

Me señala uno de los yuyales

¿Su marido encontró el cuerpo?

Sí, mi suegra siempre se acuerda de esa historia. (pp. 173-174)

En este episodio, la borradura de la individualidad en el basural humano, entre los juncos y las bolsas de comida podrida, muestran con nitidez cómo el cadáver —aún en su ausencia— deviene significativa carnal de las fronteras de inteligibilidad y vulnerabilidad. La acumulación indiferenciada de los restos intercambiables marca cómo estos no son solamente físicamente irreconocibles por la disección que fue ejecutada sobre ellos, sino que a su vez indica que en vida tampoco habrían sido sujetos dignos del reconocimiento social, jurídico o político¹³. Aquí, el descampado se hace

¹³ Este aspecto de lo impersonal es reforzado a lo largo del texto, a la vez que subraya una identificación de la propia narradora con las víctimas al construirse ella misma como sobreviviente a partir de la intercalación de escenas de su historia personal en donde “sólo una cuestión de suerte” (p. 182) evitó que compartiera el mismo destino de las chicas asesinadas que enumera con nombre y apellido en el epílogo del libro: “Me dijeron que esos huesos blancos eran de Sarita, un montón de huesos blancos. Agarraban uno y me lo mostraban. Mirá: huesos largos, de mujer alta. De una caja sacaron una calavera con unos pocos pelos pegados a la coronilla. Le abrieron la mandíbula y me mostraron las muelas con emplomadura. Sarita tenía algunos arreglos en los dientes, pero yo qué sé, podía ser ella como podía ser otra mujer. Para mí eso que me mostraban no era más que una pila de huesos” (p. 125).

evidente en su función de tiradero de los mataderos neoliberales, donde conviven el ocultamiento y la exhibición.

Casi una parodia del espanto, los baldíos han sido delineados en el imaginario latinoamericano como *paisajes* de la otredad donde se impone el orden del desecho para todo lo que allí deambula. Contra-espacio del cementerio, “heterotopía de desviación” (Foucault, 2009, p. 23)¹⁴ *post mortem*, el baldío es atravesado por un nuevo lenguaje: el de la violencia” (Segato, 2013, p. 9), como el espacio donde no sepultar pero tapar y acumular los descartes, la humanidad residual resultante de genocidio contra las mujeres, sujetos feminizados y disidencias sexuales¹⁵.

Ahora bien, el baldío no solamente el costado oscuro que recibe todo lo que no tiene derecho a duelo; todo aquello que no tiene “derecho a su pequeña caja para su pequeña descomposición personal” (p. 74) y que se articuló en la América Latina globalizada, aquel territorio mítico “es un aliado geográfico donde los cuerpos mordisqueados por las jaurías se acumulan para ser arrojados “a un terreno donde lo orgánico es indiscernible de lo inorgánico y la posibilidad de reinscripción simbólica desfallece” (Rodríguez, 2022, p. 358). Al mismo tiempo, los extremos situados del miedo operan como vacuna colectiva contra la sublevación. En *Chicas muertas*, las historias de las “fanáticas de los boliches”¹⁶, aquellas que se corren del

¹⁴ En su conferencia “Des espaces autres” (1967), Michel Foucault indaga en aquello que denomina “utopías localizadas” (p. 20), aquellos espacios otros donde se producen las “rupturas de la vida ordinaria, imaginarios, representaciones polifónicas de la vida, de la muerte, del amor, de Eros y Tánatos” (Defert en Foucault, 2009, 39). Es decir, emplazamientos localizables que invierten y yuxtaponen en un solo lugar espacios culturalmente discordantes y así denuncian al espacio “real” en su naturaleza ilusoria.

¹⁵ En “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres” (2008), Marcela Lagarde y de los Ríos entiende al *feminicidio* como “el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres” (p. 216).

¹⁶ En referencia a cómo los medios periodísticos nombraron a Melina Romero, la joven de 17 años que desapareció a la salida de un boliche de la localidad bonaerense de San Martín y cuyo cuerpo fue hallado en un arroyo un mes después. Como bien señala Cabezón Cámara en *Basura* (2015): “Ya terminó el predator. Seguirán la policía, los abogados, los jueces y las cámaras de TV: sigue la carnicería en una especie de show que explica los femicidios. Si la chica usaba short. Si tenía más de un novio. Si puso fotos en Facebook con boquita pecadora. Si salía mucho de noche. Si volvía a la mañana y tenía olor a whisky. [...] La idea que todos dicen sin terminar de decir: si la chica usaba mini y le gustaba bailar y si

resguardo y ejecutan modos del ser mujer que se apartan del mandato disfrazado de aspiración de “recibirse de maestras y casarse con un hombre bueno y trabajador” (Almada, 2019, p. 110), son reformuladas en fábulas que suelen concluir en las periferias de las ciudades o en los terrenos abandonados —en ocasiones, próximos a las viviendas de las víctimas—, donde reina la anomia final. Tal es el caso de María Luisa, que es asesinada el día que ingresa por primera vez a un precarizado mundo laboral, ahorcada “con el mismo cinto de cuero que se había puesto la mañana que salió de su casa al trabajo” (p. 26). Los destinos de las chicas combinados con los chismes sobre mujeres inmersas en vínculos fundados en la asimetría y los mitos sobre criaturas que pueden “violarte si andabas sola a deshora o si te aventurabas por sitios desolados” (Almada, 2019, p. 55) constituyen una maquinaria del pánico y captura de pulsión vital (Rolnik, 2019) que se cierne en torno a la salida del hogar familiar, habilitando así una aceptación y naturalización de un aumento del control sobre los cuerpos que neutraliza y pasiviza subjetividades alternas e identidades que se sitúan por fuera de límites del inteligible femenino —y de todo inteligible—.

De esta forma, la caza de brujas se actualiza como hipótesis política y se traduce en inseguridad: equivale a la necesidad de mayor control¹⁷, reforzada por un anonimato extendido a quienes cometen los crímenes, que permanecen para siempre en la protección corporativa y estatal, dando lugar a una lógica de perpetuación de la carroña a nivel estructural. Nora Domínguez ubica a Ciudad Juárez como emblema de este cronotopo, “el paradigma (del) territorio arrasado por la presencia de crímenes, calcados sobre un plan de impunidad y terror” (2015, p. 210). En las expansivas

llevaba adelante su propia vida sexual según lo que le gustaba, era una trola y las trolas se la buscan y la encuentran.”

¹⁷ Verónica Gago retoma las preguntas que guían a Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2011), su investigación sobre los vínculos entre la caza de brujas en los albores de la modernidad y el génesis del capitalismo en tanto sistema económico-social. Señala la pensadora italiana: “el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzando a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo” (2019, pp. 29-20).

fronteras del Estado de Chihuahua¹⁸, laboratorio de cómo “cierto dinamismo laboral y migrante de las mujeres está expresando un dinamismo político [...] por escapar del confinamiento doméstico que es aprovechado por el capital trasnacional” (Gago, 2019, p. 27), los crímenes se asemejan más a una leyenda urbana, a una devoradora “hendija donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte” (Segato, 2013, p. 11), un monstruo trasnacional lovecraftiano que usurpa a los cuerpos expuestos y se los lleva para devolverlos destrozados y así garantizar el dominio sobre las geografías siniestras. En rigor, una máquina de dimensiones inaprehensibles que distribuye regímenes de signos y regímenes de cuerpos sobre el estrato de las fronteras (Lapoujade, 2016, p. 226). Un asesino encapuchado que se oculta en la penumbra.

Es así que en el terreno de la ficción —aunque no exclusivamente—¹⁹ estos entornos liminares suelen figurarse como escenarios *espeluznantes*, en donde se hacen perceptibles los efectos del patriarcado en su espectralidad salvaje, una fuerza virtual pero no por eso menos real, fundada en ejercicios rituales y colectivos de poder que no tienen un fin en sí mismos, sino que buscan producir reglas implícitas. En definitiva, destruir y confeccionar “sujetos inertes en un paisaje inerte, [...] sujetos fuera de la historia” (Segato, 2010, p. 142) a partir de marcas palpables que se multiplican en nuevas dinámicas de violencia pública, financiera y gubernamental que ya no pueden caracterizarse únicamente como íntimas o prácticas individuales excepcionales o “desviadas”. Tal como se leyó en los carteles de las marchas

¹⁸ “Se dijo que México se ‘Juarizó’ (aludiendo a las formas de operar del cartel de Ciudad Juárez, en la frontera norte mexicana), y yo creo que Argentina se ha mexicanizado. [...] En América Latina, desde Centroamérica hasta la Argentina, hay un proceso de mafialización de la nación y un escenario bélico en expansión” (Segato, 2013, pp. 63-64).

¹⁹ Las descripciones de Ciudad Juárez y las imágenes ambientales con las que Rita Segato abre *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado* (2013) dan cuenta de una suerte de articulación entre los tropos y elementos clásicos del gótico y el discurso académico: “La sombra siniestra que cubre la ciudad y el miedo constante que sentí durante cada día y cada noche de la semana que allí estuve me acompañan hasta hoy. Allí se muestra la relación directa que existe entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendija donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte” (p. 11).

y los paros de mujeres en el país: “no es un caso aislado, se llama patriarcado”.

Sin embargo, lo espeluznante es también un afecto, una herramienta cognitiva en tanto que provoca una “noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (Fisher, 2021, p. 76). En otras palabras, la perspectiva de lo espeluznante también puede abrir una región de desterritorialización de identidades y espacios, de quiebre de taxonomías y jerarquías fundadas en lógicas binarias de diferenciación. Esa es la invitación de los vertederos: exhibir lo humano ya no como residuo, sino como residual; demarcar una región material, una *interfaz* (Tripaldi, 2023) en donde se produce el encuentro de escenas de vulneración y diferenciación escindidas en tiempo y espacio pero que se conectan en la carne desechada. Como bien señala Gisela Heffes en *Visualizing Loss in Latin America. Biopolitics, Waste, and the Urban Environment* (2023)²⁰, los basurales son los páramos de *continuum* entre violencias que contienen el núcleo de la composición —pero también de la descomposición— de la modernidad humanista y falogo-antropocéntrica. En ese sentido, la deshumanización que atraviesa a los cuerpos del baldío, la abyección de los huesos junto al plástico eterno y las toxinas, deja una vacante para compostar existencias otras, pero también para hacer fallar al olvido, en palabras de Vinciane Despret:

Muertos que uno suponía tranquilos, que se daba por descontado que aceptarían su suerte —que darían (*que quedarían*) en silencio su consentimiento a su exclusión y dejarían que los vivos se ocupen de sus asuntos—, un día se ponen a reclamar. [...] La memoria se hace entonces activa. Ya no se trata simplemente de acordarse, sino de reavivar, de fabricar una memoria muerta por negligencia o por ahogo deliberado. (2024, p. 74)

²⁰ “As the contented, just as one cannot think about modernity without its continuous production of trash, neither is it possible to conceive of modernity without its museological and archeological component. [...] I argue that this partnership is situated at the very core of the composition and decomposition of modernity, and that we therefore must keep in mind that trash, ruins and cultural imaginary constitute a triad that stems from a mechanism of production (of objects to be consumed), and whose maximization of profit is to be attained by any means regardless of the consequences” (p. 62).

Frente a la coincidencia de la historia de los feminismos y la de las producciones artísticas y las sensibilidades culturales, estas zonas de lo inservible a los que se descartan los cuerpos “igual que se tira un forro, la cáscara del zapallo, los papeles que no sirven y los huesos del asado entre tantas otras cosas” (Cabezón Cámara, 2015) han comenzado a cambiar de signo para resituar a la restancia como contrapoder, para pensar quién y qué es humano, qué y quién puede ocupar un lugar de habla. Ante todo, para insistir en cómo la indiferenciación entre orgánico e inorgánico antes señalada, puede ser una oportunidad para resituar, desde la ficción, los sepulcros truncos como territorio donde lo insepulto deviene materia vibrante con vida enunciativa y así construir —o, en todo caso, ensayar— nuevas formas de lo común.

Allá la zanja, un ojo comido por los pájaros y el campo que se agranda con la noche: los confines del desecho

Partiendo de estas hipótesis de lectura, resulta productivo indagar en las maniobras estéticas sobre las que supieron trazarse los confines del desecho; identificar el punto ficcional en el que se produce el anudamiento entre voz silenciada, cuerpo sacrificial y paisaje para interrumpir esta ecuación. Es decir, rastrear bajo qué formas se imprime el espanto en la fisionomía del suelo abandonado, debajo de los árboles de las orillas, en la “la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente” (Walsh, 2000, p. 10).

En particular, identificamos en el que hoy puede leerse como el más emblemático —aunque históricamente velado— gesto de la literatura argentina que tematiza los feminicidios un rastro para encontrar un futuro en el pasado más remoto (Rodríguez, 2010, p. 19), un vestigio desde el que trazar una línea de continuidad entre los baldíos y “nuestro más pingüe patrimonio” (Echeverría, 2009, p. 117)²¹, como señaló Esteban Echeverría

²¹ En la Advertencia al lector que abre *La Cautiva*, el autor escribe: “El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo la riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (p. 117). Aquí, las “vastas soledades de la pampa” (p. 117) toman la forma de fuente material de enriquecimiento y acumulación, pero también de reservorio de inspiración para la creación artística y el desarrollo de una identidad cultural nacional.

sobre el *desierto* del imaginario modernizador del siglo XIX, aquel espacio imaginado sobre la incartografiada y supuestamente vacía llanura y que devino el paisaje iconográfico de lo argentino por excelencia²².

Del mismo modo que en los primeros versos de *La Cautiva* (1837), el poema que funda estos espacios, en donde la inhóspita llanura pampeana y el horizonte “inconmensurable, abierto, y misterioso” (Echeverría, 2009, p. 125) se extiende bajo la amenaza del crepúsculo a los pies de la pareja protagonista, los dos hermanos Nielsen de “La intrusa” (1966) de Jorge Luis Borges se adentran en el campo que se agranda con la noche para ocultar un crimen que nunca se muestra ni escribe: el asesinato de Juliana, la intrusa que da nombre al cuento publicado por primera vez en la segunda edición de *El Aleph* (1966) para luego encontrar su lugar definitivo en *El informe de Brodie* (1970)²³, su volumen más realista según el propio autor.

Historia siempre incompleta para el narrador no solamente por las vicisitudes de la transmisión oral y el rumor sino también por el deliberado aniquilamiento de la poseedora de una de sus piezas, este relato ha pasado a la historia de la literatura como “uno de esos tangos nuevos que lloran enfática y lastimeramente la desgracia de atarse a una mujer” (Panesi, 1997, p. 61) y no como una dramatización de una desigualdad estructural que desemboca en aniquilación. Lo que allí se narra ha sido interpretado más como la tragedia de dos hombres que transgreden los mandatos del macho y accionan “a su pesar”, que como la exhibición de una distribución diferencial del dolor donde la experiencia extrapersonal está prohibida por su capacidad de poner en tensión una dominación fundante. En definitiva, “La intrusa” ha sido siempre un cuento sobre dos hermanos y no de dos

²² En *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (2010), Fermín Rodríguez describe al desierto como un “vacío abierto en la imaginación por lo espacios aún no cartografiados, [...] el nombre de una cesura por la que no dejaban de manar las fantasías con las que fundar una nación: antes que expresar un contenido positivo, el desierto nombra, negativamente, la plenitud ausente de una nación por venir. [...] Desierto era entonces ausencia de instituciones, de tradición y de herencia cultural, de carrera, de riqueza, de perspectivas de poder: una extensa prolongación del sentimiento romántico de pérdida por otros medios, los medios de una estética que buscó en una pura geografía la imagen de un comienzo radical y absoluto.” (p. 212).

²³ Escribe Borges en el Prólogo a la colección de cuentos: “He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. [...] Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga” (2001, p. 7).

asesinos, sobre devoción fraternal y no sobre una *violencia expresiva* (Segato, 2010)²⁴ que tiene una cuota de alquimia: transfigurar a una mujer cautiva del horror doméstico (Gago, 2019)²⁵ en intrusa de un caserón decadente “un poco lejos, ya en el tiempo, ya en el espacio” (Borges, 2001, p. 8) de la zona sur de la provincia de Buenos Aires.

Esta violencia ejercida sobre la “tez morena y ojos rasgados” (Borges, 2001, p. 15) de la muchacha no se reduce al hecho material sino que se extiende al dispositivo narrativo: la doble indeterminación de las circunstancias del asesinato —fundada, como se señaló anteriormente, tanto en la naturaleza fragmentaria del relato que habría sido transmitido de forma oral como en la imposibilidad de saber desde la perspectiva de la víctima— garantizan el ingreso de Juliana en el ámbito simbólico de la *no-persona*, del puro cuerpo que es el polo negativo de la dupla fundante de la modernidad: la de espíritu racional enaltecido y materia indigna.

En *El dispositivo de la persona* (2011), Roberto Espósito desmadeja este vínculo opresivo primordial y propone que el sometimiento como subjetivación o devenir sujeto —basado en la despersonalización como reverso necesario de la personalización— reside en “el interior del individuo singular” (p. 75). Es síntesis, concluye que el hombre cartesiano —siempre, hombre— como tipología del sujeto moderno conlleva una rendición esencial del cuerpo objetivado a la vida discursiva, donde la razón se instala

²⁴ En *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2010), Rita Segato sondea la dimensión simbólica de la violación en tanto parte de una estructura de subordinación y apunta: “El estatus masculino [...] debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente. [...]. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente.” (Segato, 2010, p. 38).

²⁵ Verónica Gago (2019) insiste en las nuevas espacialidades que se inventaron en las tomas de las calles por los colectivos feministas durante las marchas, asambleas y vigiliadas frente al Congreso mientras este sesionaba por la ley del aborto legal, seguro y gratuito. Señala que la salida del encierro privatizado reorganiza el espacio político no ya como oposición entre el ámbito público y el de lo doméstico, sino como resistencia frente a su “fórmula restringida como sinónimo de encierro familiarista” (p. 108). Es decir, las calles y las redes comunitarias emergen como alternativa a lo que denomina horror puertas adentro: “muchísimos hogares, en su sentido heteropatriarcal, se han vuelto un infierno; son los lugares más inseguros y donde se producen la mayoría de los femicidios, además de un sinfín de violencias «domésticas» y cotidianas” (p. 109).

como regente de una dimensión carnal profana que debe ser ordenada. Es así como el ser dueño de la propia parte animal es aquello que posibilita la constitución del sujeto como *persona*. Aquellos que se encuentran más próximos a la fracción inferior de un dualismo fundado en la opresión, aquellos supuestamente más cercanos al “esclavo interno” (p. 75) que es la materia —los otros marcados sexual, racial y étnicamente, pero también el gran otro que es el lo animal y el ambiente—, son “signos de una diferencia incardinada, impuesta histórica y negativamente por el canibalismo de un sujeto que se alimenta de sus otros especulares y estructuralmente excluidos” (Braidotti, 2005, p. 159).

En tanto que narrada como una cosa cuya relevancia reside exclusivamente en sus cualidades de objeto de placer para otros masculinizados —placer al que ella, según quien narra, también accede con Eduardo—²⁶, la deshumanización de Juliana se trasladará luego a los restos que son arrojados a las miasmas de aquello que no puede ni debe ser puesto en lenguaje, el *fatum* del oráculo de la norma que condena al mutismo. Es así como Juliana, al igual que Isidora la Federala del poema de Hilario Ascasubi publicado desde el exilio en Montevideo en 1843, es condenada a una doble caída, a ser trasladada entre cueros, paja y piel inerte en un carro para “perecer [...] una muerte no-muerta” (Agamben, 2000, p. 77) en el pajonal al que se orillan los colorados “a la espera de la ayuda de los caranchos” (Borges, 2001, p. 19).

Si bien el abrazo entre lágrimas descrito en las últimas frases del cuento ha sido el foco de la crítica especializada para enfatizar la expresión del pánico homosexual (Balderston, 1999, p. 125)²⁷, es ante todo en el

²⁶ “La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto” (Borges, 2001, p. 17), cuenta el narrador. Este hecho es significativo, puesto que es lo que da inicio a la discordia —el goce femenino— y la ulterior fusión de los cuerpos que se infiere, en una suerte de entrega momentánea a la desarticulación de los imperativos de género y goce sexual admitidos.

²⁷ “La intrusa” es el texto en el que Borges expresa más claramente lo que Sedgwick y otros han llamado «pánico homosexual». En el relato, la noción familiar (y a menudo criticada) en Lévi-Strauss de la mujer como medio de canje se establece en el triángulo amoroso que vincula a cada uno de los hermanos Nielsen con Juliana. Sin embargo, como el relato aclara, aquí la mujer es el medio que permite el funcionamiento del deseo homosexual, aunque — en el mundo perverso del relato — ese deseo precisa de la muerte de la mujer: los hermanos Nielsen sólo se hallarán libres de desearse mutuamente cuando su deseo se constituya no en relación a sus recuerdos compartidos de esa misma mujer ya muerta. La

movimiento hacia el terreno que oficiará de cripta secreta donde reside la clave del desvío espacial en el relato. El supuesto acto sacrificial que ejecutan los Nielsen sí tiene como fin, a diferencia de lo planteado por Beatriz Sarlo en “Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges y nueve noticias policiales” (2004), borrar un crimen y no una pasión; pero no un crimen que reside en el acto de dar muerte, sino en una alianza monstruosa con la otredad, una continuidad de los cuerpos que marca la insoportable no universalidad y contingencia de las leyes que rigen la orilla mítica.

A su vez, en esos desplazamientos finales cargados de sentidos, podemos ver los vestigios de una posible continuidad entre las fronteras de lo insepulto y las geografías fundacionales argentinas. El trayecto de los hermanos hacia una zona rural que se esparce por fuera de las orillas borgeanas para garantizar una masculinidad heterosexual ante una comunidad que la pone en cuestión permanentemente, es en definitiva un viaje en el espacio pero también a través del tiempo, hacia el imaginario finisecular, hacia aquella extensión primordial que “en su primera imagen literaria, fue figurado como una mujer cautiva” (Laera, 2016, p. 151).

En ese sentido, “La intrusa” es algo más que la sistematización de las que hoy pueden señalarse como las características de la representación tradicional de las escenas de feminicidio²⁸. Anticipando la insistencia de los ecofeminismos latinoamericanos contemporáneos en el nexo entre las identidades socialmente codificadas y el ambiente, entre la violencia en la que sustenta el orden patriarcal y los procesos coloniales de explotación; en la carne de la intrusa no solo confluyen el trabajo doméstico asalariado y la violencia sexual²⁹, sino también las economías extractivistas de saqueo.

mujer debe ser “sacrificada” al deseo incestuoso de los dos hermanos; ella es el tótem fetichizado que posibilita la transgresión del tabú del incesto” (Balderston, 1999, p. 125).

²⁸ Siendo estas la opacidad o el borramiento de la violencia de género como tal, la anulación de la inscripción simbólica de la muerte, la no asunción de la voz narrativa por parte de la mujer y la fijación del sujeto feminizado en un rol pasivo inamovible: el de víctima sacrificial.

²⁹ Este es uno de los aspectos de la biografía del personaje en los que Martha Mercader hace foco a la hora de “recomponer una historia ajena” (1989, p. 192) y publicar “Los intrusos” en *El hambre de mi corazón* (1989): “Juliana Burgos nació en un rancho en las afueras de Morón, como sus diez hermanos. Habrá sido cuando las tropas de Mitre marchaban al Paraguay. Era la mayor de las hembras. A su padre no lo conoció. Al cumplir trece años, su madre se la entregó a un señor a cambio de algunos pesos, que

El de Juliana es un cuerpo-territorio (Gago, 2019)³⁰ sometido a dos hermanos “altos, de melena rojiza” (Borges, 2001, p. 14) de difuso origen anglosajón; un cuerpo subalterno “arreatad(o) y transformad(o) por este continente implacable” (Borges, 2009, p. 66) en el que se encarnan las suertes de la imagen de la *cautiva* en el imaginario argentino como figuración de un territorio nacional por fundar.

En “La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés” (2016), Alejandra Laera persigue reconstruir esta confluencia entre mujer o identidad de género y el potencial territorio patrio en la producción de Esteban Echeverría para luego indagar en la caída del poder alegórico de la cautiva como imagen que “articula lo femenino con la patria para hacerla nación” (p. 151). Laera identifica el declive del protagonismo de esta matriz literaria que “proyecta la patria presente (con toda su simbología) en la nación del futuro” (p. 159) —cuya condición inherente es la territorialización, la apropiación y la retribución económica— justamente con la concreción de esa proyección. En efecto, la transfiguración de las pampas infinitas en haciendas fructíferas y de los bárbaros provincianos en soldados o peones a partir de la consolidación del Estado liberal modernizador demanda otras voces, otras fórmulas literarias para contar el país: la gauchesca. Es así que a partir de *La vuelta de Martín Fierro* (1879), la cautiva cede la voz al gaucho, pieza angular de las campañas de exterminio que concluyen los conflictos fronterizos; y la Argentina comienza a pensarse y narrarse en masculino.

De esta forma, en el destino de la mujer sin sepultura y privada de voz enunciativa podría leerse una ficcionalización espacializada de “los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos” (Ludmer, 2019, p. 52), cristalizados en aquel género que

ella nunca vio. Le dijeron que se la llevaban a Turdera para trabajar de sirvienta. [...] “Después de enumerarle sus nuevas obligaciones, don Cristián la empujó sobre un catre y tras varios intentos la desvirgó” (p. 193).

³⁰ Juliana puede ser pensada como un caso ficcional que ilustra las reflexiones de Maria Mies, Veronika Benholdt-Thomsen y Claudia von Werlholf (1988) que Verónica Gago recupera para pensar en el cuerpo de las mujeres como “colonias” o “territorios de saqueo sobre los que se extrae riqueza a fuerza de violencia” (2019, p. 89).

Borges se encargó de reescribir más de una vez³¹. Entonces, el final del cuento, ese último gesto, podría ser una puesta en texto del salto a la productividad del desierto, su devenir *campo*, pampa amansada a ser extraída. Y la apertura de la última línea de diálogo —“A trabajar hermano” (Borges, 2001, p. 19)—, que, según Beatriz Sarlo, reconoce “la primacía del gesto y la voz sobre lo escrito” (2007, p. 202) —condición de posibilidad del relato—; no es tanto una estilización moderada del folletín gauchesco sino un enunciado que se opone a la acción a realizar por los Nielsen: no borra, sino que exhibe el vínculo quiásmico entre capital y muerte. En definitiva, aquí también se narra la extenuación de una frontera que abre paso a nuevas formas de administración de la vida, pero también de la muerte.

Ahora, hay otra operación borgeana de reescritura o *misreading*³² del canon literario argentino, aquellas interpretaciones equívocas o comentarios desviados de los que emerge su ficción, que resulta significativa en tanto que da cuenta de una dialéctica espacial irresuelta ya presente en esa misma tradición y que derrama a los vibrantes baldíos: la doble naturaleza de algunos biomas de la pampa inhóspita finisecular.

En “El desierto y el mal argentino: una lectura de ‘El intercesor’” (2023), Pablo Ansolabehere rastrea los usos del término “desierto” y se detiene en las elaboraciones literarias de la “fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje” (Sarmiento, 1955, p. 61) y los sentidos que esas demarcaciones imponen en dos textos que encontraron en esa zona la escenografía ideal para el despliegue de un proyecto literario e ideológico.

³¹ En *Borges, un escritor en las orillas* (1993 [2015]), Beatriz Sarlo señala cómo la vanguardia porteña de los años veinte buscó asignarle un nuevo sentido al pasado y recuperar el imaginario cultural ante la amenaza de la urbanización y las olas migratorias. En efecto, el espectro del *gaucho* y los códigos de honor perviven en los relatos de Borges y el *Martín Fierro* de José Hernández se alza como una de las grandes obsesiones borgeanas. Tanto es así que le da muerte en “El fin” (1944): “Al presentar la muerte en duelo de Martín Fierro, Borges también mata al personaje más famoso de la literatura argentina. Así responde a la pregunta estética e ideológica acerca de qué debe hacer un escritor con la tradición: su propia inserción en el ciclo gauchesco zanja la cuestión de manera original. Borges enfrenta el texto fundamental (el texto sagrado) y teje su ficción con los hilos que Hernández había dejado sueltos; la historia de Fierro es re-presentada, escrita en prosa, incluso parafraseada, y, al mismo tiempo, modificada para siempre” (2007, p. 36).

³² En “El espectador corto de vista: Borges y el cine” (2007), David Oubiña destaca cómo el quehacer literario de Borges radica en una “práctica del *misreading* que le permite funcionar en forma desplazada” (p. 187).

Mientras que en *La Cautiva* la prolongación del espíritu romántico en la inhóspita llanura pampeana imposta allí un sublime de color local, “un todo armónico, edénico, cuyo sortilegio sonoro es quebrado por el ruido atronador y aterrante” que luego “se sabrá pertenecen a la humana planta de los ‘salvajes’” (Ansolabehere, 2023, p. 30), en el *Facundo* se invierte esta ecuación. A la hora de darle forma al terror político, adjudica la fuente del que brota el tirano al inmenso y oscuro territorio, “la imagen del mar en la tierra” (Sarmiento, 1955, p. 69). En el desierto de Sarmiento, “el mal no llega desde afuera hacia él, sino que surge de su núcleo, de su humus” (Ansolabehere, 2023, p. 30). Es a ese mismo barro primordial al que se expele el cuerpo de Juliana para que se quedé allí con “sus pilchas y ya no haga más perjuicios” (Borges, 2001, p. 19). Lo salvaje a lo salvaje.

Si bien es cierto que el origen de la literatura en el país está marcado por el terror y la invención de un espacio que lo contiene³³, la sección de *El pajonal* del poema de Echeverría complejiza aquel “artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (Rodríguez, 2010, p. 14) y deja en evidencia cómo el miedo y la repugnancia son también una zona de contacto, siguiendo a Sara Ahmed (2015). Claro está que la irrupción de los indios vampíricos quiebra para siempre el paraíso del inicio de *La Cautiva*, pero también hay una zona del vasto horizonte en la que los amantes ingresan “con pecho animoso” para penetrar “en el lodo pegajoso” (Echeverría, 2009, p. 171) y allí descansar de la turba hambrienta y sedienta de sangre. Es en el “pajonal amigo” (p. 170) en donde María y el moribundo Brian encuentran un refugio para “aliviar el tormento” (p. 174). Justamente, entre los ojos de peces, reptiles y caranchos, de los “despojos de la muerte” (p. 171). En definitiva, la del pajonal de Echeverría es una comunidad del compost (Haraway, 2019) que se vincula en la ruina e inventa “prácticas de recuperación, supervivencia y florecimiento” (p. 214). Del mismo modo en que el narrador de *Operación Masacre* interpela al paisaje —y así cesa de serlo—, en *El pajonal* el “yo lírico” se dirige al entorno³⁴, imaginando un diálogo con lo

³³ Ver Ansolabehere, P. (2011).

³⁴ Operación ya ensayada en *Carta a un amigo* (1830-1832), como señala Fermín Rodríguez: “A diferencia del espacio abstracto del mapa, el paisaje se apoya sobre la experiencia de un yo que, simultáneamente, no tiene otra consistencia que la del espacio. [...] La llanura, antes que nada, es un

no-humano que desarma ese discurso objetivador que reside en la mirada (y la voz) que ordenan la “ausencia de paisaje” (Rodríguez, 2010, p. 14). Un oasis de la llanura plagado de agencias no-humanas, “impuras heces” y animales disputando “un resto de vida” (p. 170), que en el relato de Borges sufrirá una nueva transfiguración para borrar una posible agencialidad o alianza que haga trastabillar el privilegio antro-po-falocéntrico, aquel modelo sistematizado de reconocibilidad sobre el que se funda la economía política de la diferencia (Braidotti, 2015)³⁵. Anulando el contacto entre lo vivo y lo muerto, apartando el cadáver del Turdera ficcional en donde reina una suerte de bravura performativa que debe ser reforzada en la repetición constante para no resquebrajarse, en “La intrusa” se transita el camino inverso y el cenagoso pantano pasa a ser el lugar en donde las vidas improductivas se confrontan con su inexorable destino de muda podredumbre.

Entonces, entre la abundancia y lo inerte, el *pajonal* decimonónico, entorno altamente polisémico, contiene dos funciones opuestas entre sí que también que constituyen las formas en las hoy su deriva, el baldío, se experimenta como dispositivo siniestro de poder necropolítico (Mnebe, 2011) en sus expresiones gore (Sayak, 2010)³⁶, pero también como reservorio de recursos estéticos y narrativos que pueden desparramarse para intervenir la realidad. Los rincones del desierto, las planicies oscuras y

paisaje emocional que “conviene al estado de mi corazón”, sobre el que sujeto y espacio intercambian disposiciones subjetivas y propiedades objetivas” (2010, 217).

³⁵ Rosie Braidotti propone alejarse del esquema del pensamiento dialéctico del Hombre del humanismo “donde la diferencia o la alteridad han desarrollado un papel constitutivo, puesto que habían asumido la tarea de trazar los confines con el otro sexualizado (las mujeres), el otro racializado (los nativos) y el otro naturalizado (los animales, el medio ambiente, la tierra). [...] Esta economía política de la diferencia ha llevado a la desvalorización de enteras categorías de seres humanos, considerados inferiores y, por ende, igual que cuerpos utilizables: *ser diferente* de significaba *ser menos que*. La norma definitoria del sujeto era posicionada en la cima de la escala jerárquica cuyo premio consistía en la misma ausencia de diferencias” (2015, p. 33).

³⁶ En *Capitalismo Gore* (2010), Sayak Valencia se sirve del término extraído del terror cinematográfico para referir al “derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (p. 15).

vaciadas, sus superficies de paja brava que inducen al espejismo³⁷, no solamente son un depósito de capas geológicas y masacres, de derramamiento de vísceras que se tapan a la intemperie para retornar; sino que también el sitio de posibles insurgencias y rebeliones. Heredero del inmundo que aún “habita(n) los muertos” y “boqu(ean) los moribundos”, el baldío es una geografía de lo espectral, donde conviven las vías de la *hauntología* esbozadas por Mark Fisher (2018) en sus lecturas de la *hauntología* de Derrida³⁸; donde el futuro asedia a un pasado que asecha al porvenir. Desplazamientos del paisaje, descentramientos de la materia, torsiones discursivas para que las víctimas cambien de lugar en el repertorio cultural, para sanar la herida de un trauma colectivo a través de la ficción, no sin retornar a sus raíces terroríficas.

En el color de la mi piel está la tierra y está ella: comernos, comerse el paisaje

Este es el horizonte de *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes. Recientemente acusada de pornografía, es un texto que resiste y señala la efectiva articulación entre el campo de la producción artística y los devenires de los feminismos en la región. Es decir, se presenta como el testimonio del cambio de una era que no puede ser borrado, un cambio que exige la insistencia en el ser afectado por lo otro y así deshacer a los personajes que configuran a las históricas escenas de las violencias. La novela instauro un marco discursivo posible, un rito al interior de la ficción capaz de

³⁷ “Me había intrigado mucho ese rasgo topográfico, que don Horacio mencionaba y que yo nunca lograra observar en mis tres o cuatro visitas el basural. Hasta que fui un día con él. Y de pronto, tras buscarlo ambos un buen rato, lo vi. Era fascinante, algo digno de un cuento de Chesterton. Desplazándose unos cincuenta pasos en cualquier dirección, el efecto óptico desaparecía, el “árbol” se descomponía en varios. En ese momento supe —singular demostración— que me encontraba en el lugar del fusilamiento.” (Walsh, 2000, p. 55).

³⁸ En *Los fantasmas de mi vida* (2018), Mark Fisher retoma la *hauntología*, acuñada por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993), para vincularla con la cultura popular de la primera década del siglo XXI. Asimismo, adhiere a Martin Hägglund (2008) y a su interpretación de la obra derrideana en relación al tiempo quebrado, fuera de quicio, para pensar en dos direcciones de esta ontología de la no-presencia: “La primera remite a lo que *ya no es más* pero permanece como una virtualidad que en realidad *es*, como la traumática compulsión a repetir un patrón fatal. El segundo sentido remite a lo que *todavía no ha ocurrido* actualmente, pero que *ya es* efectivo virtualmente [...] una anticipación que influye sobre el comportamiento presente.” (p. 44).

transfigurar la realidad desde la potencia deseante que se sale de los confines de la individualidad humana.

Reyes dedica su primera novela a Melina Romero y Araceli Ramos, ambas enterradas en el cementerio municipal de Pablo Podestá del partido de San Martín de la Provincia de Buenos Aires, donde también se encuentra el basural de Walsh. En definitiva, retorna a esa zona del imaginario para situar allí la historia de la adolescente que, tras la muerte de una madre sin nombre a manos de un padre que se da a la fuga, comienza a comer tierra para comunicarse con los muertos, “otros que querían hablar. Otros que ya se fueron” (Reyes, 2019, p. 11). Al mismo tiempo, reactualiza el pajonal en el conurbano bonaerense y desorbita un territorio en el que se “circunscriben entidades político-culturales” (Andermann, 2000, p. 9) que nunca son arbitrarias. El regreso al baldío termina de darle forma a un sitio imaginario del despojo, “llaga purulenta de la tierra” que espacializa las formas en que los “espectros y larvas gemebundas” pueden aparecer corriéndose de la excepcionalidad de la voz antropocéntrica.

Sin olvidar los ritos umbanda, el reggaetón y el aliento juvenil a Fernet y cerveza, la novela propone una operación dialógica entre el modo gótico rioplatense y el fantástico con los llamados nuevos materialismos y los feminismos latinoamericanos contemporáneos que, en rigor, podríamos decir operan en el mismo sentido. Siguiendo a Jane Bennet (2022), los tres persiguen disolver los binomios ontológicos y jerarquías performáticas heredadas de la modernidad de vida y materia, materia e inmaterial, humano y animal, orgánico e inorgánico, —de nuevo, tensión ya presente en el pajonal echeverriano— para provocar en los cuerpos —en todo cuerpo— una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material, en donde pueda prolongarse la existencia de lo que ya no está, lo que nunca fue puesto en lenguaje. Esta posibilidad de enunciación y redistribución se gesta en la *intra-acción*³⁹ (Barad, 2011) ritual que fermenta en el estómago

³⁹ En *La Performatividad Queer de la Naturaleza* (2022), Karen Barad diferencia los términos de *intra-acción* e *interacción* para, desde una perspectiva materialista de lo múltiple, reflexionar en torno a aquellos fenómenos naturales, materiales y culturales que colaboran a la deconstrucción de las categorías fijas de la identidad: “La noción de *intra-acción* (a diferencia de la noción habitual de “interacción”, la cual presupone la existencia previa de entidades/*relata* independientes) marca un cambio importante, reabriendo y reconfigurando las nociones fundamentales de la ontología clásica, como la causalidad, la agencia, el espacio, el tiempo, la materia, el discurso, la responsabilidad y el

de la joven médium, hinchado por comer lo que se pudre para comunicarse con lo que falta. Se trata de una “carne a punto de estallar” (Reyes, 2019, p. 60), una *transcorporalidad* (Alaimo, 2010)⁴⁰ que se hace perceptible en lo vocal⁴¹ que no solamente hace temblar las distancias entre violencia y representación, sino que llena un tajo de lo innombrable y expone los límites de la palabra, quebrando categorías enquistadas. La encarnación de las voces perdidas en el cuerpo que puede ver es un devenir voz articulada del espectro, una intimidad de y con lo anónimo, una apertura corporal que equivale a una desubjetivación política de la voz. En todo caso, se trata de una despersonalización fundada en la apertura de la relación entre sujeto y objeto que se torna afirmativa.

Ahora, la narradora y las desaparecidas no solo comparten los horrores de poseer cuerpos que no significan nada —aún— y trayectorias vitales desprotegidas, sino que su carne y sus voces están conectadas por lo que sobra. Es en ese cuerpo monstruoso, múltiple y contra-natura de la joven bruja del conurbano —zona que supo ser orilla borgeana—, donde lo inerte y lo vivo se fusionan, donde la naturaleza es indistinguible de la “cultura”

hacerse cargo [*accountability*]. Una intra-acción específica realiza un *corte agencial* (a diferencia del corte cartesiano; que hace una distinción inherente entre sujeto y objeto) que efectúa una separación entre “sujeto” y “objeto”. [...] Entonces, la diferenciación no es una relación de exterioridad radical, sino que, de separabilidad agencial, de exterioridad-interna” (p. 35).

⁴⁰ El término acuñado por Stacy Alaimo en *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self* refiere a un “posthumanist mode of new materialism and material feminism. Transcorporeality means that all creatures, as embodied beings, are intermeshed with the dynamic, material world, which crosses through them, transforms them, and is trans formed by them. While transcorporeality as an ontology does not exclude any living creature, it does begin with the human, in order – paradoxically perhaps – to disrupt Western human exceptionalism. The figure/ground relation between the human and the environment dissolves as the outline of the human is traversed by substantial material interchanges” (2010, p. 435).

⁴¹ En *Dumbstruck: A Cultural History of Ventrilocuism* (2000), Steven Connor, el “espacio vocálico” (vocalic space) demarca: “the ways in which differing conceptions of the voice and its powers are linked historically to different conceptions of the body’s form, measure, and susceptibility, along with its dynamic articulations with its physical and social environments. In the idea of vocalic space, the voice may be grasped as the mediation between the phenomenal body and its social and cultural contexts. Vocalic space signifies the ways in which the voice is held both to operate in, and itself to articulate, different conceptions of space, as well to enact the different relations between the body, community, time and divinity. What space means, in short, is very largely a function of the perceived powers of the body to occupy and extend itself through its environment” (p. 13).

—y así se anulan—. Los murmullos de la basura se desbordan y los terrenos baldíos fangosos mutan a territorio activo de disputa, para que los restos rotos se reanimen en una garganta ajena y así formen con el medio un “ensamblaje que tiene el poder de resistir u obstruir los proyectos humanos” (Bennet, 2022, p. 74) que divide a los seres existentes en categorías subordinadas entre sí; una dialéctica de la alteridad que garantiza el silenciamiento de aquellos que no encajan el modelo de verdad existencial (Butler, 1990). El baldío es el umbral donde la inmaterialidad se hace perceptible en un desecho políticamente afectivo, y las “profundidades acuosas” que “se filtran como una droga” (Reyes, 2019, p. 115) son el sitio del *trance* (Andermann, 2018) donde engendrar nuevas escenas y actores del paisaje social, o trascenderlo, dando lugar a una responsabilidad colectiva por las vidas negadas y parentescos desobedientes (Haraway, 2019) fundados en la horizontalidad de la muerte, en una inmundicia compartida, para trascender las dicotomías. En este sentido, el segmento de Echeverría de alguna manera sobrevive en la novela de Reyes y, especulando, el cuerpo de la intrusa Juliana se sale del cautiverio para mutar de desecho en abono que aquieta el silencio.

“El colectivo dio vuelta en una esquina y pude ver lo que iba quedando atrás. No había un alma, pero para donde íbamos todo parecía más oscuro” (Reyes, 2019, p. 171), concluye la novela. Entonces, es en los márgenes de lo vivible donde se consolida el derecho a existir de la extraña comunidad del resto, que a su vez delimita una enunciación posible en el marco de la ficción, a una recuperación de la imaginación, como propone proyecto NUM, un inundo donde los huesos de las chicas muertas se hacen un lugar. Ya no se trata de huir del desierto, sino de adentrarse en un inhabitable que por ello es habitable (Lyotard, 1998) para fundar entre el barro, y lo podrido una polifonía de lo sobrante, para darle trama y cuerpo textual a las vidas desrealizadas.

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Pre Textos Editora.
- Aguiar, G., Jelicié, E., (2010). *Borges va al cine*. Librería Ediciones.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2018). Transcorporeality. En R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman glossary* (pp. xx–xx). Bloomsbury.
- Alloi, G. (2018). *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in Anthropocene*. Columbia University Press.
- Almada, S. (2019). *Chicas muertas*. Literatura Random House.
- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora.
- Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo Editora.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados.
- Ansolabehere, P. (2011). “Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina” en N. Domínguez, E. Caballero et al. (Comps.), *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Ansolabehere, P. (2023). “El desierto y el mal argentino: una lectura de “El intercesor”, de Diego Muzzio” en P. Ansolabehere y S. Gasparini (Comps.), *Perdidos en el espacio: terror, ambiente y lugares de lo extraño en las ficciones argentinas contemporáneas*. ExLibris, vol. 12, pp. 28-43. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
<http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4036/0>
- Arnés, L., Domínguez, N. y Punte M. J. (2020). “Historia feminista de la literatura, un proyecto” en L. Arnés; L. De Leone y M. J. Punte (Coords.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Euvim.
- Balderston, D. (1999). «La “Dialéctica Fecal”: Pánico Homosexual y el origen de la escritura en Borges». *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Año 7, N° 13, pp. 119-132.
- Barad, K. (2011). *La Performatividad Queer de la Naturaleza*. Colectivo Pliegue.
- Bennet, J. (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Borges, J. L. (2001). *El informe de Brodie*. Editorial Planeta.
- Borges, J. L. (2009). *El Aleph*. Alianza Editora.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (1990). “Actos performativos y constitución del género. Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en S. E. Case (Ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. John Hopkins University Press.
- Cabezón Cámara, G. (19 de marzo de 2015). *Basura*. Revista Anfibia.
<https://www.revistaanfibia.com/basura/>
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Literatura Random House.

- Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.
- Crespo, B. (1994). "Operación masacre: el relato que sigue". *Filología* 1-2, año XXVII, pp. 221-231. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Melusina.
- Derrida, J. ([1993]1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos*. Cactus.
- Despret, V. (2024). *Muertos a la obra*. Cactus.
- Desogus, P. (2018). *Laboratorio Pasolini. Teoría del segno e del cinema*. Quodlibet.
- Drucaroff, E. (2017). ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*? *El Matadero*, 10, 23–40.
<https://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>
- Domínguez, N. (2015). Literatura que mata: femicidios, recuento y representación. *Exlibris*, vol. 4, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 210-214. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433>
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relato y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Echeverría, E. (2009). *El matadero. La cautiva. Cátedra. Letras Hispánicas*.
- Espósito, R. (2011). *El dispositivo de la persona*. Amorrortu Editores.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2021). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón Ediciones.
- Gago, V. y Giorgi, G. (2022). "Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas: las subjetividades de las mayorías en disputa". *Dossier: Los nuevos actores sociales en América Latina*. Anuario de la Escuela de Historia Virtual, Año 13, Núm. 21, pp. 61-74. <https://doi.org/10.31049/1853.7049.v.n21.34754>
- García, V. (2019). "Las reescrituras de *Operación Masacre*". *Universidad Austral de Chile Estudios filológicos*, vol. 63, pp. 23-44. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100023>
- Gatti, G. (2011). "El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas". *Universitas humanística*, no. 72, pp. 89-109.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Heffes, G. (2023). *Visualizing loss in Latin America: Biopolitics, waste, and the urban environment*.
- Gramuglio, M. T. (2002). Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar. *Puntos de Vista, Revista de Cultura*, N° 74.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

- Jozami, E. (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. La Página/Norma.
- Laera, A. (2016). "La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés". *Cuadernos de Literatura. Pontificia Universidad Javeriana*, vol. XX, núm. 39, pp. 149-164. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.lmde>
- Lagarde y de los Ríos, M. (2008). "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres". En Bullen, Margaret; Díez Mintegui, Carmen (Coords.), *Retos teóricos y nuevas prácticas. XI Congreso de Antropología de la FAAEE*. Ankulegi.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Cactus.
- Liddell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético*. Continta me tienes.
- Link, D. (2019). "Walsh en fragmentos" en E. Muñiz, *Operación masacre de Rodolfo Walsh: una revolución del periodismo (y amor)*. Editorial Planeta.
- Ludmer, J. (2019). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Eterna Cadencia.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano*. Manantial.
- Mercader, M. (1989). *El hambre de mi corazón*. Editorial Sudamericana.
- Mnebe, A. (2011). *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Melusina.
- Nofal, R. (2011). "Operación masacre: la fundación del testimonio". *Stockholm Review of Latin American Studies*, No. 7.
- Oubiña, D. (2007). "El espectador corto de vista: Borges y el cine". En *Variaciones Borges* 24, pp. 133-152. <https://www.jstor.org/stable/i24880379>
- Panesi, J. (1997). "Mujeres: la ficción de Borges" en Lukin, Liliana (Ed.), *Narrativa Argentina. Décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*. Fundación Roberto Noble.
- Perloff, M. (1986). *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. University of Chicago.
- Proyecto NUM. (2017). *Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Madreselva.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Sigilo.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Eduvim.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rusell, L. (2021). *Feminismo Glitch. pixel2pixel*
- Sarlo, B. (2004). "Borges y la literatura de crímenes: una estrofa de Borges y nueve noticias policiales" en L. Rodríguez-Carranza y M. Nagle (Eds.), *Reescrituras*. Rodopi.
- Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI Editores.
- Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI Editores.
- Sarmiento, D. F. (1955). *Facundo. O Civilización y Barbarie*. Editorial Kapelusz.
- Sayak, V. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Cautivas en el desierto espectral, recuperar cuerpos y murmullos: del pajonal inmundo al vibrante baldío contemporáneo

Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo.

Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón.

Tripaldi, L. (2023). *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Caja Negra.

Walsh, R. (2000). *Operación Masacre*. Ediciones de la Flor.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 51-83

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 25 FEB 2025 – ACEPTACIÓN 07 MAY 2025

Bailar la palabra, gritar el silencio: aproximaciones a la figuración de la violencia en la dramaturgia de Patricia Zangaro

*Dancing the Word, Shouting the Silence: Approaches to the
Figuration of Violence in Patricia Zangaro's Dramaturgy*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.015>

Eleonora García

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
Argentina

eleonorafr2003@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-5532-3099>

Resumen

El presente trabajo aborda las distintas figuraciones de la violencia en la textualidad dramática de Patricia Zangaro. A partir de la década de los noventa, en el siglo XX, esta dramaturga porteña organiza su escritura sobre una constante violencia del lenguaje. Tal acción discursiva se proyecta tanto sobre la corporalidad como en la voz de los personajes. La palabra escénica adquiere una carnadura compleja en la que conviven lo pronunciado con aquello que se decide callar y lo que se grita, con un ahogo consecuentemente impuesto. Proponemos para el estudio de lo anterior, una casuística integrada por dos textos en los que destacan las escansiones entre palabra y silencio. *Última luna* (1998) y *Tango* (2008) integran la serie referida y colocan en el centro de la mira, las relaciones entre poder, género y violencia. En el primer caso, el retorno al mito de la cautiva ancla en el espacio del desierto una metáfora de la desaparición y la muerte, pero

también de la memoria. En el segundo, la danza es coreografiada mediante la fragmentación de los parlamentos y la inmovilidad de los cuerpos. La poética de la autora arma una cartografía de sentido contra la violencia mediante una escritura que descarna distintas relaciones de dominación.

Palabras clave: dramaturgia, violencia, género, cuerpos, Patricia Zangaro

Abstract

This paper deals with the different figurations of violence in Patricia Zangaro's dramatic textuality. Since the 1990s, this Buenos Aires playwright has organised her writing around a constant violence of language. This discursive action is projected both onto the corporeality and the voice of the characters. The scenic word acquires a complex flesh in which what is pronounced coexists with what is decided to be silent and what is shouted, with a consequently imposed suffocation. For the study of the above, we propose a casuistry made up of two texts in which the scans between word and silence stand out. *Última luna* (1998) and *Tango* (2008) are part of the aforementioned series and focus on the relations between power, gender and violence. In the first case, the return to the myth of the captive anchors in the desert space a metaphor of disappearance and death, but also of memory. In the second, the dance is choreographed through the fragmentation of the speeches and the immobility of the bodies. The author's poetics assembles a cartography of meaning against violence through a writing that unmasks different relations of domination.

Keywords: dramaturgy, violence, gender, bodies, Patricia Zangaro

Escritura y emancipación: la dramaturgia de Patricia Zangaro

Entre las principales transformaciones que tienen lugar en el campo teatral argentino a partir de la década del noventa del siglo XX, resalta la irrupción de dramaturgas mujeres. Esta afirmación no pretende desconocer el conjunto de las autoras que, desde la segunda mitad del siglo XIX, inauguran una extensa genealogía que se extiende hasta el presente. Muy por el contrario, compartimos la ya célebre afirmación pronunciada por Joanna Russ (2022) referida a la memoria de las predecesoras. Russ sostiene que en el momento en que esa memoria se entierra, es porque se acepta que antes no había ninguna mujer que escribiera, por lo que cada nueva generación de mujeres asume el enorme peso de hacerlo todo por primera

vez¹. En todo caso, la marca distintiva que atañe a esta visibilización que tiene lugar en los años que referimos se sustenta en un conjunto de variables que, reunidas funcionan como condición de posibilidad de dicha emergencia. En lo que respecta al contexto socio-político coincide —en el marco del camino hacia el afianzamiento del sistema democrático— con una fuerte puja impulsada desde los feminismos por reconfigurar políticas públicas y transformar espacios de poder advertidos en su construcción patriarcal, de los cuales el dramaturgico, no escapa.

En este sentido es preciso dar cuenta, por un lado, del reconocimiento por parte de colectivos de mujeres ocupados en la defensa de los derechos humanos, la erradicación de la violencia de género y la equidad, de la acción política modélica que las precede, impulsada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo ya en los primeros años del gobierno militar. Alzar la voz colectiva en el espacio público y forjar el comienzo de una lucha sostenida por la memoria, la verdad y la justicia constituyen los pilares que ambos colectivos construyen y que, en la primera década de la posdictadura encuentran una caja de resonancia. Por otro, son las dramaturgas del campo teatral porteño quienes también en sus producciones textuales se hacen eco tanto del legado de Madres y Abuelas como de la agenda feminista. Entre las insistencias temáticas, ya desde la década de los ochenta, destacan dos grandes filones: el primero de ellos vinculado a cuestionamientos en el orden del género (distintas formas posibles de experiencia la maternidad y la sexualidad); y el segundo, a un fuerte interés por revisar los relatos tradicionales de la historia argentina, de los que las mujeres habían sido excluidas permaneciendo relegadas a la esfera de lo privado. Este conjunto de profundas transformaciones que advertimos desde la década de los 90 en adelante, deja a la vista el vínculo estrecho entre la dimensión social y teatral. Por estos años Osvaldo Pellettieri, al estudiar al teatro como sistema o conjunto de textos expuesto a rupturas y

¹ Otro patrón destacado por Russ es el que corresponde a la “anomalía”, una de cuyas justificaciones radica en frases como “Lo escribió ella, pero no debería haberlo hecho” o “Lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella” (2022, p. 145). En el caso particular de Patricia Zangaro, si admitimos que su escritura, al menos en términos de figuración de la sexualidad de hombres y mujeres (*El barbero de Suez*, 2020; *San Petesburgo*, 2021; *Libertins*, 2023), resulta incómoda para aquello considerado “políticamente correcto”, bien podemos decir que ha sido leída en el orden de lo anómalo propuesto por Joanna Russ.

continuidades estéticas, advierte en sus desarrollos teóricos (1997), el ineludible contacto de la serie o sistema teatral con otras series como por ejemplo la social, entre las que se produce un vínculo dialéctico. El caso particular de la dramaturgia de Patricia Zangaro resulta un acabado ejemplo de lo hasta aquí expuesto, considerando tanto su inscripción en la lucha política propiamente dicha (dan cuenta de esto los textos teatrales escritos en el marco de los ciclos de *Teatro por la identidad*) como la constante puesta en crisis de discursos de género y las formas que elige para revisar el pasado histórico y las posibles proyecciones en el presente.

Por lo demás, otros factores fortalecen la proliferación de la escritura de mujeres en el campo de la dramaturgia. En primer lugar, numerosas autoras que habían sido silenciadas durante la última dictadura (considérense tanto los casos de exilio como de insilio) retoman la palabra en sus procesos creativos. En segundo lugar, se produce una ampliación de la circulación de saberes referidos a las técnicas de escritura teatral a consecuencia de la institucionalización de espacios de enseñanza y aprendizaje que, en adelante, conviven con los históricos talleres organizados sobre la lógica de los y las maestras de dramaturgia (Dubatti, 2011, 2020; Saba, 2020). Esta transformación en las formas de la pedagogía teatral propicia la emergencia de nuevas dramaturgas tales los casos de Patricia Zangaro, Adriana Tursi, Gilda Bona, que encuentran distintas posibilidades de formación al mismo tiempo que con su escritura contribuyen a la renovación morfo-temática que tiene lugar en el campo de la dramaturgia.

Desde este primer momento la textualidad de Patricia Zangaro deja a la vista una preocupación central por las figuraciones de la violencia que sustenta el complejo entramado entre poder, historia y género. La escritura de Zangaro pone en marcha una operación discursiva de desmontaje que atañe tanto a la historia del teatro como a la historia de nuestro país. La recuperación de géneros teatrales y tópicos literarios, así como la revisión de las pervivencias contemporáneas de matrices de opresión, represión y dominación, conllevan la decisión poética y política de la autora de violentar el lenguaje. Esta acción discursiva se patentiza en el tratamiento de las categorías espacio-temporales, a través de superposiciones, yuxtaposiciones o abstracciones; en los cuerpos de los personajes, siempre inscriptos dentro de grupos minorizados según su clase o género y en el lenguaje escrito propiamente dicho. El uso recurrente de

imágenes sensoriales, por lo general vinculadas a lo abyecto, la perforación de los parlamentos con gritos y silencios, así como una frecuente tematización de la escritura (en algunos textos sus personajes escriben, como en el caso de *Tiempo de aguas* o *Dueto nocturno*) organizan la dramaturgia de Patricia Zangaro. La palabra escénica adquiere así una carnadura alambicada en la que conviven lo pronunciado con aquello que se decide callar y lo que se grita, con un ahogo impuesto.

De este modo, la escritura dramática da lugar a una estética que encuentra, en la figuración de los márgenes de las estructuras socio-políticas dominantes —históricamente silenciados—, el espacio donde exponer los mecanismos subyacentes de violencia. El presente artículo propone entonces como hipótesis principal que la poética de Zangaro arma una cartografía de sentido contra la violencia patriarcal institucional y simbólica, mediante una escritura que descarna distintas relaciones de dominación, al mismo tiempo que imagina nuevas posibilidades emancipatorias para los sujetos. Por lo anterior, adscribimos a la propuesta de Mónica Szurmuk y Alejandro Virué quienes piensan la literatura —dramaturgia, diremos en nuestro caso— de mujeres como “archivo hospitalario donde se albergan posibles vidas del pasado y también donde se alojan experiencias a las que podemos revitalizar, oxigenar y darles vida otra vez” (2020, p. 68). La noción de archivo hospitalario se enraíza en la relectura que Szurmuk y Virué realizan de *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Derrida, 1997). Lxs autorxs se detienen justamente en el punto en el que Derrida afirma que Hanold —personaje de la novela *Gradiva* tomada por Freud para explicar los modos de funcionamiento de la represión— “padece mal de archivo” (1997, p. 47) en tanto sale a buscar las huellas del momento originario que permanecen invisibles, pero subyacen al bajorrelieve de *Gradiva*, figura de la doncella que lo impacta². En suma, si la represión significa para Derrida “archivar de otro modo” (1997, p. 36) entonces, sostienen Szurmuk y Virué, que la ficción también. Al archivar de otro modo, el discurso ficcional posibilita la apertura de un espacio textual en el que las formas históricamente excluidas, bien por censura explícita o bien porque ni

² Más adelante Derrida insiste en la naturaleza abierta del archivo, por lo que resulta imposible cualquier acceso directo que se pretenda al pasado sumado al mecanismo de represión que se pone en juego frente a cualquier contenido ominoso que atente contra la conciencia del sujeto.

siquiera podían ser pensadas, dejan de estar reprimidas, oprimidas. De este modo el “archivo hospitalario” (2020, p. 68), en el que ocupa un lugar privilegiado la literatura —dramaturgia— de mujeres, da a ver aquellas textualidades que ya sea por su autoría (mujeres, disidentes sexuales u otro sujeto considerado en el orden de la subalternidad), ya por estar escritas en lenguas consideradas menores, han sido desplazadas al margen cuando no, silenciadas.

Por lo tanto, archivar de una manera distinta, es fundamental para revisar imágenes del pasado —nuestra historia argentina en términos económicos, socio-políticos y culturales— y ofrecer a partir de ellas, una mirada distinta desde el presente. La necesidad de engrosar las filas del “archivo hospitalario” (Szurmuk y Virué, 2020, p. 68) con la dramaturgia de mujeres, deviene entonces una tarea urgente considerando la doble condición de marginalidad que la alcanza. Por un lado, en tanto dramaturgia, le es asignado un lugar de soslayo dentro del ámbito literario. Por otro, ya dentro del mismo canon dramático, dominado por varones autores. Estos “guardianes del archivo” (2020, p. 72) administradores de lo conservable y lo decible, se ven fehacientemente disputados como únicos portadores de las formas autorizadas de relacionarse con el pasado. Convenimos con Szurmuk y Virué que, así como la literatura escrita por mujeres “archiva de otro modo” (2020, p. 72) y de aquí su hospitalidad, la dramaturgia de mujeres y particularmente el caso de Patricia Zangaro que nos ocupa, también realiza esa tarea *otra*. Esa otredad en la que insisten quienes investigan radica en la consideración de la escritura de mujeres como “un dispositivo que significa no sólo en las oraciones efectivamente escritas sino también en sus sugerencias, incluso en sus silencios. Es un documento que no sólo puede, sino que *debe* ser leído más allá de su literalidad” (Szurmuk y Virué, 2020, p. 74).

En este punto abrimos el diálogo con otra categoría teórica proveniente específicamente de los estudios interregionales de dramaturgia argentina contemporánea que realiza Mauricio Tossi: las “poéticas con voluntad de otredad” (2023, p. 93). Esta noción, que consideramos relevante para nuestro estudio pone en evidencia configuraciones sociales, económicas y culturales sobre las que se han sedimentado sentidos más o menos estables. Estas cristalizaciones construidas sobre aquellos sujetos

designados como *los otros* de los relatos hegemónicos de la historia, encuentran en las dramaturgias con voluntad de otredad, una arena disponible para la corrosión de esos sentidos, así como para la habilitación de nuevas lógicas de articulación de una trama simbólica común. Asimismo, para el estudio comparado entre poéticas provenientes del norte y del sur del país, Tossi compone una estrategia metodológica mediante la cual reúne en series, puntos nodales (poéticas singulares) pertenecientes a esas distintas regiones. Si bien nuestros trabajos no radican por el momento, en una comparatística regional de la dramaturgia de mujeres, sí tomamos de la herramienta propuesta, las tres modulaciones que el investigador detecta según se revele la predominancia del trabajo sobre la otredad. Siendo estas divididas en coordenadas subjetivas, temporales y espaciales, bajo las cuales quedan inscriptas las figuraciones de otredad, consideramos devienen un inestimable aporte para las investigaciones en dramaturgia.

En este trabajo en particular, consideramos la dimensión del espacio por tratarse, como veremos, en *Última luna* del mítico desierto de la pampa argentina y en *Tango*, de la obturación espacial a consecuencia de la inmovilización de los cuerpos en escena. Con todo, en lo sucesivo y a partir de un análisis pormenorizado del *corpus* propuesto como exponente de la textualidad de Patricia Zangaro, subrayamos la “voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 93) que la tiñe, así como la potencia política que anida en su escritura a la que inscribimos bajo el paraguas de “archivo hospitalario” (Szurmuk y Virué, 2020, p. 68). Rita Segato asevera que “Las mujeres mostramos el rumbo y hacemos la historia” (2016, p. 104) armando e imaginando otro proyecto político, empujando desde el margen las luchas por múltiples formas de emancipación. Efectivamente la dramaturgia de Zangaro trabaja en esa dirección y forma parte de un proyecto acuñado por numerosas autoras teatrales quienes, al revisar la historia argentina en sus poéticas, inscriben sus voces durante tanto tiempo excluidas en uno y otro campo. Entonces, si proponer una manera distinta de archivar es trabajo de la ficción, en tanto que puede reinterpretar una imagen del pasado, hacer hablar sujetos silenciados por el patrón patriarcal y mostrar continuidades e interrupciones en tiempo presente de los ciclos de repetición histórica, es que podemos afirmar, aún antes de avanzar, que queda en manos de las mujeres —escritoras— la posibilidad de desencajar la historia de sus goznes y hacerla avanzar en el camino hacia la emancipación.

Género, violencia y poder en dos textos dramáticos

Para el estudio de lo expuesto en el apartado anterior recurrimos a una casuística integrada por dos textos, *Última luna* (1998) y *Tango* (2008), en los que destacan las escansiones entre palabra y silencio, siendo estas las puntas del segmento sobre el que, las violencias adquieren figuración. En la primera obra Zangaro retorna al mito de la cautiva, por vía de una reelaboración de signo inverso, al relato histórico oficial que confinó a las mujeres a permanecer de manera sumisa bajo una ley masculina. A su vez y de modo oblicuo, la autora ancla en el espacio del desierto una metáfora de la desaparición y la muerte que enlaza el tiempo de las “campañas al Desierto” de finales del siglo XIX, con el de la dictadura argentina de 1976. La potencia política del texto radica no sólo en el diseño de las tácticas que ponen en marcha las mujeres para huir, movidas por el deseo y la esperanza de un mejor mundo por venir, sino también en la disidencia masculina respecto de la ley rectora. El desierto es presentado como un territorio polisémico en el que las desobediencias son posibles. A nivel del lenguaje, la acción de tomar la palabra y de recordar, se colocan en el centro del universo ficcional. Por su parte, a nivel del metalenguaje, el oxímoron de gritar el silencio impele, a construir un relato *otro*, respecto del pasado histórico, menos categórico y más abierto al compromiso de interrogar el presente.

En el caso de *Tango*, la dramaturga compone la coreografía de la danza sobre la inmovilidad de los cuerpos, la constricción del espacio escénico y una cadencia fragmentada de los parlamentos de los personajes. La obra propone leer el tango como metonimia de la estructura social patriarcal en la que opera la ley de superioridad masculina fundante de violencia. De extensión breve, *Tango* es un texto descrito por Susana Poujol como un “poematango” (Zangaro, 2024, p. 61), en el que la danza construida con la palabra, reproduce las representaciones imaginarias de los roles de género con un grado altamente erótico al tiempo que violento. Los cuerpos en escena y el cuerpo de la letra escrita y pronunciada por los personajes se entrelazan y generan, tal como en la danza, un pulso que se acelera, se mezcla y hace metáfora entre el tango y el sexo. Por su parte, y en una suerte de oxímoron, la disposición de la escritura hacia lo descarnado de las relaciones de poder y de dominación, encuentra carnadura en las imágenes

sonoras y visuales elegidas por la dramaturga para otorgar fuerza poética —y política— al poema, reponiendo todo aquello que no es dicho.

En suma, *Última luna* y *Tango*, construyen un espacio textual que dice — sobre la base de dos espacios dramáticos bien distintos— lo silenciado por una estructura social de corte patriarcal. En el primer caso, hemos señalado el desierto como el territorio que posibilita los desplazamientos de los personajes (y de sentidos) y en el segundo, son los cuerpos inmovilizados, los que soportan esta oclusión del espacio. Sobre esta construcción poética de la espacialidad, en la que conviven indisociable y complementariamente lo dicho y lo no dicho (Évrard, 2012), queda anclada la figuración discursiva de la violencia. En estos términos, la fragmentación de los diálogos y las perforaciones del lenguaje producidas por la utilización de puntos suspensivos, son las principales figuras que nos acercan a algunas de las variaciones de la matriz, que acuña Josefina Ludmer en su ensayo “Las tretas del débil” (1985). Saber, decir y la requerida negación de uno de estos elementos, sustentan formas posibles para las mujeres y otros sujetos disidentes de la ley héteronormativa, de hacer un silencio que, para la autora, se erige como resistencia frente al poder opresor. En este punto observamos la lucidez de Zangaro para poner en crisis dos relatos fundantes de la historia nacional —el mito de la cautiva y el tango— a través de un trabajo de escarpelo sobre los mecanismos de funcionamiento de las relaciones sociales que los estructuran. En lo sucesivo, acudimos específicamente a los planteos de Ludmer con el objeto de leer las formas en que los personajes logran corroer el sentido unívoco que se les impone desde las esferas de poder.

Sin embargo, antes de avanzar con el análisis particular de cada una de las poéticas, consideramos la necesidad de poner en relación el texto de Josefina Ludmer con la irrupción de las dramaturgas en el campo teatral desde la década del noventa a nuestros días que hemos señalado. Por esto mismo insistimos en recordar también el contexto específico de enunciación, para el que Ludmer prepara su ensayo. Invitada en 1982 al Encuentro de Escritoras latinoamericanas en el Smith College de Massachusetts (Estados Unidos), la autora reflexiona acerca de la necesidad de rechazar la nominación de *lo femenino* (extensible a la escritura llamada *femenina*), en tanto por oposición con lo masculino, contribuye en

perpetuar esencialismos. Por lo demás, aclara Ludmer, esa categoría desconocería una multiplicidad asociada a la clase social, la procedencia y las experiencias de las autoras. Recordamos que, a partir del estudio que hace de la *Respuesta a Sor Filotea* (1691), —carta que escribe Sor Juana Inés de la Cruz al Obispo de Puebla, quien había publicado por su cuenta la polémica *Carta Atenagórica* de Juana—; Ludmer identifica cuatro tretas o tácticas de las que echa mano un sujeto en posición de inferioridad (mujer u otro en condición de subalternidad) frente a la autoridad. Apoyadas sobre la separación de los campos del saber (la ley de los sujetos subalternos) y del decir (la ley de la autoridad, entiéndase masculina, heterosexual y blanca) arman las series a saber: “decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir” (1985, p. 48).

Siendo Sor Juana una escritora pionera en Latinoamérica, que debe poner en práctica para con su propia escritura “ciertas tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” (1985, p. 47), proponemos extender esta decisión a la dramaturgia escrita por mujeres de nuestro país. Sustentamos esto último en lo que Ludmer denomina el segundo movimiento: “saber sobre el no decir” (1985, p. 50). Este sintagma alude un mandamiento de silencio para las mujeres, por lo tanto, la treta consiste en cambiar el sentido del lugar asignado y aquello que en él puede hacerse o decirse. De este modo, las escritoras toman la palabra desde el lugar marginal que les es impuesto al interior del campo de la dramaturgia (en manos de varones) y cuestionan la vigilancia hegemónica de los guardianes tal como señalamos con las propuestas de Szurmuk y Virué (2020). Su táctica, entintar, violentar, la ficción con una politicidad perceptible morfo-temáticamente:

Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar, pero hago política y ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexas otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber. (Ludmer, 1985, p. 51)

Desde nuestra perspectiva los desarrollos teóricos de Ludmer se acercan a la “voluntad de otredad” (Tossi, 2023, p. 93) que referimos anteriormente,

como la marca principal que distingue a la escritura dramática de Patricia Zangaro y puede hacerse extensiva a otras dramaturgas quienes, mientras ponen en marcha estrategias para ocupar mayor espacio al interior de la práctica teatral, aceptan el lugar asignado. Sólo que, esta aparente conformidad con la ley del otro, es la que funciona como condición de posibilidad de hacer de la ficción un espacio textual y político. Tal como señalamos las autoras toman la palabra y hacen caminar la historia, poniendo a la luz anquilosadas sedimentaciones de sentido, para violentarlas —cuando menos ponerlas en contradicción—. *Ella*, personaje femenino en *Tango*, así como *La niña*, *La mujer* y *El hombre herido* en *Última luna* logran desgajarse de la norma al no decir aquello que saben, siendo el silencio autoimpuesto el que los habilita en la acción transgresora. En el caso de la protagonista de *Tango* ni dice que sabe bailar, sino que se deja colocar en el lugar del no saber, ni cuenta nada de sus saberes previos o compañeros de danza, sino que intenta indagar haciendo numerosas preguntas, en cómo era la bailarina anterior, fantasma contra el que compite. Las mujeres de *Última luna* también se silencian frente a la voz de los varones que se imponen como autoridad mientras traman la huida. *La niña*, respecto de su padre a quien oculta su decisión de salir a buscar a la abuela (*La mujer* cautiva abandonada a la indiada desde el mismo momento del rapto). La mujer, del cacique. El silenciamiento que se impone a sí mismo este personaje la lleva en primer lugar a aceptar, a medida que el tiempo transcurre, que ha sido abandonada por los suyos en la toldería; en segundo lugar, a soportar que cada uno de los hijos (excepto el que lleva en su vientre al momento de la huida) que le ha dado al cacique, le haya sido arrebatado en sacrificio para la guerra. Por último, mantiene en silencio, su gusto por el teatro, el recuerdo de esas noches que protagoniza como espectadora. La relación con el teatro de numerosos personajes es una insistencia (política) de la dramaturgia de Patricia Zangaro. En este texto también *El hombre herido* mantiene en silencio que antes de haber sido obligado a la milicia era un actor de teatro, además de su homosexualidad y fundamentalmente su conciencia y lucidez para leer las dinámicas de opresión, tanto hacia el indio como hacia los mismos milicianos contratados para su exterminio.

De este modo en relación con el tópico de la violencia en la textualidad de Zangaro³, que acotamos en esta oportunidad a los textos indicados, pero que reconocemos como estructurante de su poética, acudimos al análisis teórico que desarrolla Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003). Para estudiar las relaciones entre la estructura de género y el mandato de violación la autora argumenta que se trata de un mandato y no de una patología individual, al que incluso muchas sociedades ni siquiera han reconocido como un crimen, como así tampoco es el resultado directo de una dominación ejercida por los hombres, en tanto es la condición necesaria “para la reproducción de la economía simbólica de poder” (2003, p. 13). El mandato de violación —“exacción forzada y naturalizada de un tributo sexual” (2003, p. 13)— funciona como el fundamento de violencia no sólo del orden de género, sino también de edad, clase, raza o cualquier otra institución. Esta interdependencia entre violencia y género pone en juego una dinámica que, aunque inestable, tiende a mantenerse en equilibrio, imponiendo a una de las partes, su permanencia en una relación diferencialmente jerarquizada. Segato analiza el dispositivo de violación en dos ejes, uno vertical y otro horizontal. En el primero de ellos tiene lugar la relación del violador con su víctima y se trata exclusivamente de un régimen estamental en el que la dominación es ejercida sobre los sujetos en posición de debilidad a los que se exige el referido tributo sexual. En la casuística de nuestro análisis comprobamos el funcionamiento de este contrato entre los personajes de *Tango*⁴; mientras

³ No desconocemos, ya hemos dicho, que la exclusión a la que las mujeres escritoras en general y dramaturgas en particular, no sea una de las formas de violencia del sistema patriarcal. Su estudio excede la hipótesis planteada en este trabajo en el que nos centramos en las figuraciones de la violencia en la poética de Zangaro y no sobre la misma. La autora insiste en las dificultades de las mujeres dramaturgas argentinas para abrirse un camino profesional y reconoce la importancia de inscribirse en una tradición reconociendo a las escritoras que las preceden (Zangaro, 2019). Respecto de esto mantenemos nuestra lectura crítica cercana a la línea pionera abierta por Virginia Woolf (*Un cuarto propio*, Seix Barral, 2008), continuada a su vez por Joanna Russ (*Cómo acabar con una escritora*, Dos bigotes, 2022). En el mismo sentido y en el ámbito de la dramaturgia exclusivamente tenemos en destacado lugar los ensayos de Griselda Gambaro: “Las mujeres y la dramaturgia” (1972) y “Hablar un texto propio” (1988), ambos en *El teatro vulnerable* (2014) y “Sobre esas mujeres, felices o no, que no se suicidan a las seis” (1982) en *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura* (2011).

⁴ En este punto Segato hace un señalamiento particular que refiere al caso extremo de demanda o de presión, sea por parte de los antagonistas o de los semejantes (eje horizontal), para quien ocupe la posición de minusvalía en el eje vertical. Este, en última instancia puede ser llevado a la condición de víctima sacrificial: “el tributo es la propia vida del otro” (Segato, 2003, p. 256). Dejamos esta nota para

que, en *Última luna*, queda a la vista en la relación de la cautiva sometida a la ley del cacique pampa y en *La niña*, violada por un miliciano.

Ahora bien, en cuanto al eje horizontal, Segato señala que se trata de la relación que el violador tiene con sus pares. La posición singular que ocupa entre otros hombres, con quienes puede establecer cierta alianza deviene, sin embargo, una arena algo más advenediza, considerando que la misma relación de igualdad, despunta la competitividad por la dominación. Volvemos a los textos y entendemos que, en principio, todo bailarín y maestro de tango aspira a mantener su status como tal frente a otros maestros como él. Pero aún más interesante es el tratamiento que, con apenas unos pocos trazos dramáticos, logra Patricia Zangaro para los personajes masculinos en *Última luna*. Prestamos atención a tres hombres. En primer lugar, el dueño de la pulpería, un extranjero con acento italiano (ampara su comportamiento tibio entre el poder militar y la indiada, en el hecho de que sólo ejerce el comercio, sin importar con quién lo hace; leemos en ello que se retira de la confrontación con sus iguales). En segundo lugar, un hombre nombrado *El hombre emponchado*, entendemos un gaucho cooptado por la milicia y presto a perseguir desertores y a violar a uno de los personajes femeninos (*La niña*). En términos de Segato “el tributo obtenido funciona como credencial frente a sus pares y la inclusión entre sus semejantes” (2003, p. 255). Por último, *El hombre herido*, otro gaucho contrapunto del anterior, en tanto es un desertor del Ejército. Este personaje es el único que tiene conciencia de su pertenencia a una clase que, explotada por el poder militar, pretende que ejerza la opresión contra el indio, en definitiva, *otro* como él en el paisaje de la hombría. La posición subjetiva que le otorga Zangaro lo coloca así en el orden de la alteridad respecto de sus semejantes. En la dinámica que el texto construye para estos hombres entre sí y para con las mujeres, se patentiza la articulación de los ejes horizontal y vertical del dispositivo de la violencia propuesto por Rita Segato. Ahora bien, una última consideración que hace la estudiosa, refiere a la tensión inherente a la dinámica señalada, puesto que ese *otro*

advertir que, en la poética de *Tango*, Patricia Zangaro deja al personaje femenino la elección y decisión de su propia muerte como acto de resistencia y libertad. Leemos en el apartado correspondiente, el comportamiento de esa mujer (*Ella*) con la categoría de *mujer sacrificial* propuesta por Anne Dufourmantelle.

minorizado alterna entre la obediencia y el desacatamiento “amenazando con entrar en el sistema como semejante en el orden de pares” (2003, p. 257). Atendemos a esas desobediencias en los párrafos siguientes en los que dedicamos nuestra atención a las formas que estas adquieren sea en términos de espacialidad y en el orden del discurso.

Última luna: un laberinto de silencios

El texto *Última luna* (1998) conforma junto con *El Confín* (1997) un tándem bajo el nombre de *Advientos (Diálogos en el desierto)* surgidos de una serie de ejercicios de indagación poética sobre el territorio mítico de la pampa (Zangaro, 2008). La dimensión del tiempo de la espera, de la preparación interior para el advenimiento del cambio, del mundo mejor, en definitiva, de la promesa cumplida, atraviesa la propuesta de ambas obras. Sin embargo, la venida de la salvación esperada no se concreta, aunque los personajes dediquen a ello silenciosa paciencia. Lo sustantivo de una y otra, es el guiño que hace la autora al advertir que esas que no se cumplen, son en definitiva las promesas de quienes, en cualesquiera fueren las circunstancias, detentan el poder. Ante la frustración y el desengaño, ante la opresión y represión, es imperiosa la acción; sea que esta última pueda efectivamente ser llevada adelante, como para algunos personajes de *Última luna*, o que sólo sea posible en un deseo irrealizado, tal como ocurre a los de *El confín*⁵. En todo caso, la espera —convertida en otra forma silenciosa de violencia— encuentra el límite y abre, sobre el territorio del desierto un espacio de lucha y resistencia. En el caso particular de *Última*

⁵ *El Confín* al igual que *Última luna* se estrenó en el Teatro Payró el 6 de agosto de 2007 como parte del Ciclo Txi, siendo posteriormente publicados en el libro *Teatro y margen* (2008) que reúne otras obras de Patricia Zangaro. En el texto los personajes (Corso y Lidia, dueños de un almacén —de nombre Almacén de Ramos de Generales La cautiva— en medio de la llanura) esperan al General. Este personaje, siempre en ausencia instala una atmósfera beckettiana a la impronta pampeana. Corso, soldado del Ejército, hace años que espera que ese General regrese y traiga el premio de una medalla de condecoración. Sin embargo, todo lo que resta para ellos son harapos, soledad y una suerte de locura que les permite remontar las horas de la vida cotidiana ensimismados en sus recuerdos amargos (Corso) y en sus deseos de volver a actuar en el circo (Lidia). Por su parte, el epíteto de El General, en el imaginario de la Argentina remite al General Perón (considérense el tiempo del exilio de Perón en España) y la espera percibida como interminable por parte de la militancia peronista. La autora cifra la referencia, aunque es la que funciona para leer la actualización y repetición del pasado histórico en otro reciente.

luna anotamos, además que su estreno tiene lugar en Buenos Aires como parte del Ciclo *Teatro por la Identidad (Txí)* el 06 de agosto de 2007 en el Teatro Payró. Nos detenemos en esta mención considerando en primer lugar, la significancia política de *Txi* como brazo artístico de Abuelas de Plaza de Mayo desde el primer ciclo, en el año 2001. En segundo lugar, porque aporta un plus a nuestra hipótesis, que advierte en la producción de algunas dramaturgas como Patricia Zangaro, una fuerza —escritural— para hacer caminar la historia, junto a otros colectivos disidentes de un poder héteronormado. La misma Rita Segato (2016) apoya su tesis respecto de las mujeres y la puesta en marcha de la historia en el fervoroso activismo de las Madres de Plaza de Mayo y las posteriores multiplicaciones de esta acción a lo largo del mundo. El imperativo de la lucha *dentro* del campo mismo del Estado (estructura de la que el teatro también forma parte) es necesaria porque “el Estado es patriarcal y no puede dejar de serlo porque su historia es la historia del patriarcado” (Segato, 2016, p. 106). De aquí que las acciones desde su propio entramado y, a los efectos de impedirle monopolizar las reivindicaciones de las mujeres y otros grupos considerados minoría, resulten ineludibles⁶.

Si bien a los efectos de este escrito atendemos sólo a la ficción del texto dramático, señalamos a partir de lo anteriormente expuesto, que tanto la escritura del *corpus Advientos*, así como el circuito posterior de estreno, en los Ciclos *Txi*, intervienen sobre el tiempo histórico. La presentificación del pasado —asequible en la yuxtaposición *pasado-presente*— ilumina, por un lado, las pervivencias de un poder opresor y en el extremo, desaparecedor. Por otro, se enfoca en hacer audibles a quienes fueron despojados de una

⁶ En el ensayo citado “La historia por nuestra mano”, Segato no sólo insta a la acción dentro del campo estatal como si esta fuera la única forma posible de las luchas, sino que subraya también la necesidad de poner en marcha “tecnologías vinculares o de la sociabilidad” (2016, p. 106). Mediante ellas las personas imaginan otros modos de comunidad en los que el afecto prima en detrimento de las propuestas meritocráticas y productivistas. Segato insiste en que “el camino para hacer frente a una estrategia minorizadora es con el cuerpo en la calle y con una contra-estrategia femenina” (2016, p. 107). En este sentido indicamos en el caso particular de la dramaturgia, la construcción reciente de redes de autoras y otras artistas mujeres de toda la Argentina como *La colectiva de autoras*, creada a finales de 2018, con el fin de visibilizar el rol de las mujeres en el teatro. Una acción precursora es la reunión de textos teatrales en Antologías especializadas en dramaturgia, impulso que vio luz desde el año 2000 aunque a la fecha, continúa siendo complejo para las autoras contar con la posibilidad de un espacio de publicación y estreno de obras dentro del circuito oficial.

palabra disidente de la oficial y, en última instancia, invita a partir de la revisión, a forjar nuevas cartografías de sentido. Tal complejización queda advertida en un breve paratexto que acompaña la presentación de personajes en *Última luna*:

Aunque improbable, pudo haber ocurrido durante la última campaña al desierto, hacia mil ochocientos setenta y tantos. O, tal vez, con otros colores y sonidos, esté ocurriendo ahora mismo, en cualquier parte del mundo. (Zangaro, 2008, p. 108)

Si la pampa se extiende metafóricamente, a cualquier parte del mundo donde la muerte se haga presente, entonces inferimos, también se expande el tiempo de advenimiento de una promesa renovada. Para esperar la llegada de esa última luna (anticipamos por lo demás, el nacimiento del hijo de la mujer cautiva) es necesario atravesar el desierto y asentar en él, un territorio de lucha. El desierto es presentado como una geografía hostil y laberíntica, imagen a la que acude Zangaro sobrevolando el esqueleto narrativo del mito del Minotauro: un monstruo fagocita las víctimas sacrificiales, un hombre se ofrece a entrar en el laberinto con el propósito de vencerlo y una mujer pone en marcha un artificio para ayudarlo en la tarea⁷. Sin embargo, el trabajo dramático diseña una serie de torsiones entre las que sobresalen de una parte, los múltiples rostros del monstruo o las formas reproductoras del poder de turno. De otra, las tretas de las personas que, aunque en posición de debilidad, se comportan con valentía y deciden actuar, asumiendo el desafío de atravesar el desierto para finalmente dejarlo atrás. Este periplo está vertebrado alrededor un conjunto de figuras de lenguaje. De las resaltadas como características de

⁷ El lugar de Teseo entrando en el laberinto, en el texto en cuestión, es ocupado por el personaje de *La niña*, que escapa de su casa de clase acomodada y de la vigilancia de su padre para ir a buscar a su abuela (*La mujer*) que hace ya muchos años atrás fue raptada por el malón. La noche de ese trágico suceso la pequeña se encontraba junto a su abuela quien, como cada noche, le estaba leyendo un cuento. *La niña* —nos hace saber el personaje más adelante— recuerda la persistencia del protagonista de la historia por volver a su casa aún después de verse envuelto en múltiples aventuras y desafíos que entorpecían y demoraban su viaje de regreso. Una vez más Zangaro cifra en la historia narrada dos viajes míticos: el de Ulises intentando llegar a Ítaca y el de Telémaco que se lanza al mar para emprender su búsqueda. Si bien hemos decidido leer el desierto como laberinto, colocando la metáfora sobre el monstruo del poder y la unión de los sujetos desobedientes para vencerlo, también plegamos esta narración sobre el esqueleto dramático que propone Patricia Zangaro. A nivel textual, es la historia que narra *La niña* a *La mujer*, un elemento que contribuye en el camino hacia la anagnórisis final de los personajes.

la poética zangariana, nos interesa particularmente la recurrencia a la sinestesia, la alternancia entre silencio, palabra pronunciada y grito, como antítesis del primero. Respecto de las imágenes sensoriales predominan las auditivas, como el sonido de la lluvia suave, la tormenta inclemente que la precede, el rumor del viento que imposibilita incluso la escucha de los personajes entre sí, el relincho de los caballos, el grito del parto de la mujer cautiva y el del inmenso dolor de un hombre herido de muerte. Estas, junto a otras de orden visual u olfativas (utilizadas para figurar los cuerpos de los personajes, envejecidos, vejados, incluso malolientes, así como para distinguir la tierra seca del desierto de la del claro en la pampa en que se refugian), colaboran en una construcción polisémica junto a los debilitamientos o amplificaciones de la palabra.

Si bien secuestros, redadas, saqueos, apropiaciones, desapariciones, asesinatos, violaciones, son algunas de las formas silenciadas de la violencia que atraviesan a los personajes de *Última luna*, el texto dramático las hace visibles; incluso audibles. De aquí que, cuando estos no son capaces de articular las palabras, la emocionalidad aparece delegada bien sea en un grito proferido, bien sea en fenómenos de la naturaleza. Así lo anotan algunas didascalias como:

(Aparece un rumor entre el yuyaje. La mujer se sobresalta. Un relincho y el galope asustado de su caballo que se aleja en la oscuridad. El grito de un hombre, y su sombra que se arrastra en la desesperación). (Escena II, p. 116)

(Tormenta)

Bajo un precario refugio de troncos y cuero, la mujer se retuerce dolorida. Su boca se abre para devorar el aire, y luego vomitarlo en un grito furioso como el trueno. Cuando parece recuperar un instante de calma, la estremece el relincho de un caballo, y la irrupción de una sombra entre los pliegues del toldo). (Escena IV, p. 124).

Por otra parte, en el ensayo “Al comienzo del teatro... el silencio” (2012), Franck Évrard⁸ sostiene que las perturbaciones del diálogo teatral, como

⁸ En el ensayo citado el autor despliega su análisis y teoriza sobre la obra de dos dramaturgos como Samuel Beckett y Eugene Ionesco, destacados justamente por la ruptura violenta del discurso logocéntrico, de ahí que Évrard centre su interés en la potencia del silencio y la gestualidad como los

por ejemplo a través de la suspensión del discurso (utilización de pausas y puntos suspensivos), bien puede funcionar como agujeros en la memoria o bien como la imposibilidad de enunciar una verdad. En el primer caso, hemos de ver que tanto el hombre herido como la mujer cautiva —aunque con dificultad— recuerdan su paso por el teatro; actor uno, asistente la otra, anclan en la escena teatral el hilo de Ariadna que les ha sido arrebatado. En el segundo caso, durante el encuentro personal de los dos personajes femeninos, podemos dar cuenta de que es el silencio el que revela, antes que la palabra, el pasado violento que comparten. Évrard refiere a las pulsaciones del cuerpo que dan lugar a una suerte de “incantation rythmée”⁹ (2012, p. 144) como las que se hacen presente en ese silencio y pasan por encima de la palabra.

*Comme la voix et le rythme, le silence semble se situer à la croisée du corps et de la parole. Tourné vers la parole, le silence indiqué par les incitations de pauses contribue à l'établissement d'un rythme de même qu'il structure et anime l'énonciation. Mais d'un autre côté, en raison des vides laissés par les pauses, il s'ouvre à la gestique ou à la mimique, c'est-à-dire au corps lui-même dont il restitue la vie intense et profonde.*¹⁰ (2012, p. 144)

En *Última luna* ese conjuro ritmado enlaza a las mujeres —la mujer cautiva y la niña que se adentra en el desierto-laberinto— quienes finalmente en un proceso que las lleva a la anagnórisis, pueden reconocerse como abuela y nieta. Los parlamentos finales comprueban lo anterior:

La niña: Nosotras... en cambio... sólo podemos seguir escapando...

La mujer: Vamos... antes de que termine la matanza...

vehículos de la intensidad que hace a la teatralidad. En estos términos el rechazo de la función simbólica del lenguaje acerca la posibilidad de encontrar una lengua otra, opuesta a la de la comunicación, que pueda adentrarse en las profundidades del cuerpo. Tomamos de sus propuestas, las referidas al silencio y otras suspensiones de la palabra, como las ausencias discursivas que despuntan otras presencias tal como intentamos dar cuenta en el análisis de las obras propuestas.

⁹ “encantamiento—[como conjuro]— ritmado” (La traducción es nuestra).

¹⁰ Como la voz y el ritmo, el silencio parece situarse en el punto de intersección del cuerpo y la palabra. Vuelto hacia la palabra, el silencio indicado por las incitaciones de las pausas contribuye al establecimiento de un ritmo, así como estructura y anima la enunciación. Pero, por otro lado, y a razón de los vacíos dejados por las pausas, se abre a la gestualidad o a la mímica, es decir al cuerpo mismo en el que restituye la vida intensa y profunda. (La traducción es nuestra).

(La mujer se apoya en el brazo de la niña para caminar, pero se detiene bruscamente al mirarla de frente.)

La mujer: Tus... ojos...

La niña: ¿sí...?

La mujer: De pronto, hija... los he reconocido...

(La mujer y la niña se abrazan, mientras a su alrededor crece el estruendo).

APAGÓN.

(2008, p. 132)

Sin embargo, Évrard en el mismo ensayo detecta que las formas del discurso agujereado por los silencios y otras disonancias, también puede responder a la necesidad de luchar contra todo aquello proveniente de una lengua, que, en tanto dominante, construye el orden y la ley de lo decible, al tiempo que impone estereotipias y otras fórmulas socialmente autorizadas. De este modo, la violencia ejercida sobre el lenguaje, a la que acude Patricia Zangaro en sus textos, resuena con lo expuesto por el autor. Esa palabra que se presenta entrecortada o con la cadencia de un golpe, funciona a los efectos de “faire entendre une voix personnelle, singulière et authentique”¹¹ (Évrard, 2012, p. 142) que, en tanto diferente y abierta al silencio, así como a un ritmo dislocado, logra escapar de la norma y abrirse hacia otro paisaje ligado a lo afectivo. En esta línea encontramos a los únicos tres personajes de *Última luna* que desean desencadenarse de la autoridad superior: el hombre herido, de la milicia; la cautiva, de la indiada; la niña, de su padre.

Todos, con el objeto de huir y abrirse otro horizonte (incluido el de la muerte como para *El hombre herido*), no dicen, pero saben. En el caso de este hombre que desierta, sabe que el poder militar en nombre de “la causa bárbara” (Zangaro, 2008, p. 117) lo hambrea y oprime mientras le impone el crimen de los indios pampas. La mujer cautiva sabe que haber sido capturada ha significado el acatamiento de la ley del cacique que, además, la ha hecho madre de sus hijos, quitándoselos luego. El personaje pasa casi

¹¹ “hacer escuchar una voz personal, singular y auténtica” (La traducción es nuestra).

dos décadas en silencio, mordiendo la decepción de que quien fuera su marido, el hombre blanco, nunca vuelve a buscarla. La joven niña por su parte, sabe que ni su padre ni su abuelo han de autorizarla a salir de la casa, único espacio donde según la ley rectora, debe estar, (especialmente si se trata de franquear la frontera hacia el desierto). Ninguno dice lo que sabe en voz alta, no hay reclamos, ni protestas; el silencio promueve en ellos la resistencia y el espacio para poner en acto la treta.

En suma y como revisamos anteriormente a partir del ensayo de Josefina Ludmer, a las tres instancias de autoridad (en este caso ejército, cacique y padre) que imponen miedo y generan el no decir, se les contrapone el despojamiento “de la palabra pública: esa zona se funde con el aparato disciplinario, y su no decir surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida” (1985, p. 50). A la violencia impuesta de no poder detentar la palabra pública, más que bajo las formas de acatamiento, los personajes reaccionan callando mientras elaboran la táctica para atravesar el desierto y escapar. Así vemos cumplimentada la dinámica de las “tretas del débil” (Ludmer, 1985, p. 50) como esa combinatoria necesaria entre la aceptación del lugar de sumisión y el consecuente enmascaramiento de la afrenta a esa ley impuesta por el otro.

La pampa: territorio de violencia hacia las mujeres

En consonancia con lo expuesto hasta aquí prestamos parte de nuestra atención al territorio del desierto en el marco de la literatura argentina en general, sin perder por ello el foco que Patricia Zangaro pone en esa geografía. Ampliamente conocido es el libro *Literatura argentina y realidad política* escrito por David Viñas en 1971 en el que, el autor afirma que la historia de la literatura argentina comienza con una violación sexual en referencia al texto decimonónico *El matadero* de Esteban Echeverría. Desde entonces, la lectura de Viñas ha marcado la crítica literaria y cultural argentina instalando el acto de violación como la metáfora que funda la nación y por lo tanto el funcionamiento de la política¹² (Laera, 2010 en

¹² Específicamente en lo que refiere al campo teatral para el estudio de las figuraciones del ideario político rosista, las poéticas del destierro y la frontera, así como la lucha por la soberanía del espacio, exilio y extranjería en los cuerpos víctimas y victimarios recomendamos: *Teatro y frontera. Cruces y*

Peller y Oberti, 2020). Sin embargo, la crítica feminista plantea que en la afirmación de Viñas no tiene lugar la marca de género, vale decir que, en todo caso, funciona desconociendo que son las mujeres (y otros sujetos minorizados) quienes padecen esa violencia sexual de manera real. Por lo tanto, el silenciamiento y la invisibilización de esas escenas de violación en la literatura, coadyuvan en definitiva a un archivo que continúa siendo patriarcal. De aquí que resulte imperioso atender a los modos en que la literatura —dramaturgia— de mujeres construye posiciones enunciativas diferenciales (Peller y Oberti, 2020) y subvierte espacios altamente masculinizados como es el caso de la pampa.

Lucía De Leone, en uno de sus estudios acerca de la presencia de las mujeres en la literatura argentina dedica su atención a la figuración de la pampa a partir del análisis de la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. En primer lugar, De Leone describe la pampa como un “territorio plural” (2021, p. 66) sobre el que cobran presencia el desierto y la denominada barbarie por el proyecto civilizador del siglo XIX, el campo productivo, que deviene “granero del mundo” bajo el modelo industrial agroexportador y una tierra, desfigurada en precariedad, como consecuencia de la implementación de políticas neoliberales en el paisaje finisecular del siglo XX al XXI. En segundo lugar, presenta la pampa como un territorio altamente narrativizado por las literaturas nacionales, que afanosas, han cooperado con los relatos históricos oficiales de la Argentina, “haciendo del campo un espacio virilizado, en el que se han acunado, los valores patrios y los proyectos de la nación” (2021, p. 67). De Leone marca las ficciones, siempre en la pluma de varones, desde el ideario romántico de Sarmiento y Echeverría a los relatos fundacionales con motivo de la celebración del Primer Centenario de la Patria, pasando por aquellos producidos por la Generación de los 80. Sin embargo, la investigadora establece, en *Pablo o la vida en las pampas* (1869) la primera novela rural escrita por una mujer: Eduarda Mansilla. Abonamos el punto anterior considerando la temprana presencia literaria de la figura de la cautiva blanca (punto al que regresa Patricia Zangaro) en *Lucía Miranda* (1860) de

desplazamientos geográficos y culturales en la producción dramática rioplatense (1837-1857) de Lía Noguera (2017) y *Escenas federales. Antología del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, con edición a cargo de Martín Rodríguez y Lía Noguera (2015).

la misma autora y aún, en un texto anterior del mismo nombre, escrito por Rosa Guerra en 1858.

Si bien el establecimiento exhaustivo de una genealogía literaria y específicamente dramática, respecto de las representaciones de la pampa y el mito de la cautiva en lo que atañe a la escritura de mujeres, no es objeto de este trabajo; sí consideramos que la mención de algunos ejemplos sobresalientes, nos permiten dar cuenta de un interés temprano de las mujeres respecto de incluir sus voces en los relatos de la nación. Teniendo en cuenta entonces esta necesidad de las escritoras de intervenir en la historia y siendo la ficción, una vía posible desde la cual decir de un modo otro, adherimos a la propuesta de De Leone (2021) respecto de la transformación del punto de vista literario. Desde esta perspectiva, la pampa revisitada en las narrativas contemporáneas de mujeres aparece como un espacio de denuncias y desobediencias donde son posibles nuevas imaginaciones de lo rural, desde el género y el cuerpo. Así el punto de vista no respondería ya a las coordenadas espaciales regidas por el eje de la horizontalidad y la verticalidad que marcan, en definitiva, un coto o una restricción a las posibilidades de agencia, sino “al vuelo de las aves o al cuello de las jirafas” (De Leone, 2021, p. 71). La altura de la visión que para la autora citada vehiculiza una redefinición de mundo y la refundación de la nación en términos colectivos, funciona dentro de nuestra propuesta como la concreción de la salida de las mujeres del laberinto de la pampa. En el teatro de Patricia Zangaro las mujeres y los varones que cuestionan la norma sexo-genérica dominante y logran elevar su visión por encima de la norma impuesta, son responsables de poner sobre el tapete los discursos del poder. Ya sea que *La Mujer* logre escapar finalmente de la indiada, o que *La Niña* traspase los impedimentos paternos que la ciñen al espacio de lo doméstico o, así como *El hombre herido* huye del Ejército; en todos los casos, los personajes atentan contra las figuras de autoridad, develando en ello los mecanismos de funcionamiento de las prácticas de dominación. La autora construye una identidad individual y ficcional para cada uno de manera tal que devela otra, de carácter colectivo, anclada en la realidad. De este modo, Zangaro indaga en éste y otros textos, en la correlación de fuerzas entre autoritarismo político y estructuras patriarcales,

estableciendo un vínculo cercano entre escena ficcional y contexto socio-político¹³.

En este sentido la propuesta de *Última luna* apoya sobre el territorio del desierto un conjunto de relaciones sociales en las que la esfera de lo íntimo-privado ilumina los comportamientos institucionales en la esfera pública. La ligazón entre ambas dimensiones abre el espacio de lo político en la dramaturgia de la autora, así como en las prácticas artísticas de posdictadura en general. María Luisa Diz (2010) en sus estudios enfocados en las representaciones del pasado reciente argentino en el teatro, describe dos variaciones dentro de lo que denomina teatro político. La primera de ellas corresponde al teatro que “*nombra* lo político” y la segunda —a la que adhiere Diz— a uno que “*hace* política” (2010, p. 2). Mientras el teatro que *nombra*, intenta concientizar respecto de alguna opción política concreta y su fracaso ha quedado a la vista históricamente, el teatro que *hace* es “un teatro poético que cumple una función política” (2010, p. 2) por vía de un decir metafórico. La metáfora, portadora de una transformación en potencia, opera como señalamos respecto de la escritura de Zangaro, poniendo en crisis sentidos cristalizados en los relatos históricos y construcciones de género esencializadas. En relación con esto podemos afirmar que el espacio textual de *Última luna* deviene poroso, al actualizar sobre el espacio dramático del desierto, significantes del pasado argentino y latinoamericano, vinculados a regímenes fascistas. Por lo demás, es la geografía del desierto, la que posibilita formas diferenciales de actuar y de decir promoviendo la inauguración de una nueva “geografía de lo imaginario” (Tossi, 2023, p. 51) en que los sujetos desobedientes pueden

¹³ En relación con la contigüidad entre serie social y serie teatral, recomendamos el texto de Silvina Díaz “Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia” (2021) en *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* (8), pp. 103-118. La investigadora revisa desde una perspectiva de género un *corpus* de textualidades críticas de la realidad social y las experiencias de la vida cotidiana producidas entre los años sesenta y noventa por algunas dramaturgas paradigmáticas como Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Aída Bortnik, Cristina Escofet y Diana Raznovich. Díaz señala además la presencia de las mujeres en el campo teatral en otros espacios además del escriturario como por ejemplo la crítica, la dirección escénica y la evaluación de premios como jurados. Tales participaciones, comenta, se interrumpen desde el comienzo de la última dictadura en 1976 hasta el advenimiento de la democracia. Recordamos al respecto que varias de estas autoras participan de sucesivas ediciones del Ciclo *Teatro Abierto* iniciado en 1981 —aún durante el régimen militar— cuyo principal propósito fue resistir la censura y denunciar la represión sistemática y desapariciones forzadas impuestas por el régimen.

despuntar sentidos alternativos dejando atrás los silencios que, incluso hubieron de auto-imponerse. En síntesis, el desierto como territorio de violencia hacia las mujeres queda revertido, siendo esta la impronta de politicidad que inscribe a la dramaturgia de Patricia Zangaro dentro del *archivo hospitalario* como desarrollamos anteriormente.

Tango: la danza inmóvil de *Thanatos*

Tango ve luz en escena por primera vez en Madrid en el año 2008 con dirección de José Sánchez Sinisterra tras haber obtenido el Premio *La scrittura della differenza* en el marco de la Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina de Nápoles¹⁴. Dos personajes en escena, sin nombre y sólo designados por los pronombres *Él* y *Ella*, protagonizan la pareja de baile que, sin embargo, tal como señala la primera didascalia, permanecen “inmóviles, sentados frente a público” (Zangaro, 2024, p. 62). La situación dramática planteada es la de aprendizaje: *Él* es el maestro que enseña y forma en la danza a *Ella*, la que ha de ser su *partenaire* cuando él considere que ha aprendido a bailar. Este diseño inicial configura la relación de poder jerarquizada entre los géneros propia del universo tradicional tanguero que impone la sumisión a las mujeres mientras reserva a los varones la esfera del poder-saber. En el caso de *Ella*, sujeta a una desventaja asignada ya en el punto de partida por su condición de género, se suma otro factor que trabaja para aplastarla: el fantasma de la *partenaire* anterior, que marca el objetivo de perfección a ser alcanzado. Esa presencia femenina en ausencia es utilizada para instalar el miedo en el personaje de pisar o apretar al maestro, de no seguirlo en el ritmo, de no armar las figuras igual de bien que esa otra mujer que la precede. En este punto en particular insistimos en recordar que los personajes están inmóviles, por lo que el espacio de la danza —que construimos a partir de cuerpos en movimiento— queda suprimido y sólo adquiere una figuración violentamente constricta en la palabra.

Pausa.

¹⁴ En la Argentina se estrena recién en el año 2015 en el Teatro *Noavestruz* (Buenos Aires) con dirección de Mauricio Minetti, Mercedes Fraile en el personaje de *Ella* y Daniel Gogolino como *Él*.

ELLA: Pero tenías una.
ÉL: ¿Qué?
ELLA: Partenaire.
ÉL: Tuve muchas.
ELLA: ¿Y qué pasó?
ÉL: ¿Con qué?
ELLA: Con la anterior.
ÉL: Alargá los pasos.
ELLA: ¿Por qué se fue?
ÉL: Tenés piernas largas. Vas a bailar bien.

Pausa¹⁵.

(Zangaro, 2024, p. 64)

Tango pone a la vista el alardeo del saber danzar en boca del personaje masculino. Esta ostentación permanente del saber-poder se patentiza en la posibilidad de leer/oír la musitación incansable del maestro de tango. La ficción teatral que construye Zangaro hace audible lo susurrado al oído de la bailarina poniendo en evidencia un discurso que siempre permanece en la esfera de lo silenciado para el lector/espectador. La lección de tango se sostiene en un sintagma que en tanto se repite a lo largo de la obra, espesa la significación de la violencia: “Dejate llevar, como un trapito¹⁶” (Zangaro, 2024, p. 62). Sobre la palabra juega un sentido propio del universo del tango que, en el lunfardo alude una condición femenina de signo positivo dado por la flexibilidad y la elegancia en la danza. *Que sea una trapito*, o mejor aún, *hacer de Ella* una trapito es la búsqueda central del personaje masculino en su posición de eximio Pigmalión frente al cuerpo sumiso e inmovilizado de Galatea. Por lo demás, la voz polisémica de *trapito* nos acerca a otras alusiones de violencia si pensamos en el cuerpo femenino

¹⁵ Los fragmentos seleccionados en el cuerpo de este texto respetan los espacios en blanco dejados por la autora entre la indicación de las pausas y la sucesión de los parlamentos reunidos. En adelante referimos a la cadencia del texto en términos de golpes, considerando no sólo el aspecto sonoro sino, visual según la disposición en la página.

¹⁶ *Trapito* es además el nombre del tango de Eugenio Cárdenas (1925). La letra cuenta, así como tantísimos otros tangos de la época, la historia de la milonguita que cae en desgracia al ser madre y pierde entonces no sólo toda ilusión sino además el brillo y disposición (naturalizadas culturalmente) para bailar y ser al mismo tiempo, objeto de deseo de los hombres.

asociado al trapo, como objeto de limpieza. Pero también y otra vez visitamos el lunfardo, designa la carne cortada en bifes, extraída de las proximidades del hueso del cuadril. Carne cortada, carne que sangra, carne que desaparece en la danza. “De la cintura para arriba, unidos. De la cintura para abajo, sueltos” (Zangaro, 2024, p. 64), dice el hombre en la pretensión de que la mujer, como *un trapito*, pierda en sus manos toda posibilidad de agencia y de ilusión.

ÉL: ¿Sabés lo que es un trapito?

ELLA: Aquí no hay aire.

ÉL: Uno le hace lo que quiere.

ELLA: Me voy.

ÉL: Y el trapito se deja.

ELLA: Cerraste con llave.

ÉL: El cuello flexible.

ELLA: Abrí la puerta.

ÉL: Y los pechos mórbidos.

ELLA: Dame mi blusa.

ÉL: Quiero ver lo demás.

(Zangaro, 2024, p. 69).

La fragmentación de la escritura que hemos señalado en el primer apartado de este texto, visible en las escansiones entre palabras y silencios, acelera una cadencia perturbadora al tiempo que permite armar el correlato entre la violencia sobre el lenguaje y la designación de los roles de género en el sistema patriarcal, del cual el tango es ejemplo contundente. Sin embargo, la dramaturgia de Zangaro, que se presenta como una carnadura descarnada de la letra, pone en marcha como vemos más adelante, la interrupción de esa violencia cíclica. En un ensayo escrito por Griselda Gambaro, dramaturga argentina que, desde la segunda mitad del siglo XX impulsa una primera renovación en lo que respecta a la escritura de mujeres, la autora asevera: “Escribir es reconocer; a uno mismo y al otro” (1985, p. 471). Tal afirmación invita a reflexionar sobre los vínculos entre las mujeres y la literatura. Gambaro indica la necesidad de navegar las aguas de la escritura, más precisamente de bucear en las profundidades discursivas de manera crítica e irreverente, y abordar desde allí, en el corazón mismo de la letra escrita, “lo femenino” construido culturalmente. “Literatura de quiebra y exploración; donde el mundo de lo que es y de lo

que no es, se indague hasta sus últimas consecuencias” (Gambaro, 1985, p. 472). La dramaturgia de Zangaro, así como la de tantas otras autoras, encuentra apoyo en esta propuesta de irreverencia a la que insta Gambaro. En el caso particular de la autora de *Tango*, insistimos en la idea de que su poética desgarrar morfo-temáticamente los sentidos cristalizados sobre la identidad femenina. Escribir de manera desobediente requiere entonces de la toma de una posición discursiva capaz de poner en crisis el orden de mundo dado en tanto “escribir es una transgresión verbal al mundo de lo que es y convoca a una elección verbal y temática” (Gambaro, 1985, p. 472).

Tomar posición y situarse en un lugar simbólico diferencial desde el cual sea posible leer el mundo a contrapelo del orden dominante, coadyuva a forjar una dramaturgia hospitalaria para con la necesidad de hacer visible y audible, lo invisibilizado y silenciado, como así también de transformarlo. Tal como analiza desde los feminismos la especialista en el estudio de teatro y poesía latinoamericana Lola Proaño Gómez (2016), la toma de posición de un conjunto de dramaturgas ya desde los años ochenta abre el campo de la escritura dramática hacia la problematización de esencialismos y naturalizaciones de los roles masculinos y femeninos. Este teatro considerado feminista, expone las estructuras de violencia subyacentes al orden dominante e ilumina el lugar de las mujeres, ya no interpelando por vía de la catarsis en términos aristotélicos, sino despuntando “una renovación estética que fuerza a una conversión mediante una irrupción racional” (Proaño Gómez, 2016, p. 25). En línea con el pensamiento de Gambaro, esta racionalidad que no deja de lado el componente emocional, hace del sujeto lector/espectador un sujeto crítico capaz de reconocer-se en las formas representadas, pero también disponible para hacerse preguntas.

Como también propone Proaño Gómez (2016), la escena teatral asume un gesto político rancieriano al tener a su cargo el compromiso político de romper con la superioridad masculina y redistribuir lo sensible. En *Tango* este gesto de ruptura funciona, por un lado, como hasta aquí señalamos en una suerte de amplificación icónica (ritmo de los parlamentos, cesuras internas, murmullos audibles, cuerpos inmovilizados) acompañada por frecuentes sinestesias para figurar la relación sexual entre los personajes. Las imágenes del viento, del sudor, de la sangre, del apretón o el pisotón, del lazo entre los torsos se

encabalgan con espacios lacunares del texto —completados racionalmente por el lector/espectador— dan cuenta de una pasión erótica violenta:

ELLA: ¿Qué querés ver?

EL: Todo.

Pausa.

ELLA: ¿Después me abris?

Pausa.

ELLA: ¿Así está bien?

ÉL: Todo.

Pausa.

ELLA: ¿A ella la encerrabas?

EL: Date vuelta.

Pausa

ELLA: Tu mano

EL: ¿Qué?

ELLA: Me hurga.

EL: Es curiosa.

ELLA: Es cruel.

EL: Estás húmeda.

ELLA: Presión baja.

EL: Te gusta.

Pausa

ELLA: Duele.

ÉL: No dejes de moverte.

Pausa

ELLA: Me desgarró.

ÉL: No pierdas el compás.

(Zangaro, 2024, p. 70)

La atmósfera de asfixia y opresión se extrema conforme avanza el poema-tango hasta la muerte de los personajes que bien puede ser leída como el cierre del 2x4 en la escena tanguera, o bien como la consecución del orgasmo en la escena sexual. En este punto de clímax se patentiza la potencia política del texto al colocar a la mujer en el mismo estatuto simbólico de ese hombre que ejerce violencia. Danza y sexo abren en la muerte un camino de libertad para *Ella*. Eros y *Tanathos* quedan aunados en la escena teatral y desfiguran la relación de poder patriarcal en la que la mujer debe cumplir con el mandato de trapito para bailar según la tradición. Nuevamente recurrimos a Ludmer (1985) al comprobar que decir que no sabe —bailar el tango— constituye el acto de resistencia que, sostenido en la situación de aprendizaje, le permite a la mujer tomar la palabra y armar la afrenta a la autoridad masculina del maestro bailarín. Al imperativo de *Él* por escuchar que es “un buen macho”, la mujer exige de él la misma valoración: “La mejor hembra” (Zangaro, 2024, p. 84); siendo estos parlamentos los que provocan el viraje hacia el deseo de morir y al acto de darse muerte. Por su parte y desde la perspectiva de una filosofía humanista recurrimos, para complementar lo anterior, a la categoría de *mujer sacrificial*, propuesta por Anne Dufourmantelle (2022). En ella, la autora inscribe a las mujeres, no por el mero hecho de serlo, sino porque esa dimensión sacrificial nos atraviesa en nuestra femineidad con un alto poder de represión, pero también con la fuerza de la desobediencia. En estos términos, morir es un acto emancipatorio en el que pueden anudarse la dimensión sacrificial y el amor. “La amante tiene una cita con el sacrificio. Lo sabemos, en general, las historias de amor terminan mal” (Dufourmantelle, 2022: 133) puntualiza la autora para comenzar a explicar que, en la muerte que la mujer se da a sí misma —tal como el personaje de Zangaro hace— no es más que un acto de libertad en el que decide su propio fin. Recobra su cuerpo como territorio inalienable y en ello encuentra la posibilidad de vencer todas las formas de poder:

El sacrificio del amor es también un acto político en este sentido, como cualquier acto sacrificial. Y el erotismo que pone en juego una sobreexposición del deseo en su dimensión de verdad extrema, es decir, no reductible a otros valores, incluida la vida misma. (2022, p. 138)

Por último y en consonancia con lo anterior, proponemos entonces, pensar la escritura de Patricia Zangaro como una dramaturgia propiciatoria de un

camino hacia la emancipación de las mujeres. “Escribir es ser testigo”, dice Dufourmantelle (2022, p. 182). En este sentido, la escenificación del sacrificio, inaugura un espacio metafórico —de aquí que nos interesen los procedimientos dramáticos utilizados, así como la concepción de los cuerpos pensados para la escena— que da a ver; es decir que construye una visión que reclama conciencia para dar con una verdad, que se manifiesta acabadamente en el teatro. Esa verdad, ya sea enunciada como una de las *tretas del débil*, ya sea como resistencia, es portadora de una fuerza heurística que sólo se alcanza en la palabra poética, es decir en escritura teatral. En esta línea recurrimos a otra filósofa humanista como es María Zambrano (1996), cuya propuesta encontramos cercana a la de Anne Dufourmantelle. Para ambas, la lógica sacrificial puede ser interrumpida por una subjetividad —persona, le dirá Zambrano— cuya palabra no funcione ya como instrumento de dominio, sino por el contrario como el acto ético por excelencia que encuentra cauce en un decir racional al mismo tiempo que poético (Zambrano, 1996). Esa palabra, más precisamente la metáfora, no sólo es capaz de nombrar y de sacar a las mujeres del olvido y el sufrimiento, sino que además promueve —tal como lo hace Zangaro— una desobediencia respecto del ordenamiento social y político que mantiene atrapada la subjetividad femenina en la lógica sacrificial, que no es otra, que la de la violencia del silenciamiento. De aquí que, para Dufourmantelle, resulte necesario subrayar que ese sacrificio, en última instancia, también es una convocatoria a la escucha, a dar respuestas, a la memoria, a la presencia de un testigo —entiéndase tanto quienes leen los textos dramáticos o asisten a su representación, como quienes escriben esas obras— actos sin los cuales, no habría más que repetición (2022).

Algunas consideraciones finales

Hemos visto entonces que dentro de la dramaturgia de Patricia Zangaro tanto *Tango*, como *Última luna*, conforman dos ejemplos, cuyas solidaridades morfo-temáticas motorizan una respuesta posible para con los sujetos minorizados, cuyas voces fueron silenciadas cada vez que emprendieron un camino de justicia, autonomía y libertad. Considerando que es esta la tinta con la que la autora hace de la ficción un territorio en el cual es posible imaginar una nueva cartografía de sentidos, comprendemos

que la escritura teatral es el espacio poético donde pasado, presente y futuro se interceptan y se cargan de politicidad. La violencia sobre el lenguaje —entendido socialmente como una construcción totalizante— ejercida mediante un ritmo entrecortado por silencios y pausas, es la que perfora toda identidad esencializada, así como los relatos que, por unívocos, han sostenido la historia de la nación. Patricia Zangaro, en estos términos, es una dramaturga necesaria en la tarea de engrosar las filas del archivo que hemos dicho hospitalario. Su poética, incisiva e incómoda al tiempo que extremadamente sensible, logra captar la fibra invisible de la condición humana. Esta capacidad de auscultar allí donde los nudos entre trama social y vínculos de poder se enmarañan, le permite desarticular —y he aquí la fuerza política de su escritura— las matrices desaparecedoras y silenciadoras de identidades no alojadas dentro de los discursos sociales homogeneizantes. Rita Segato en el texto “La historia por nuestra mano” (2016) nos insta firmemente a revisar el patrón patriarcal porque en el caso contrario, ni la historia ni nadie, sale del lugar asignado. Y esa es la tarea de las mujeres. Por lo tanto, escribir y aún escribir teatro, empujar el margen que trazan quienes custodian los archivos de lo que se puede decir y pensar, es después de todo, uno de los (nuestros) caminos más poderosos hacia la emancipación.

Referencias

- De Leone, L. (2021). Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. *CHUY Revista de Estudios literarios latinoamericanos*, 8(10), 64-78. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/issue/view/74>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Díaz, S. (2021). Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia. *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales* (8) 103-118. <https://doi.org/10.46661/ambigua.5896>
- Diz, M.L. (2010). Teatro x la Identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político. *telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 6(12), 1-14. <https://doi.org/10.34096/tdf.n12.9215>
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la posdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stychomythia*, 11-12, 71-80. <https://share.google/aK0s42rc9kLfU0fU4>
- Dubatti, J. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad? *Acotaciones*, 44, 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- Dufourmantelle, A. (2022). *La mujer y el sacrificio. Desde Antígona hasta nosotras*. Nocturna Editora.

- Évrard, F. (2012). Au commencement du théâtre...le silence. Revista *Sigila* 1(29), 135-146. <https://shs.cairn.info/revue-sigila-2012-1-page-135?lang=fr>
- Gambaro, G. (1985). Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura. Revista *Iberoamericana*, 132-133(LI), 471-473. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4058>
- Gambaro, G. (2011). *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Norma.
- Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*. Alfaguara.
- Ludmer, J. (1985). Las tretas del débil en P. E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.
- Noguera, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales en la producción dramática rioplatense (1837-1857)*. Eudeba.
- Noguera, L. y Rodríguez, M. (2015). *Escenas federales. Antología del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Imagomundi.
- Peller, M. y Oberti, A. (2020). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismos, afectos y hospitalidad. *Revista de Estudios Feministas*, 2(28), 1-13. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/170063>
- Pellettieri, O. (1997). Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Galerna.
- Proaño Gómez, L. (2016). La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. *Y a otra cosa mariposa* (1988) y *Ya vas a ver* (2015) de Susana Torres Molina. *Revista Arte Escena* 02, 24-33. <https://artescena.cl/sumario-n2/>
- Russ, J. (2022). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Dos bigotes/Barret.
- Saba, M. (2020). Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Argentina en Cancellier, A. y Barchiesi, M. (eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas des testimonio y la memoria*. (81-98). Cooperativa Livraria Editricie Universita di Padova. <https://bit.ly/48xQ8Y2>
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2016). Patriarcado: del borde al centro. Disciplinamiento, territorialidad y crueldad en la fase apocalíptica del capital. En *La guerra contra las mujeres* (pp. 91-109). Traficantes de sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- Szurmuk, M. y Virués, A. (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta. *El taco en la brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias*, 1(11), 67-77. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i11.9154>
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Zambrano, M. (1996). *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Siruela.
- Zangaro, P. (1997). *Teatro y margen*. Amaranta Ediciones.
- Zangaro, P. (2001). *A propósito de la duda*. Txi Biblioteca Virtual. <https://bit.ly/TxiBibliotecavirtual>
- Zangaro, P. (2008). *Por un reino y otras obras*. Losada.

Zangaro, P. (2019). "Historia y presente de las mujeres en las artes escénicas". Participación en Foro organizado por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral *Profesionalización del trabajo de lxs actores y actrices. A 100 años de las primeras huelgas en Argentina*. Del 08 al 11 de mayo de 2019.

Zangaro, P. (2024). *Lo remoto y lo reciente. Teatro Reunido*. CICCUS.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 85-124


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 19 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 07 MAY 2025

Tres reelaboraciones mexicanas de *Antígona* como estrategia de lucha contra el silenciamiento de los horrores de la guerra contra el narco durante el sexenio de Calderón (2006-2012)

Three Mexican Reimaginings of Antigone as a Strategy to Resist the Silencing of the Horrors of the Drug War During Calderón's Presidency (2006–2012)

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.016>

Francisco Gutiérrez Silva

Universidad de Los Andes

Chile

fgutierrezsilva@miuandes.cl

 <https://orcid.org/0009-0008-8639-1968>

Resumen

El presente artículo analiza tres reelaboraciones mexicanas de la tragedia *Antígona* de Sófocles, escritas durante la guerra contra el narcotráfico en el sexenio de Felipe Calderón (2006–2012), un periodo marcado por una violencia generalizada que dejó a miles de personas asesinadas o desaparecidas. Las obras examinadas son: *Antígona González* de Sara Uribe (2012), *Usted está aquí* de Bárbara Colio, y *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Yncán (ambas de 2009). El trabajo inicia con una contextualización general del periodo histórico, y posteriormente profundiza en aspectos específicos de la violencia y sus consecuencias, tal como se integran en cada una de las obras. A continuación, se analizan las dimensiones de la tragedia que son recuperadas y transformadas en estas reelaboraciones, particularmente en relación con los personajes de Antígona, Creonte e

Ismene. El análisis se centra en cómo, en las tres versiones, se escenifican luchas protagonizadas por “Antígonas” que resisten el silenciamiento impuesto por “Isemenes” y se enfrentan a figuras autoritarias como los “Creontes”. Este estudio sostiene que las dramaturgas recurren a *Antígona* como una estrategia para aproximarse, denunciar y reflexionar sobre una de las crisis humanitarias más significativas de América Latina en el siglo XXI.

Palabras clave: *Antígona*, reelaboraciones, teatro contemporáneo, silenciamiento, violencia

Abstract

The present article analyzes three Mexican reimaginings of Sophocles’ tragedy *Antigone*, written during the drug war under President Calderón’s administration (2006–2012) —a period marked by widespread violence that resulted in the murder or disappearance of thousands of Mexicans. The works examined are: *Antígona González* by Sara Uribe (2012), *Usted está aquí* by Bárbara Colio, and *Podrías llamarte Antígona* by Gabriela Yncán (both from 2009). The paper begins by presenting a general overview of the historical context, followed by an exploration of specific manifestations of violence and the consequences of the war, as integrated into each play. It then analyzes how elements of the original tragedy are recovered and transformed in these reimaginings, particularly through the reconfiguration of the characters Antigone, Creon, and Ismene. The analysis focuses on how, in these three adaptations, struggles are dramatized through “Antigones” who resist the silencing roles of “Ismenes” and confront the authoritarian figures of “Creons.” This study argues that the playwrights draw upon *Antigone* as a strategic framework to engage with, denounce, and reflect on one of the most significant humanitarian crises in twenty-first-century Latin America.

Keywords: *Antigone*, reimaginings, contemporary theater, silencing, violence

El presente artículo se dedica al análisis de tres *reelaboraciones* de la tragedia *Antígona* producidas en México durante el sexenio de Calderón (2006-2012). Estas obras son *Antígona González* de Sara Uribe (2012), *Usted está aquí* de Bárbara Colio, y *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Yncán (ambas de 2009). Leeremos las tres obras considerando la forma en particular en que cada una de ellas reelabora el texto clásico para intentar abordar un escenario de horror derivado de la guerra contra el narcotráfico.

En ese sentido, las tres obras, a nuestro juicio, luchan contra el silenciamiento de los crímenes y vejámenes cometidos en dicha época y constituyen en sí mismas un acto de apelación a la audiencia y un documento de la memoria histórica del país.

Al revisar el numeroso corpus de reelaboraciones de *Antígona* en Latinoamérica¹, podemos encontrarnos con contextos específicos que parecen ser particularmente propicios para la utilización de esta tragedia o, dicho de otro modo, momentos de crisis² —políticas, humanitarias— que hacen *necesaria* la búsqueda de referentes literarios para visibilizar, denunciar, reflexionar o interpretar un momento o hecho histórico. Un ejemplo concreto de aquello son las numerosas reelaboraciones de Antígonas escritas y estrenadas en el Cono Sur y que se relacionan directamente con la denuncia de las desapariciones forzadas acaecidas durante las dictaduras y que, al mismo tiempo, invitan a una reflexión sobre los procesos de *recuperación* de la democracia que cada país experimentó³.

En ese sentido, la guerra contra el narco en pleno siglo XXI en México y Colombia se ha transformado en otro contexto en el que se ha insistido en el uso de la tragedia de Sófocles. En ambos países se han suscitado sendas crisis sociales debido al narcoterrorismo acompañado de una respuesta negligente y criminal del Estado para combatirlo, lo cual ha dejado un saldo de miles de víctimas civiles tanto en ejecuciones sumarias como en desapariciones forzadas. En el caso particular de México, el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa marca un aumento abrupto de la violencia y de las víctimas civiles, las cuales, en tan solo seis años, duplicaron la suma de los asesinados durante las tres dictaduras del Cono Sur. Lo anterior produjo la aparición de movimientos sociales de denuncia, informes que

¹ Sobre este corpus resulta especialmente valioso el libro *Antígona: una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci y *Antígonas Writing from Latin America* (2023) de Moira Fradinger.

² Al respecto Alenka Zupancic sostiene que *Antígona* de Sófocles emerge en los escenarios ya sea reescrita o interpretada —diremos nosotros, reelaborada— cada vez que hay una crisis en el tejido de una sociedad (2023, p.12).

³ Ejemplos de lo anterior pueden ser las obras chilenas *Antígona historia de objetos perdidos* (2002) de Daniela Cápona, *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* (2006) de Ana López; las argentinas *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, *Antígona la necia* (1998) de Valeria Folini, *Antígona no* (2003) de Yamila Grandi, *Antígona: linaje de hembras* (2005) de Jorge Huertas y la uruguaya *Antígona oriental* (2012) de Marianela Morena entre otras.

documentaron la barbarie y el trabajo de diversos artistas que, por medio de sus obras, denunciaron e intentaron pensar este *escenario de muerte*. Uno de estos actores culturales fueron los y las dramaturgas, en cuyas obras buscaron *representar*, de distintas formas, las historias de las víctimas. En ese sentido, el uso de la tragedia de Sófocles se vuelve una de las maneras de abordar, visibilizar y pensar su contexto⁴.

Para desarrollar nuestro análisis, iniciaremos realizando una contextualización general del período histórico, para luego profundizar en hechos históricos concretos de la época que son elaborados por las tres dramaturgas como materiales que se combinan con el argumento y los personajes de la tragedia. Posteriormente, nos detendremos en las dimensiones de la tragedia de Sófocles que son recuperadas y transformadas en las obras, centrándonos en la construcción de los personajes de Antígona, Creonte e Ismene. El análisis, de esta forma, abordará cómo cada una de estas reelaboraciones de la tragedia escenifica la lucha de figuras femeninas que resisten el *silenciamiento* impuesto por la sociedad enfrentándose a figuras de autoridad, con distintas derivas tales como su degradación moral, el sacrificio o la disolución del tejido social. Hacia el final del trabajo concluiremos patentizando tres aspectos que nos parecen centrales a partir de sus características formales y el desarrollo de sus argumentos: en primer lugar, consideraremos que la combinación de hechos históricos constatables del sexenio de Calderón con el argumento de la tragedia permite una aproximación estratégica hacia el horror. Un segundo aspecto común de las piezas es su potencial político contra el silenciamiento que no se agota en la tematización de un conflicto social, sino que en las tres piezas existen dispositivos vinculados a presentarlas como obras que se instalan directamente como una manifestación pública en contra de los crímenes, la impunidad y el olvido. Finalmente, tanto el uso de la tragedia como los finales abiertos y apelativos de las obras ponen el foco en que los crímenes y la violencia obedecen tanto a una situación que

⁴ De hecho, durante este sexenio se estrenaron –al menos– cinco reelaboraciones de Antígona si sumamos a las tres que analizaremos la pieza *Antígona narración en rojo y negro* de Luis Sarlinga del 2009 que se basa en la versión peruana de José Watanabe y la *Antígona rápida y furiosa* de Julia Arnaut del 2012 que evoca a la pieza de Gambaro.

cuenta con antecedentes remotos y que no se concluye con la caída de Creonte.

Felipe Calderón pensando desde Creonte

La tragedia de Sófocles inicia con Antígona conversando con su hermana Ismene luego de que ha finalizado el asedio a Tebas. Se infiere que antes Antígona ha escuchado la determinación de Creonte sobre el cuerpo de su hermano Polinices. La ciudad se encuentra en un momento de celebración por la victoria, pero también de gran inestabilidad política, puesto que los dos herederos al trono han muerto en un mutuo asesinato fratricida, generando una vacancia en el poder. Creonte, por su parte, convoca a los ancianos tebanos. Ellos han sido los que acompañaron años atrás a Layo antes de ser asesinado, a Edipo luego caído en desgracia y a Eteocles muerto en defensa de la ciudad. Ante ellos despliega un extenso discurso político que busca reflexionar sobre el correcto ejercicio del poder y en el que se autoconfigura como un líder justo.

En la concepción del gobierno que plantea Creonte, el individuo debe estar subordinado a los intereses de la colectividad y, por lo tanto, quien atente contra la ciudad debe ser castigado con severidad. Con el fin de demostrar que es un gobernante recto, fiel a su palabra, realiza la proclama en la que honra la muerte de su sobrino Eteocles y condena a Polinices a no recibir los ritos fúnebres, dejando que su cuerpo quede expuesto y mancillado a la vista de todos. Junto con esto declara que cualquiera que se atreva a desobedecer esta norma será castigado con la muerte. Este pasaje —que va desde el verso 162 hasta 211— puede leerse como su discurso de instalación, necesario ante el caos de la guerra y la destrucción de la línea de sucesión. Sin embargo, la tragedia de Sófocles desarrolla cómo su búsqueda por restaurar el orden entra en pugna con su sobrina, quien no puede tolerar que su hermano Polinices no reciba siquiera sepultura y, como lo explica largamente, se ve obligada a desobedecer el mandato de su tío.

Presentando aquello cabría preguntarse: ¿por qué el argumento de *Antígona* puede relacionarse con lo sucedido en México durante el mandato de Felipe Calderón Fournier? Una pista de aquello nos la da un

iluminador artículo de Israel Cervantes Porrúa que lee e interpreta la presidencia de Calderón como un *drama* o un arco de desarrollo en el que un líder que se configura como salvífico se transforma en el villano cuando sus políticas de guerra terminan afectando a ciudadanos inocentes (2017, p. 307).

Todo inicia el 2006 cuando Felipe Calderón accedió a la primera magistratura de México tras una elección que algunos han calificado como fraudulenta (Galicía, 2023, p. 6). Lo anterior debido a la reñida votación que enfrentó a Calderón (Partido Acción Nacional) y Andrés Manuel López Obrador (Partido de la Revolución Democrática). La distancia entre ambos candidatos fue de solo 243.934 votos —Calderón obtuvo un 35.89% y AMLO un 35.31%— a esto se le suma que el conteo en un primer momento le daba la ventaja al candidato del PRD y sobre el final Calderón logró una remontada que generó las suspicacias de la oposición quienes no reconocieron la derrota y convocaron a la protesta ciudadana (Del Pozo, 2009, p. 286). La elección del 2006 pasó a la historia de México no solo por ser una de las más estrechas, sino también debido a que es considerada una de las más sucias (Valdez-Zepeda, 2007, p. 15). La campaña sucia incluyó *spots* en los que se señalaba a AMLO como un *peligro para México*⁵. Del mismo modo el entonces presidente Vicente Fox utilizó sus alocuciones públicas para reforzar las ideas negativas sobre Obrador (Valdez-Zepeda, 2007, p. 15). Las investigaciones posteriores a la elección suelen considerar que fue tanto este tipo de campaña como la falta de estrategia de AMLO para contrarrestarla uno de los factores claves de su derrota por sobre un fraude en el conteo de los votos (Valdez-Zepeda, 2007, p. 26). Cabe considerar, por ejemplo, el análisis estadístico realizado por Javier Aparicio en el que concluye que pese a que el oficialismo movilizó más representantes por casilla⁶ y que existieron incongruencias en los números, esto se debió a errores humanos no dolosos que, si bien no habrían sido

⁵ Se repetía insistentemente que en el caso de una victoria de AMLO los mexicanos perderían el empleo, la casa y hasta el auto, sobreviniendo una crisis económica de magnitudes mayores, además de compararlo con Hugo Chávez. AMLO por su parte no fue capaz de desarticular esta campaña del miedo (Valdez-Zepeda, 2007, p.16).

⁶ Estos representantes posicionados en mesas claves cumplen el rol de defender o impugnar votos ambiguos que resultan valiosos en una elección reñida.

determinantes en el resultado de la elección, motivaron al país a revisar y renovar el sistema de conteo de votos (2009, p.242). Con todo fue una elección que generó y sigue generando debate sobre su confiabilidad⁷, y que *debilitó* o lesionó de entrada la figura presidencial.

La estrategia de Calderón ante este inicio *turbulento* de su mandato fue declarar mediáticamente una guerra contra el narcotráfico. Cervantes Porrúa (2017, p. 319) analiza esta declaración como una performance cultural en la que el presidente intentó demostrar su carácter y construir una narrativa en la que se presentaba a sí mismo como un político-cruzado, llevando a cabo un proyecto de *saneamiento* de una sociedad enferma por el narcotráfico a través de la guerra. Si bien el narcotráfico y la violencia asociada constituyen un fenómeno y problema evidente de la sociedad mexicana, su naturaleza responde a problemáticas multifactoriales que no se resuelven solamente mediante el enfrentamiento armado. Esto explica, en parte, la gran cantidad de jóvenes que hoy en día continúan enrolándose en las filas del narcotráfico ante la falta de oportunidades, el abandono institucional, la pérdida de cohesión social y la percepción de que esta es una vía rápida y sencilla para lograr ascenso social y económico (Salcedo, 2023, p. 156). En ese sentido, el despliegue mediático, simbólico y efectivo de los militares en las calles generó, en primer lugar, un escenario de guerra con miles de desplazados, así como una respuesta violenta del narcotráfico, que se manifestó a través de una serie de narcomensajes o performances de violencia, en los que cuerpos desmembrados ocuparon el espacio público (Cervantes Porrúa, 2017, p. 321).

La llamada guerra contra el narcotráfico, o guerra calderonista, dejó la escalofriante cifra de 121.683 personas asesinadas y, al menos, 30.000 desaparecidas (Escamilla, 2023, p. 126). Por ello, la figura de Calderón ha sido objeto de examen en cuanto a su responsabilidad en esta alarmante cifra. Ante esto debemos considerando también la dudosa efectividad de la guerra como mecanismo para solucionar la problemática del narcotráfico y la narcoviolencia. En esta línea Anabel Hernández sostiene que el

⁷ Hay una nutrida bibliografía sobre el tema desde diferentes perspectivas, algunos títulos destacados pueden ser: 2006: *hablan las actas: las debilidades de la autoridad electoral mexicana* de José Antonio Crespo; *El mito del fraude electoral en México* de Fernando Pliego (2007) o *2 de julio: Crónica minuto a minuto del día más importante de nuestra historia contemporánea* de Carlos Tello (2007).

presidente y sus asesores fueron responsables de la crisis humanitaria que, además, propició el ascenso de Joaquín “El Chapo” Guzmán (2013, p. 6), siendo una arremetida inútil contra el tráfico, dado que la producción de drogas sintéticas, de hecho, aumentó en un 1200% durante este período (2013, p. 8).

Por su parte, Guillermo Valdés Castellanos considera erróneo el análisis que atribuye a Calderón la responsabilidad directa de desencadenar la masacre. Valdés en su libro presenta evidencias del aumento sostenido de la violencia narcoterrorista en México para argumentar que la decisión del presidente de declarar la *guerra* fue algo inevitable (2013, p. 304). Si bien esta argumentación recoge datos que en efecto comprueban que la violencia producida por el narcotráfico venía desde hace mucho antes es también cierto que el accionar criminal de las fuerzas del estado frente a civiles en México se arrastra desde todo el siglo XX, basta con recordar actos infames como los producidos en Tlatelolco en 1968. Es decir, gran parte de los ciudadanos mexicanos y, en específico lo más desposeídos, suelen verse envueltos en medio del *fuego cruzado* entre el narcotráfico y los agentes del Estado.

En este sentido, resulta prudente reflexionar sobre la vinculación histórica entre el narcotráfico y el gobierno. Al respecto, Oswaldo Zavala discute la idea de los cárteles de la droga, pues considera que son, en rigor, una construcción discursiva que busca separar a los participantes del mercado de la droga de la sociedad civil y de las estructuras gubernamentales (2014, p. 8). Para Zavala, el gobierno mexicano construye la figura del narcotraficante y sus cárteles como un enemigo poderoso que es capaz de disputarle la soberanía, ocultando con esto la corrupción interna que ha debilitado al gobierno, a los empresarios y a las fuerzas armadas desde adentro y no desde afuera (2014, p. 44). En otras palabras, el narco y la corrupción no *está* afuera rondando o disputando el poder, sino que se encuentra ya integrada o mejor dicho *enquistada* en los diferentes aparatos gubernamentales, estatales y empresariales.

Finalmente, Cristina Rivera Garza interpreta el periodo calderonista como un momento en que el gobierno rompió un pacto de tolerancia hacia el narcotráfico, desatando una guerra feroz que expandió el horror desde Ciudad Juárez hacia el norte y centro del país. Esta violencia

espectacularizada, desplegada mediante operaciones militares y las respuestas del narcotráfico, no solo atentó contra vidas humanas, sino también contra la dignidad de los muertos (2013, p. 20).

El sexenio calderonista, por tanto, es más que un período turbulento o violento, sino que constituye un escenario de horror o como lo define Cavarero de *horrorismo* (2009, p. 17). Lo anterior se configura, por una parte, por un accionar criminal de las fuerzas armadas que segó la vida de miles de civiles que no estaban relacionados con el narcotráfico, más allá de habitar el territorio donde operaban los grupos criminales. Dicho proceder se justificó y encubrió en base a procedimientos jurídicos como el estado de sitio, de excepción o, en este caso, de guerra que les concedía a las fuerzas armadas la posibilidad de asesinar. Esta es una operación propia de una política de la muerte o en términos de Achille Mbembe *necropolítica* (2011, p. 21) la que, en el caso mexicano, también es ejercida desde los grupos criminales de narcotraficantes (2011, p. 57). Esto generó que los ciudadanos mexicanos quedaran indefensos entre las fuerzas militares y los soldados del narco. Estos ciudadanos eran además aquellos que habitaban zonas de sacrificio medioambiental y de crisis humanitaria debido a los flujos migratorios en la frontera con EE.UU. Para Rivera Garza este espacio —es decir, el Norte de México— es una muestra evidente de la masedumbre histórica de México con su vecino norteamericano en el que el país acepta hacer el trabajo sucio al detener a los migrantes de una forma reñida con el derecho internacional y aceptando la instalación de fábricas que depredan los recursos naturales (2013, p. 20).

Considerando todo lo anterior, Froylán Enciso precisa que hablar de *violencia* en México implica aludir a un concepto ambiguo y polisémico que abarca fenómenos heterogéneos que imbrica la guerra contra el narcotráfico, la migración, la violencia de género, la pobreza y la desigualdad económica (2017, p. 28). Es, por tanto, importante insistir que quienes más sufrieron esta guerra fueron los ciudadanos que se encontraron en medio del fuego cruzado, siendo asesinados en ocasiones por los narcotraficantes y en otras por el mismo ejército. Estos sujetos son *inermes* en el sentido que plantea Adriana Cavarero en la medida que experimentan una violencia frente a la cual no pueden ni responder ni escapar (2009, p. 59). Es un espacio de extrema precariedad en el que el

Estado no es capaz de distinguir objetivos militares de civiles y tampoco logra resguardar su seguridad o mantenerlos a salvo de las disputas de los narcotraficantes. Lo anterior genera imágenes de *horrorismo* a propósito de un desprecio de la dignidad humana que se expresa en miles de víctimas desaparecidas, algunas de las cuales se han encontrados en las más de 5.600 fosas comunes clandestinas desperdigadas por el país (Tzuc, 2023). A esto le debemos sumar el silenciamiento de los crímenes, tanto por el miedo a las represalias del narco, así como debido a que el gobierno no aceptó públicamente su proceder criminal y aludía a los civiles asesinados como soldados del narco y, en los mejores casos, los “reconocía” con el cruel eufemismo de *daños colaterales* (Cervantes Porrúa, 2017, p.323). Con lo anterior se genera una gran cantidad de víctimas que enfrentan la desaparición o muerte de sus familiares sin recibir justicia y menos reparación, lo que constituye una enorme deuda estatal (Falleti y Chávez y Arredondo, 2013, p. 2).

La *caída* de Calderón, al igual que la de Creonte en la tragedia, se genera en la medida que sus políticas resultan perjudiciales y criminales contra los sujetos más *inermes* de su sociedad, aquellos que, justamente, decía defender. Lo sucedido el 31 de enero del 2010 fue el epitome de este fracaso. En dicha fecha en Villas de Salvárcar ubicada en Ciudad Juárez fueron asesinados, por un comando del ejército, diecisiete jóvenes que se encontraban disfrutando de una fiesta. Calderón no reconoció el hecho como un exceso o crimen de las fuerzas armadas y tildó a las víctimas como guerrilleros, lo que, eventualmente, fue desmentido (Cervantes Porrúa, 2017, p. 322). Calderón luego se acercó al lugar de los hechos a ofrecer disculpas, pero el agravio no fue perdonado. Fue en ese momento cuando una de las corresponsables da cuenta de la intervención de una madre que perdió a sus dos hijos en la masacre, quien se acercó al presidente y le dijo:

Disculpeme, señor Presidente. Yo no le puedo decir bienvenido, porque para mí no lo es, nadie lo es. Porque aquí hay asesinatos hace dos años y nadie ni han querido hacer justicia. Juárez está de luto. Les dijeron pandilleros a mis hijos. Es mentira. Uno estaba en la prepa y el otro en la universidad, y no tenían tiempo para andar en la calle. Ellos estudiaban y trabajaban. Y lo que quiero es justicia. Le apuesto que si hubiera sido uno de sus hijos, usted se habría metido hasta debajo de las piedras y hubiera

buscado al asesino, pero como no tengo los recursos, no lo puedo buscar. (Herrera Beltrán, 2010, p. 5)

La ausencia de justicia prontamente generó la aparición de movimientos sociales liderados por los familiares de todos los *daños colaterales* (Cervantes Porrúa, 2017, p. 323). Los movimientos sociales cumplieron, en el ocaso del sexenio de Calderón y en el inicio de un nuevo gobierno del PRI (encabezado por Enrique Peña Nieto), la función de *nombrar*, archivar y *sacar a la luz* los crímenes y violaciones a los DD.HH. cometidos en el contexto de la *guerra contra el narco* (Falleti y Chávez y Arredondo, 2013, p. 9).

Los movimientos sociales, como México Unido Contra la Delincuencia, Fundación México SOS, Asociación Alto al Secuestro, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, al nombrar la violencia y exigir justicia juegan el rol que una determinada lectura de la tragedia de Sófocles ve en Antígona. La idea de que la tragedia de Sófocles sea una ficción que permita modular el trauma generado por un gobierno autoritario que trasgrede la dignidad de los muertos es una visión de la obra que, en Latinoamérica, existe desde la segunda mitad del siglo XX⁸ y que es tristemente redituada en nuevos contextos de violencia como el caso mexicano⁹.

Esta lectura que proponemos de Calderón como un Creonte y Antígona como los movimientos sociales que luchan contra el horror, la injusticia y el olvido se deja ver con claridad en la escena mexicana. De hecho, el colectivo de teatro callejero Teatro para el Fin del Mundo, fundado en Tamaulipas —una de las zonas del norte de México más azotadas por la violencia— y que se autodefine

⁸ Bastaría revisar las numerosas reelaboraciones y montajes de la tragedia en el continente. A nuestro juicio *La pasión según Antígona Pérez* de 1968 del dramaturgo Luis Rafael Sánchez es uno de los textos señeros que instala a la hija de Edipo en una confrontación contra el allí llamado generalísimo Creón Molina. De ahí, aparecerán una serie de reelaboraciones —particularmente en el Cono Sur— que utilizan la tragedia de Sófocles para denunciar y reflexionar sobre los crímenes de la dictadura y luego, como hemos sugerido en un inicio, otras tantas que desde México y Colombia reelaboran a la misma figura.

⁹ En México, además de las obras estudiadas deberíamos considerar la *Antígona las voces que incendian el desierto* (2004) de Perla de la Rosa y otras reelaboraciones colombianas que también aluden a un tema similar, al tomar elementos de los llamados *falsos positivos*, es decir, civiles muertos en medio de los enfrentamientos entre el ejército, los narcotraficantes y la FARC. Ejemplo de estas obras pueden ser *Antígona y Actriz* (2006) de Carlos Satizábal, *Antígona* (2008) de Patricia Ariza, *Donde se descomponen las colas de los burros* (2009) de Carolina Vivas, *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* (2013) de Félix Londoño y *Río arriba río abajo* (2013) de Jesús Eduardo Domínguez.

como un programa de intervención y ocupación escénica de espacios en ruinas (Galicia, 2023, p. 7), toma el nombre de la tragedia de Sófocles para bautizar uno de sus primeros proyectos¹⁰. Hablamos de *Nadie sepultó a Antígona. Espacio escénico en ocupación* que denomina a una de las tantas ruinas del horror de la guerra que fueron apropiadas por el colectivo y que fue utilizada por cinco años como un espacio de intervenciones, exposiciones y conciertos hasta que fue demolido el 2017.

Las tres reelaboraciones¹¹ de la tragedia de Sófocles que se montaron durante el período de la guerra calderonista escenifican distintos espacios del *horror* de la violencia desde la perspectiva de figuras femeninas que superan su situación de sujetos *inermes* ante la violencia y luchan por recuperar la dignidad de sus seres queridos. Las tres autoras recurren, a nuestro juicio, a una misma estrategia, para lograr abordar el horror y la violencia con diferentes resultados y reflexiones. Esta estrategia es la mezcla de hechos históricos constatables, es decir, *reales* que se elaboran en conjunto con la tragedia *Antígona*. Lo anterior supone un proceso de *transformación cultural* en los términos en que lo entiende Bergemann et al., ya que las obras mexicanas son producto de un proceso de intercambio entre dos culturas situadas en dos momentos históricos particulares. Esta relación se produce debido a que una *esfera de recepción* —el México del siglo XXI— toma un objeto cultural de una *esfera de referencia* —la tragedia griega propia de la Atenas Clásica—, realizando con esto un proceso de lectura e interpretación de un contexto específico (Bergemann et al., 2019, p. 9). Este proceso genera algo nuevo en dos sentidos: en la medida que modifican su contexto cultural pues le añaden un nuevo elemento exógeno

¹⁰ Al tomar las ruinas el colectivo ha definido como uno de sus principales propósitos la resignificación de estos espacios y llevar los ojos y la presencia de la ciudadanía a las ruinas de la guerra. El grupo se define por ellos mismos como un grupo mexicano de Teatro de Calle dedicado a la creación y producción de espectáculos y sucesos teatrales a cielo abierto (Falleti, González, Romero y Herrera, 2017, p. 52).

¹¹ Si bien utilizamos la teoría de la transformación cultural no utilizaremos la palabra transformación para referir a las obras, pues este concepto sería erróneo pues la transformación, en rigor, es el proceso cultural del cual la obra nace y no el producto. Llamamos al producto *reelaboración* y no, por ejemplo, *recepción* o *adaptación*, pues creemos que lo fundamental, más allá de cómo se lee o se adapta, es cómo se toma el material clásico y se vuelve a elaborar, es decir, se *re-elabora*. En ese sentido, las tres piezas que estudiaremos toman personajes, el argumento o incluso un pasaje textual de Sófocles y desde una perspectiva/lectura específica lo vuelven a construir (reelaborándolo) transformando sus características formales, estéticas y temáticas.

y, al mismo tiempo, se le da una nueva lectura al pasado (Bergemann et al, 2019, p. 9). Esta reciprocidad del diálogo cultural nos permitirá visualizar tanto la lectura particular que hacen de *Antígona*, como la forma en que este referente permite o ayuda a pensar y reflexionar sobre el presente. De esta forma, las tres obras utilizan la tragedia de Sófocles o algunas de sus dimensiones —personajes, argumentos, pasajes textuales, interpretaciones posteriores— para elaborar un sustrato de la realidad —que, además, implica situaciones de violencia extrema de difícil representación—, con lo cual *reelaboran* el texto clásico.

Los materiales históricos

Si bien las tres obras se sitúan en medio del contexto de guerra contra el narcotráfico, es significativo que ninguna de ellas aborde esta problemática de forma directa. De hecho, ninguna menciona siquiera el concepto. No aludir o evitar representar *directamente* al narco puede deberse, a nuestro juicio, a varias razones. En primer lugar, es evidente que las tres piezas están mucho más interesadas en la representación de las víctimas que de los victimarios y, en específico, se preocupan de abordar las consecuencias sociales de una comunidad en la que las víctimas no encuentran cobijo ni reparación¹². Junto con esto, no elaborar una figura del narco parece ser una decisión que, ingeniosamente, evita, por una parte, caer en representaciones estereotipadas de esta figura¹³ y, por otra, evidencia el carácter ubicuo del narco. En otras palabras, el narco no aparece como figura pues puede estar en todas partes, constituyendo una amenaza

¹² Esta es una tendencia, a nuestro juicio, bastante extendida en el teatro mexicano y colombiano que aborda la narcoviencia. Así se puede ver en el estudio de Hugo Salcedo titulado *La moderna guerra mexicana y su efecto en el ejercicio de la producción dramática* (2023). El foco en las víctimas o las consecuencias de la narcoviencia por sobre la escenificación de un narco y su violencia se puede observar en obras como *Música de balas* (2012) de Hugo Salcedo o *El Jinete de la divina providencia* (1985) de Óscar Liera. En el caso colombiano, hay obras que incluso ni siquiera hablan directamente del narco o de sus consecuencias y construyen obras que, por medio de alegorías, nos hablan de aquello. Ejemplo de lo anterior pueden ser piezas como *Sara dice* (2010) de Fabio Rubiano, *Cenizas sobre al mar* (1998) de Jorge Assad o *Coragyps Sapiens* (2018) de Felipe Vergara.

¹³ Esto ha sido largamente discutido por la crítica, sobre todo a propósito de la narconarrativa. Sugiero para profundizar en este tema el libro editado por Brigitte Adriaensen y Marco Kunz: *Narcoficciones en México y Colombia* (2016).

silenciada pero siempre presente. En la pieza de Ynclán, por ejemplo, el coro de mineros muertos dice que existen “monstruos del desierto que siembran el terror” (2009, p. 5). La obra de Colio, por su parte, inicia con un helicóptero que sobrevuela la ciudad y cuya presencia, aunque cotidiana, ha pasado de ser anecdótica a amenazante (2010, p. 5). Mientras que en el caso de *Antígona González* aparece una figura ambigua que podría ser leída como un soldado del narco o un cómplice de sus crímenes que mientras la voz principal de la obra realiza una denuncia, “la jala del brazo y le dice quedito: Vale más que dejen de chingar” (Uribe, 2018, p. 26).

Quienes sí son retratados en las obras son el gobierno y las fuerzas del estado. En el caso de las obras de Ynclán y Colio aparecen dos sendos personajes que aluden a Calderón, mientras que en la pieza de González se representa al gobierno como una institución jibarizada, ineficiente y corrupta que no provee ningún apoyo a las víctimas. Esto último también puede ser una explicación del porqué las obras evitan enfocarse en el narco, ya que su figura, como señalaba Enciso, ensombrece todas las demás formas de violencia (2017, p. 29) y, justamente, estas piezas intentan presentar un panorama más complejo y abarcador de la violencia en varias de sus dimensiones. De esta forma Gabriela Ynclán en *Podrías llamarte Antígona* pone en escena a Analía quien busca recuperar el cuerpo de su hermano minero desaparecido luego de un accidente¹⁴. Esto se basa en un hecho real producido en Pasta de Conchos el 19 de febrero del 2006 cuando 65 mineros quedaron atrapados luego de una explosión y cuyo rescate —e investigación de los hechos— fue denegado por las autoridades locales, lo cual fue visto como una forma de encubrir los graves incumplimientos de seguridad de las faenas (González-Vaquerizo, 2014, p. 97). Ynclán, junto con eso, elabora ficcionalmente el accidente aéreo que le costó la vida a Juan Camilo Mouriño, destacado asesor de Calderón. En dicho siniestro pereció también José Luis Santiago Vasconcelos uno de los principales encargados de inteligencia de la guerra contra el narco de modo que, existe la divulgada creencia de que se trató de un atentado (González-Vaquerizo, 2014, p. 101).

¹⁴ La idea del cuerpo desaparecido e inaccesible es, de todas formas, bastante sugerente como parte de la experiencia de la violencia de la guerra y, por tanto, es un argumento que, a nuestro juicio, tiene la valencia tanto de hablar de lo sucedido a los mineros como referir a la experiencia de aquellos ejecutados enterrados en fosas comunes que el gobierno se negó a buscar activamente.

Bárbara Colio en *Usted está aquí* enfoca la violencia desde la problemática de los secuestros y las desapariciones. Para esto construye en la figura de Ana una mujer que busca incansablemente a su hijo tomando la justicia por sus manos. Colio cuenta que la idea de la obra le surgió luego de ver la fotografía de Isabel Miranda de Wallace entrevistándose con el presidente Calderón para exigir justicia por su hijo (Varona, 2016, p. 210). Esta imagen se haría icónica al respecto de lo que luego se llamó como caso Wallace. Este inició el 11 de julio del 2005 cuando el hijo de Isabel, Hugo Alberto Wallace, fue secuestrado. Isabel desde entonces se transformó en una destacada activista, fundando la asociación Alto al Secuestro (Gidi, 2016, p. 203). La figura de Wallace se volvió cada vez más controvertida, pues se volvió una aliada clave del Gobierno de Calderón, recibiendo el Premio Nacional de Derechos Humanos y militando en el PAN, de modo que muchos han sostenido que su figura sirvió para desactivar movimientos sociales en contra de la violencia que criticaban al oficialismo. De hecho, en medio de la Marcha por la Paz organizada por el poeta Javier Sicilia, Wallace participó realizando declaraciones que resultaban una defensa del gobierno (Hernández, 2013, p. 152). Sin embargo, sus cuestionamientos más severos vinieron cuando se puso en tela de juicio la veracidad del secuestro de su hijo. Esto debido a que aparecieron dudas sobre las evidencias presentadas en tribunales y se criticaron los métodos que utilizó para capturar a los supuestos secuestradores ya que lo habría hecho por medio de la aplicación de tormentos. Si bien, gran parte del escandaloso caso Wallace fue revelado posteriormente al estreno de la pieza, la Ana García construida por la dramaturga ya portaba una dimensión cuestionable que logró anticipar las polémicas y le dieron una nueva riqueza al texto al conocerse los hechos mencionados (Varona, 2016, p. 211).

Finalmente, Sara Uribe en su *Antígona González* compone una pieza con una textualidad híbrida. Esto debido a que, en primer lugar, el texto tiene una doble filiación dramático-poética en la medida en que resultó ser un montaje teatral que luego devino y es leído por parte de la crítica como un poemario. La segunda razón tiene relación con una declaración estética de la autora al inscribirse dentro de lo que Cristina Rivera Garza llama desapropiación. Este concepto nace a partir del cuestionamiento ético/estético de Rivera Garza a propósito de las escrituras que toman contextos de violencia extrema, como el mexicano, como sustrato de la

creación artística (2013, p. 19). Este constituye un nudo problemático para las literaturas que elaboran lo real, pues existe el peligro de que dichas escrituras se solacen frente a los hechos de violencia, replicando lo que sucedió hace unos años en Colombia con el cine y la narrativa que explotaban la miseria y violencia de ciudades como Bogotá y Cali. Dicho fenómeno fue bautizado como *estética de la pornomiseria* y fue acusado de volver el sufrimiento humano en espectáculo y a los sujetos representados en objetos (Ospina y Mayolo, 2014, p. 1). Siguiendo el razonamiento de Garza, si se pretende elaborar hechos reales asociados a la violencia, es probable que los autores se terminen apropiando de las historias y experiencias ajenas de quienes realmente experimentaron la violencia y la pérdida. La *desapropiación* implica, por tanto, exhibir explícitamente el ejercicio de apropiación. En otras palabras, evitar lo que Rivera Garza llama el paternalismo de *darle voz a los sin voz* y la ingenuidad de pensar que podemos ponernos en los zapatos del otro, para construir una escritura colectiva en donde los otros no son representados ni ventrilocuados, sino que son presentados directamente (2013, p. 23).

Antígona González de Sara Uribe podría ser pensada como la praxis de la teoría de Cristina Rivera Garza. De hecho, la obra inicia con un epígrafe de Rivera Garza: “¿De qué se apropia el que se apropia?” (2018, p. 9) y cierra con unas notas finales que explicitan las otras voces que son atraídas en el texto, dejando en claro que la obra fue escrita “con, para y por otros” (2018, p. 108). Además, la pieza circula bajo la licencia del *copyleft* que garantiza que el texto se distribuya paralelamente de forma comercial, generando réditos para los autores y de manera gratuita por internet. Dicha consideración extraliteraria es vista como estrategia práctica de una escritura de desapropiación (Estrada, 2017, p. 33).

La obra, en este sentido, aborda lo *real histórico* de dos formas principales. Por una parte, Yébenes Escardó considera que el descubrimiento de una fosa común con 72 migrantes centroamericanos en San Fernando en el 2010 es un antecedente central para la obra (2024, p. 18). Por otra parte, además de

referirse a una serie de textos literarios y críticos/filosóficos¹⁵, la obra integra un grupo de textos aluden directamente a hechos reales pues se utilizan testimonios de la prensa o proveniente del internet —específicamente blogs— que se ocupan de dar cuenta de las víctimas de la narcoviolencia y la guerra contra el narco ante la ausencia de un registro oficial¹⁶.

En síntesis, las tres piezas a partir de *casos reales* elaboran problemáticas que escenifican distintos escenarios de horror propios del período: la pobreza y el abandono de los trabajadores precarizados, el miedo sembrado por el narcoterrorismo y la ineficacia, indolencia o complicidad del gobierno. Junto con esto, veremos en el análisis cómo las tres obras presentan las consecuencias sociales de aquello: en el caso de Yncán la destrucción de víctimas y victimarios, en el de Colio la degradación moral a la que se ven empujadas las víctimas y en González la disolución del tejido social.

Antígona

Ahora bien, como ya adelantábamos, la particularidad y el elemento en común de estas tres piezas es que se aproximan al horror y la violencia no solo a través de la ficcionalización o referencia a casos y hechos reales, sino que también lo hacen junto con la tragedia¹⁷ de Sófocles. En ese sentido,

¹⁵ Con la tragedia de Sófocles en la cabeza Uribe urde un entramado textual que aborda una serie de referencias de autores y autoras como Marguerite Yourcenar, Griselda Gambaro, Harold Pinter, Judith Butler, Rómulo Pianacci, Pablo Iglesias Turrión, Iani del Rosario Moreno y Sanjuan Martínez.

¹⁶ Estos elementos textuales que toma Uribe pueden ser entendidos como *documentos* en la definición que le da Carles Battle a aquellos materiales textuales que tienen una existencia real exterior e independiente del texto teatral o dramático (2020, p. 209). A propósito de la mención a Battle se podría pensar también que la pieza *Antígona González* constituye un ejemplo de lo que el teórico llama *dramaturgias de la ambigüedad*, definidas como aquellas en las que existe un precario equilibrio entre lo real y lo ficcional dentro de las obras (2020, p. 202).

¹⁷ Hablamos siempre de la tragedia de Sófocles *Antígona* y no del *mito* de Antígona pues consideramos que estas obras dialogan, en efecto, con la tragedia y no el mito, conceptos que, en ocasiones, se utilizan de forma indistinta. Lo anterior debido a dos razones principales. En primer lugar, hablar del *mito* de Antígona implica un alto grado de ambigüedad, pues la figura aparece en numerosas fuentes además de la tragedia de Sófocles y en todas con características particulares. En ese sentido, si se habla de la figura de Antígona como personaje del *mito* sin precisar la fuente uno podría inmediatamente atraer el final espurio de *Siete contra Tebas* de Esquilo, el *Edipo en Colono* del mismo Sófocles, las *Fenicias* de Eurípides o de Séneca. Incluso se podría aludir versiones más antiguas del mito, como aquellas que sitúan a Antígona como hija de Eurigania y no Yocasta (Grimal, 2018, p. 33) o la narrada por Higino en

cabe preguntarse qué lectura/interpretación de la obra griega está presente, cuáles elementos se rescatan y cómo se resignifican.

Antígona es con amplia ventaja la tragedia más reelaborada¹⁸ en el continente, constituyendo un corpus tan amplio de textos que Moira Fradinger llega a denominarlas como *Antígonas vernáculas*, en el entendido de que son obras que sitúan y leen a la tragedia desde coordinadas latinoamericanas que van más allá de recontextualizarla en un nuevo espacio, sino que la sitúan en medio de las problemáticas propias del continente (2023, p. 41). En ese sentido, desde las primeras reelaboraciones de *Antígona* en Latinoamérica ha primado una lectura de su protagonista como una figura de férreas convicciones —que ya está presente en la tragedia a propósito de su visión sobre las tradiciones religiosas y los vínculos familiares— que se opone frente a una norma injusta. Junto con esto, ha primado también una reelaboración de Creonte como un tirano o dictador, eliminando en muchos de los casos la base *legítima* o coherente con la cual inicia su actuar¹⁹. En ese sentido, *Antígona* y Creonte se vuelven

el que *Antígona* realiza la tarea de enterrar al hermano en compañía de Argia y luego de ser descubierta Hemón es dejada libre para que escape desobedeciendo el mandato del padre de matarla. Allí *Antígona* engendra un hijo llamado Meón que es reconocido eventualmente por una marca por Creonte provocando que Hemón asesine a *Antígona* y luego se suicide (2008, p.159). También se podría pensar en la versión de Ion de Quíos en el que plantea que *Antígona* e Ismene mueren quemadas en un templo de Hera, probablemente por trasgredir el mandato de Creonte (Hard, 2016, p. 424) o lo que sobre ellas nos dice Ovidio, Virgilio o Apolodoro. No valdría la pena tener en mente todas estas versiones pues, en un análisis de los textos que estudiamos nos daremos rápidamente cuenta de que sigue la versión que le da Sófocles al mito de *Antígona*. De hecho, se considera que la lucha de *Antígona* por enterrar a Polinices es invención del trágico en gran medida debido a que no hay fuentes confiables anterior a él que presenten dicho episodio e incluso si existiera alguna en la que ya se encuentre el motivo del enterramiento, se considera que Sófocles debió modificarlo de forma sustancial para lograr convertirlo en una obra de teatro (Lardinois, 2012, pp. 55-56). Finalmente, desde un enfoque estructural podemos sostener que, al menos, las obras de Colio e Ynclán, siguen de cerca la estructura de la tragedia de Sófocles. En el caso de Uribe la cuestión se resuelve de forma más sencilla pues la alude y refiere constantemente en tanto tragedia de Sófocles.

¹⁸ Junto con *Antígona* el *Edipo Rey* (reelaborada por Isidora Aguirre, Salvador Novo, Abelardo Estornio, Pety Andino Benjamín Galemiri, Mariano Moro etc), *Medea* de Eurípides (reelaborada por Patricia Suárez, Deniel Fermani, César Farah, Grace Passo, Antonio Zúñiga, Álvaro Corrado, David Cureses, José Triana, Juan Radrigán, Chico Buarque, Paulo Pontes etc.) y *Orestíada* de Esquilo (reelaborada por Ricardo Monti, Marco Antonio de la Parra, Jorge Plata, Valeria Folini, Joel Sáez, Guillermo Cacace, Karina Garantivá etc.) son las tragedias que cuentan con un mayor número de reelaboraciones en el continente.

¹⁹ Ya que Creonte castiga a Polinices debido a que este, en efecto, intentó atacar y destruir la ciudad. En ese sentido, la tragedia de Sófocles incluye una serie de referencias del acto impiadoso que el hijo de Edipo, aliado con enemigos históricos de Tebas, se disponía a hacer (las más evidente en la primera oda

fuerzas opuestas, siendo la joven una representación de búsqueda de justicia y libertad y su tío se transforma en un temible dictador²⁰. Esta imagen de una mujer enfrentándose a un dictador es bastante significativa para Latinoamérica, cuyas principales defensoras de los DD.HH. han sido justamente agrupaciones de mujeres que claman por sus padres, maridos, esposos, hijos o nietos²¹.

La represión de una figura femenina que busca brindarle ritos fúnebres a su deudo se encuentra en Sófocles, presentando ya como un conflicto que implica una disputa sobre los roles de género en la medida que Creonte ejerce su autoridad masculina frente a Antígona (Segal, 2013, p. 167) lo que, según Charles Segal, es parte de un impulso de la *polis* que busca silenciar las lamentaciones femeninas en el ámbito público (2013, p. 175). Esta imagen adquiere en Latinoamérica fuertes connotaciones políticas si, además, sumamos la fuerte tradición de la lectura de Antígona como una defensora de los derechos civiles (Lardinois, 2012, p. 59). Por lo anterior, es evidente el atractivo que tiene el argumento y la protagonista de la tragedia de Sófocles para representar a aquella figura que es capaz de hablar en un contexto en el que todos han decidido callar. Junto con esto, si bien el cuerpo de Polinices en la tragedia no ha desaparecido, sí ha sido vejado. Esta potente imagen del horror de un cuerpo desmembrado por las bestias es también un elemento altamente significativo para modular el desprecio por los cuerpos que tienen lugar en medio de la guerra contra el narco en México.

coral 100-161). Cabe mencionar que en la mayoría de estas reelaboraciones se elimina la familia de Creonte, modificando su caída final o incluso en algunos casos, no existe caída como en la obra de Carolina Vivas o Carlos Canales.

²⁰ Este tema es abordado por Moira Fradinger (2023) en su estudio y también es aludido en el trabajo de Rómulo Pianacci *Antígona: una tragedia latinoamericana* que identificó esta dimensión política de las reelaboraciones que llamó criollas (2008, p. 72). Valdría la pena también revisar al respecto trabajos que se han dedicado al estudio particular de algunas de las reelaboraciones, como en el caso de Juanita Cifuentes-Louault sobre *Antígona tribunal de mujeres* o el de Lía Noguera *Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo: El caso de Antígona*.

²¹ Paradigmáticos pueden ser los casos de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile liderada desde siempre por mujeres (Sola Sierra, Viviana Díaz, Lorena Pizarro y actualmente Gaby Rivera) o las Madres de Soacha que luchan contra la infamia de *falsos positivos*, es decir, jóvenes asesinados y pasados por guerrilleros durante el gobierno de Álvaro Uribe en Colombia.

Las tres “Antígonas” mexicanas cumplen un rol similar al ser quienes, en un contexto en el que todos se han rendido o prefieren guardar silencio por miedo, se atreven a luchar por la recuperación del cuerpo de sus hermanos o su hijo. Junto con esto, opera una transformación que es bastante transversal en las piezas latinoamericanas: aunque parezca obvio señalarlo, son mujeres comunes y no, como en la tragedia, parte de la realeza o sobrina del gobernante. Este cambio implica varias modificaciones significativas. Por un lado, si bien en la tragedia sabemos que muchos han perdido la vida en el asedio de Tebas, el castigo recae particularmente sobre Polinices, quien además es considerado un *traidor*. A diferencia de lo que sucede en las reelaboraciones mexicanas, en las que nos queda claro que tanto los mineros muertos, como los secuestrados y ejecutados corresponden a víctimas de un fenómeno extendido y casi azaroso. En ese sentido, estas muertes son producto de un horror que no discrimina entre sus víctimas. De hecho, mientras Polinices cae en una batalla y tiene el peso de la maldición paterna, los muertos de estas obras —o estos Polinices— desaparecen en su trabajo, en una caminata o al tomar un bus. Las “Antígonas” por su parte, son figuras igualmente comunes y que, a diferencia de la Antígona de la tragedia, representan lo que les sucede a muchas otras mujeres silenciadas y, lo más angustiante, lo que le podría suceder a cualquiera.

Tal como mencionábamos más arriba Creonte es una figura central de la tragedia de Sófocles, sobre todo porque parte desde una base y discurso ciertamente razonable. Lo curioso es que en el desarrollo de la pieza va asumiendo posiciones cada vez más radicalizadas (Scodel, 2014, p. 187), que lo van configurando, como un liderazgo autoritario que no es capaz de escuchar a su hijo cuando intenta llevarlo a posiciones más mesuradas (Saxonhouse, 1992, p. 73). Tanto Colio como Yncán nos presentan una reelaboración de Creonte que se centra en el arco de desarrollo construido por Sófocles, enfatizando su *caída* siguiendo la lectura de Cervantes Porrúa de un Calderón como aquel sujeto que se configuró como un héroe y terminó siendo un villano (2017, p. 308). La pieza de González toma un camino diferente y es un valioso ejemplo de una tendencia que se puede observar en varias otras Antígonas contemporáneas en donde Creonte se

diluye o desaparece²². Lo anterior, en buena medida, porque la figura del dictador o el presidente autoritario es desplazada por un *mal* que no tiene rostro y que se ha extendido en la sociedad.

Cabe destacar que, además de las figuras de Creonte y Antígona, las reelaboraciones mexicanas que estudiaremos rescatan el rol que cumple Ismene²³. En la tragedia de Sófocles la obra inicia con una disputa entre Ismene y Antígona, en la cual la primera intenta disuadir a su hermana de realizarle los ritos fúnebres a Polinices. Para convencerla de aquello le da variados argumentos, desde su *maldición familiar* hasta recordar que son *mujeres* que no pueden desobedecer a Creonte y menos ir en contra de toda la ciudad (2014, pp. 50-69). Todo lo anterior es visto por Antígona como una traición y desprecia a su hermana. Para Lardinois, Ismene viene a representar una perspectiva más mesurada que la de Antígona, que reconociendo el error y la transgresión de Creonte dice no poder actuar debido a que se siente coaccionada (2012, p. 62)²⁴. El desprecio que Antígona muestra por Ismene se ha leído también como una forma de dudar de si realmente ella es una buena representante de los vínculos familiares, sobre todo considerando que la *transgresión* de Ismene es mucho menos grave que la de Polinices (Goldhill, 2006, p. 153).

La lucha contra el silencio

Presentando el contexto y algunas claves de los elementos *históricos* y de la tragedia en los que se basan las obras, es momento de analizar cómo, a través de la transformación de elementos de la tragedia, se escenifican luchas contra el silencio. En ese sentido, hemos identificado tres niveles que pasaremos a detallar en los que se manifiesta esta disputa contra el silencio. El primero es la lucha que se da en cada obra contra los otros silenciados por el horror, es decir, cómo las figuras femeninas se hacen con la palabra e intenta sumar a sus esfuerzos a los cercanos que han decidido callar y

²² Sucede en la obra de Carolina Vivas, Carlos Canales, Marianella Morena o Rogelio Orizondo.

²³ Lo que no sucede con Hemón, que ha sido borrado en todos los casos.

²⁴ En ese mismo sentido Hemón e Ismene son versiones *mesuradas* de Creonte y Antígona respectivamente (Lardinois, 2012, p. 63).

ocultarse ante el miedo. Estas figuras con las que se disputa son, a su vez, la encarnación de la Ismene que aparece en la tragedia de Sófocles. En segundo lugar, abordaremos la lucha que las mujeres dan contra los poderes externos que buscan silenciarlas; aquí, claramente, se reelabora el rol y la función de Creonte como aquel que intenta *ocultar*, por medio de su poder, el *horror* que no es capaz de resolver. Finalmente, examinaremos cómo las tres obras plantean un *límite* de lo representable a propósito de las consecuencias de la violencia y cómo cruzan los márgenes de la ficción para apelar directamente a su auditorio. En este nivel, se combate contra el silenciamiento, el desconocimiento y el olvido de la sociedad —presente en el auditorio— sobre los crímenes que se cometieron y, en buena parte, se siguen cometiendo en el país.

1. La lucha contra los silenciados

Analía, la protagonista de la obra de Ynclán, aparece por primera vez en la pieza discutiendo con su hermana Jimena quien encarna el rol/figura de Ismene. Aquí Analía le presenta su plan de bajar a la mina a rescatar el cuerpo de su hermano, pese a que las autoridades han señalado que esto es imposible. Jimena, desde una posición pragmática, insiste en que es un proyecto imposible, aludiendo a las condiciones materiales adversas cuadrándose con el discurso oficial, del cual Analía se muestra escéptica. La protagonista de la obra cree que este rescate ha sido vedado por la condición de desechable de la vida de los mineros, es decir, son cuerpos que no tienen ni tendrán figuración pública y, por tanto, son cuerpos frente a los cuales se pueden cometer tropelías sin generar revuelo, ya que tal y como sostiene Analía: “El poder es poder, es ejercer la fuerza, imponer la mentira. ¡Qué importan estos hombres que yacen bajo tierra! Si sólo son mineros ¿Cuánto vale su vida, su muerte?” (2009, p. 4). Ynclán rescata también la última conversación que tienen las hermanas en la tragedia (pp. 537-560), aunque lo difiere hasta el final de la pieza, en un tono afectuoso y arrepentido por parte de Jimena: “Si, te quiero, pero desde hoy tú tienes una vida y yo tal vez una muerte” (2009, p. 17), le dice Analía, a lo que Jimena le responde: “Llévenme con ella. Con ella debí siempre estar, siempre. (Se va doblando y cae al piso)” (2009, p. 18). La obra, por tanto,

deja en claro en esta dimensión que quienes han decidido callar tarde o temprano se arrepentirán.

Colio trabaja este mismo par de Antígona/Ismene aunque le da un mayor desarrollo. La dramaturga hace que Ana declare frente a su hermana que ella misma irá a investigar una pista sobre el secuestro de su hijo (2010, p. 5), resolución que Isaura desaprueba, aunque de todas formas la acompaña. El conflicto se desencadenará luego, cuando Ana, en su persistencia por descubrir la verdad, comience a realizar acciones discutibles, tales como detener a una mujer a la cual castiga hasta obtener una confesión. Además de aquello Ana se vuelve una activista presionando al Señor —nombre que se le da al gobernante de la ciudad— colgando afiches por las calles y motivando a las familias de otros secuestrados a manifestarse. Es en estos momentos en que Isaura se desliga de su hermana.

En un nivel estructural Colio decide invertir lo que aparece en la tragedia de Sófocles. Aquí Ismene tiene reparos en el inicio de la acción de su hermana, pero luego se arrepiente e incluso está dispuesta a sufrir su mismo castigo —estructura que Ynclán mantiene—, demostrando que entiende que la acción de Antígona es, en última instancia, positiva, necesaria y loable. En el caso de la reelaboración de Colio al primero presentar a la hermana como una compañía que luego abandona a Ana se logra enfatizar lo contrario, es decir, lo que partió como algo necesario se ha vuelto censurable. Isaura no quiere que su hermana continúe con su activismo pues este está teniendo un costo muy alto para la familia que se ve acosada por la prensa. En ese sentido, la forma de silenciamiento pasa por el temor a la figuración y el escrutinio público que atemoriza a la hermana. La escena final de Isaura es un diálogo monológico que sostiene con un anciano en un centro comercial, aquí le confiesa a este extraño que no ha sido capaz de transitar por uno de los sectores del comercio pues en las pantallas se podía ver una entrevista televisada de su hermana y luego le confiesa: “La dejé sola. La olvidé. ¿Sabe? No es que yo sea cobarde, no es eso. Es, es que a mí no me pasó lo que a ella, punto. Gracias a Dios. Suena horrible. Pero es así” (2010, p. 45). La brutal honestidad de Isaura patentiza la incomunicabilidad del dolor, puesto que, si bien a un nivel racional es capaz de entender que debería acompañar a su hermana, su proceder le es inentendible porque,

justamente, no es su experiencia. En ese sentido Colio rescata otra dimensión de la lucha frente al silenciamiento de los otros que es la incomprensión que viven aquellos que sufren y se entregan por entero a la búsqueda de justicia. Esta lectura es similar a la de Ynclán, ya que ambas abordan, desde distintas perspectivas, un silenciamiento tristemente muy extendido en las sociedades que atraviesan la barbarie. Dicho silenciamiento está vinculado con la idea de “pasar la página” u olvidar los traumas, a la vez que se juzga a quienes continúan en la lucha por visibilizar los crímenes, etiquetándolos como sujetos estancados.

Esta reflexión adquiere resonancia en la pieza de Sara Uribe, aquí más que un personaje, tenemos una voz rapsódica (Hersant y Naugrette, 2013, p. 191) que va tejiendo y suturando diferentes textualidades, montando pasajes heterogéneos y desgarrados. Evidentemente, desde un punto de vista estético, esto es una forma de exhibir un trauma que no es capaz de verbalizar nítidamente un discurso y que opera en base a la fragmentación. La voz de la obra va adoptando diferentes puntos de enunciación y se entrega a diversos destinatarios, contando de esta forma, por medio de un discurso fracturado, la historia de la desaparición de su hermano Tadeo y la búsqueda de justicia. En ese sentido, el primer escollo que debe enfrentar la voz es el trauma. En otras palabras, la obra de Uribe nos muestra el intento de reconstrucción de un discurso coherente como una forma de lidiar contra el trauma para lograr luchar por justicia. Junto con esto, la sutura entre diferentes textualidades entre las que la pieza transita evidencia la apropiación y *desapropiación* permanente del discurso de los otros y, paulatinamente, pone el foco en cómo la experiencia ficcional decanta en la real y cómo la experiencia individual se hace colectiva²⁵. Esta textualidad ha sido leída también como una polifonía que funciona en capas sucesivas de textualidades, entre lo escrito por Uribe, las referencias a otras obras, los recortes de la prensa y los testimonios (Moreno, 2025, p. 133).

²⁵ Valga para esto la aclaración de que la obra incluye, por una parte, cómo el texto *Antígona* transita a lo largo de la historia refiriendo a una serie de hechos luctuosos ligados a la desaparición forzada y la búsqueda del cuerpo. A esto llamamos el paso de la ficción a la real. Paralelamente el texto también va mostrando como la experiencia ficcional individual de Antígona González es una experiencia colectiva de muchas otras mujeres anónimas —que aparecen en cuanto a voces— que aparecen en la obra.

En este ir y venir entre voces y juego de máscaras se despunta un relato que va dibujando la experiencia de una mujer que ha perdido a su hermano y que tempranamente nos dice:

No querían decir nada. Querían huir de la ciudad. Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados, pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes... ¿Ves la ironía, Tadeo? Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren. (2018, p. 17)

En este fragmento podemos observar los procedimientos que anticipamos más arriba. El texto parte desde el lugar de enunciación de Antígona González, casi como un personaje, haciendo referencia a la actitud de unos otros que en el pasado no querían hablar y tenían deseos de huir. Esos otros de la renuncia, equiparables a la Ismene de la tragedia de Sófocles, son el resto de la familia de Antígona que, por miedo, fomentan el olvido del crimen y contra quienes se discute en la primera parte de la obra. Luego de esto se enquista un fragmento de un texto periodístico que abordaba la huida de las casas de los habitantes de sectores apoderados por la guerra y el narcotráfico, pasaje que, además, es dejado en suspenso y que es una de las imágenes de las ruinas del horror que mencionábamos cuando aludíamos al proyecto del Teatro para el Fin del Mundo. Con esto se transita de la ficcionalización que supone la historia de Antígona González, como figura inventada que ha perdido su hermano, hacia la presentación de un documento —en concreto, un relato periodístico— de las consecuencias de la violencia. Luego, volvemos a la historia de Tadeo, y se expone de manera explícita el discurso apostrofado de la voz hacia su hermano ausente. El apóstrofe al hermano ausente atraviesa toda la obra y se convierte en el elemento central de la ficcionalización, con el propósito de generar la afectación del espectador.

Tal y como sucede en las piezas de Yncán y Colio, la voz lucha con sus cercanos, debido a que desean mantener e imponer el silencio sobre los crímenes. Esto sucede cuando descubre que la familia le ha ocultado la muerte de su hermano, ya que quieren evitar que ella inicie la búsqueda: “No querían decirme nada” (2018, p. 16) atestigua la voz, “No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte” (2018, p. 22). “¿Cómo no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes ¿Cómo no voy a exigir su

cuerpo...? (2018, p. 23). En la segunda sección de la obra titulada *¿Es esto lo que queda de los nuestros?* Nos internamos en el dolor de la hermana y su instalación en un estado de suspensión de la vida, estado en el cual prefiere divagar, soñar y recordar al hermano ausente: “En mis sueños tengo la certeza de que una de esas maletas es de Tadeo” (2018, p. 33). Es aquí en medio de los recuerdos cuando aparecen las necrológicas: “El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La Ventana” (2018, p. 46). Dichos extractos van instalando un paisaje de muerte en el que “Los días se van amontonando Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que se te desaparezca el hermano no es motivo de incapacidad” (2018, p.50). Antígona se sume en la incapacidad de olvidar el hecho de que su hermano ha desaparecido, mientras intenta retomar su vida laboral como profesora. El estado de *suspensión de la vida* que es descrito en las piezas de Colio e Ynclán es presentado directamente en la obra de Uribe. Aquí Antígona si bien se ocupa de luchar y encontrar la verdad como Ana o Analía, no logra reemplazar su dolor por el ímpetu de representar una lucha más amplia. Mientras Ana se vuelve una activista y Analía vuelve el funeral de su hermano un acto político, la voz de *Antígona González* no es capaz de vincularse con los demás, en buena medida porque los otros han decidido ignorar el horror que los rodea y porque también se enfrentan a sus propios duelos, algo que es descrito en su visita a la morgue, donde no hay un colectivo, sino que una suma de dolores. Significativamente Uribe cierra su obra con un fragmento que recuerda el mismo inicio de la tragedia de Sófocles cuando la voz interpela: “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” (2018, p.101) con lo que enfatiza la soledad a la que se enfrenta y nos apela directamente como lectores/espectadores, desplazando el rol de Ismene hacia nosotros y poniéndonos en la situación de asistirle o ignorarla.

2. La lucha contra el poder que silencia

Tanto Ana como Analía se enfrentan a reelaboraciones de Creonte que, a su vez, son ficcionalizaciones de Felipe Calderón. En el caso de la obra de Ynclán, esta figura es llamada el *Tirano* y aparece por vez primera dando un discurso en el Norte del país mientras presenta a las tropas que contendrán una situación *terrible* que golpea *ferozmente al pueblo*, mientras promete

restituir la paz y acabar con la violencia y la impunidad (2009, p. 4). El discurso claramente evoca las alocuciones de Calderón durante el período de la guerra contra el narco a propósito de una retórica de la militarización que también coincide con la situación inicial de la tragedia en la que Creonte reconoce el valor de los soldados que han evitado la caída de la ciudad.

La confrontación de Analía con el Tirano se da luego de que ella logra recuperar el cuerpo de su hermano realizando sus exequias. Dicha acción, si bien no trasgrede directamente una prohibición, deja en evidencia que el Tirano había mentido al afirmar que el rescate de los cuerpos era imposible. En ese sentido, el acto de Analía es leído por el Tirano y su Secretario como un peligro de su prestigio público ya que el funeral que realiza Analía adquiere connotaciones políticas al generar una concentración popular de las familias de los demás mineros que acusan la negligencia del gobierno (2009, p. 10).

Cuando Analía y el Tirano se enfrentan ella lo acusa de gobernar de forma negligente y privilegiando a los privados: “quien gobierna, no puede hacerlo solo para unos cuantos” (2009, p.12), este desea silenciarle ya que la lee como una adversaria política que pone en peligro su posición al evidenciar la distancia entre sus dichos y sus actos. Hay aquí una transformación sustancial de la figura de Creonte, ya que mientras en la tragedia se caracteriza y se condena por su rigidez al respecto de sus decisiones, aquí lo vemos con los vicios propios de un político contemporáneo que no ajusta su comportamiento al discurso que entrega. El tirano decide encarcelar a Analía quien morirá en la prisión debido a un infarto. Aquello que podría entenderse como un silenciamiento definitivo de la mujer se vuelve contra el tirano pues, castigado por los hados, sufrirá la muerte de su secretario, sumiéndolo a él en el horror de no poder rescatar el cuerpo de su amigo que es consumido por las llamas²⁶.

En el caso de la obra de Colio, la figura que se enfrenta a Ana es el *Señor*, nombre menos explícitamente negativo que el tirano y que, de hecho, tiene

²⁶ Esta caída del Tirano se asemeja tanto a la de Creonte como a la de Edipo en el *Edipo Rey*, esto debido a que Yncán utiliza la figura de una mujer —que viste con ropajes tradicionales mexicanos— y que juega el rol de Tiresias de las tragedias de Sófocles en la medida que le advierte al tirano su camino errado y le anticipa su caída (2009, p. 6).

una elaboración menos maniquea. El señor aparece por primera vez llegando a la oficina que cuenta con una silla vacía —símbolo del poder— y unas cortinas cerradas que no permiten ver la ciudad de Tebas²⁷ —que enfatizan la oscuridad desde donde se ejerce el mandato—. Al igual que en Yncán el Señor realiza un discurso de instalación, en este caso dicho exclusivamente frente a su asesor. En este discurso el Señor expresa sus deseos por el cambio, imponer mano dura, volver a Tebas una ciudad confiable, segura y de paso demostrar su legitimidad como gobernante (2010, p. 8). Nuevamente aquí el discurso opera con referencias cruzadas al pasaje del edicto de Creonte y los puntos clave de los discursos de Felipe Calderón²⁸, aquí aludidos desde su preocupación por legitimidad y las expectativas de cambio que deseaba implementar.

Estas buenas intenciones del Señor rápidamente se diluirán y, por tanto, cuando tenga noticias de las acciones de Ana las verá como una clara amenaza a su legitimidad y solo cuando ella misma logra capturar a los sospechosos del secuestro de su hijo es cuando conversa con ella. Aquí el diálogo inicia en buenos términos, pero esconde una evidente tensión, de hecho, al verla le dice: “Se ha vuelto una celebridad” (2010, p. 12) y enfatiza que su actuar ha sido peligroso dejándole en claro que, desde aquí en adelante, él tomará las riendas del asunto desde la vía institucional. La oposición entre Ana y el Señor estriba, aparentemente, en la forma en que se procede luego de un crimen. Lo curioso es que aquí el Señor expone una visión bastante legítima y atendible en la medida que considera que Ana, al proceder por su cuenta, olvida el marco jurídico institucional. En ese sentido le pregunta a Ana sobre el hombre que ha capturado: “¿Cómo está tan segura de que fue él?” (2010, p. 14) mientras que la mujer clama por una rápida confesión “Haga que confiese, que diga dónde lo tiene escondido. ¡Oblíguelo!” (2010, p. 14).

²⁷ A diferencia de la obra de Yncán, aquí se nombra directamente a la ciudad como Tebas, aunque es, claramente, una Tebas *mexicanizada*.

²⁸ Para una referencia más detallada se pueden consultar algunos discursos claves de Felipe Calderón como el Discurso presidencial en el Auditorio Nacional del 12 de diciembre del 2006, el discurso en el Día del Ejército del 19 de febrero de 2007 o el discurso del Día Internacional de la Lucha contra el Uso Indebido y el Tráfico Ilícito de Drogas del 21 de junio del 2009.

La estrategia del Señor para silenciar a Ana es hábil, pues le deja en claro que el modelo de solución que ella propone es utópico y que no se puede simplemente tomar a los presuntos delincuentes y juzgarlos sin considerar sus derechos. Ahora bien, este actuar de Ana es comprensible a propósito de su desconfianza de dicho procedimiento judicial, de hecho, uno de los captores de su hijo resultó ser un policía. La discusión se retomará hacia el final de la obra, cuando Ana y el Señor se vuelvan a reunir, pero ahora las condiciones han cambiado. El Señor ha comenzado a afrontar la caída de su popularidad ya que la opinión pública comienza a acusarlo debido a su responsabilidad en los secuestros, la sequía, la represión y el terrorismo (2010, p. 33). Mientras Ana se ha erigido en una figura pública y política. Aquí Ana insiste en que los sujetos capturados deben ser condenados a lo que el Señor responde que no tiene suficientes medios de prueba para tomar detenidos y menos condenar a más personas. Luego, este contraataca aludiendo a las reales intenciones de Ana: “Ya veo. No se trata de su hijo. Se trata de usted. Le han gustado los reflectores. ¿Qué pretende?” (2010, p. 37) y socarronamente le hace ver que el interés que tiene la prensa por ella es morboso y publicitario por ser “una mujer que retando al sistema” (2010, p. 39). Los cuestionamientos a Ana también llegan por la prensa que indagará el financiamiento de su campaña: “Se dice que el partido de oposición ha financiado sus carteles de denuncia” (p. 45) y “Es una mujer sola, clase media, sin ingresos conocidos. No ha contestado si el partido de oposición ha financiado su campaña.” (2010, p. 46). Ana ha llegado en pleno al juego político, quedando expuesta al escrutinio público en términos similares a los que ha quedado expuesto el Señor. Los cuestionamientos hacia su figura son expresión de una sociedad que ya no cree en los *héroes* y considera que todos ocultan una *agenda* política.

Probablemente, la lectura que nos resulta más interesante de la obra no es aquella que enfatiza el acto heroico de Ana, sino pensar que, en última instancia, Ana se encuentra en una disputa por el poder político frente al Señor. Esta lectura implica considerar que Ana ofrece un modelo alterno de ordenamiento institucional, uno que no busca derogar una normativa injusta específica, sino que pone en cuestión el entramado legal de la sociedad. Si lo examinamos con cuidado, el discurso de El Señor por duro o frío que parezca, se basa en el ordenamiento jurídico defendiendo principios como la presunción de inocencia, el debido proceso, los derechos

de los imputados y la asignación de penas razonables. Estos principios a los ojos de una víctima parecen una estupidez (2010, p. 35), como el hecho de que se libere a una persona por falta de pruebas o que el inculpado tenga derecho a un abogado defensor (2010, p. 34). Ana, por su parte, desea operar al margen de esta institucionalidad, clamando por la intervención de los militares (2010, p. 40) aun cuando el Señor le recuerda que esto se encuentra por fuera de las atribuciones del ejército y luego argumenta falazmente que el problema del Señor es la falta de empatía por no tener hijos (2010, p. 41). Sin embargo, a nuestro juicio, lo más decidor son las palabras finales de Ana: “Tal vez tenga razón en eso que dice, y yo sólo ande buscando mi propio bien. Pero yo no soy solo un individuo.. Yo soy la ciudad entera. Yo he puesto a los muertos” (2010, p. 41). Aquí Ana claramente se ha erigido como la portavoz y la representante legítima de la sociedad, por sobre el Señor, y si bien estas líneas pueden ser leídas como la presentación de una heroína, arrogarse la colectividad de este modo también tiene ecos de populismo.

Si lo miramos con cuidado, Ana ha operado —más allá de que justifiquemos o no sus actos— por fuera de la ley y no de una ley impuesta por el Señor, sino que fuera del marco conocido y común de cualquier estado de derecho. La idea de tomar la acción por sus manos, esperar condenas sin un juicio debido e incluso el impulso de militarizar la ciudad son medidas casi de manual de un líder populista. De esta forma, la obra realiza un profundo análisis político, en la medida en que pone en evidencia cómo la inoperancia estatal al respecto del mantenimiento de la seguridad nacional y la aplicación de justicia es el caldo de cultivo para caudillos del estilo de Ana. Sin embargo, esta no es la peor consecuencia. La *vacancia* de poder que deja un Estado o un gobierno que no cumple con su tarea de mantener la paz produce una sociedad donde las normas que rigen el estado de derecho caen en descrédito y donde la única forma de realizar justicia es por medio de acciones directas, generando con esto, una degradación moral de las víctimas. En ese sentido, Ana y el Señor representan cómo el poder institucional y las organizaciones de la sociedad civil se degradan mutuamente en un espacio sumido en la violencia. Dicho de otro modo, la violencia es capaz de horadar todas las buenas intenciones tanto del Señor en el inicio de su gobierno como en Ana y sus honestos deseos de conseguir justicia que termina operando desde la venganza.

Todo lo contrario, a lo que sucede con la voz de *Antígona González* la que dice no estar interesada en la venganza de los asesinos de su hermana, pues dicha aspiración la haría igual que a los que acusa. Esto se verbaliza por medio de una referencia directa a un pasaje de Sófocles cuando dice: “No Tadeo, yo no he nacido para compartir el odio”²⁹ (2018, p. 59). Aquí el poder que intenta silenciar a Antígona no es castigado ni invertido, sino que ofrece una cara más peligrosa pues la figura del líder que puede estar equivocado o corrupto simplemente ya no existe. Si bien como afirma Escamilla la pieza instala la responsabilidad en el Estado (2023, p. 142) no hay un Creonte. Al respecto, el discurso de la familia hacia Antígona para que cese su búsqueda se vuelve iluminador: “Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país...” (2018, p. 23). Si la Antígona de Sófocles se opone a una ley que considera injusta, en este caso no existe tal oposición, no es que exista alguien que ha errado el camino en la conducción del Estado, el problema es que el Estado como institución se ha venido abajo. En ese sentido, como ya sugeríamos más arriba, la disputa se desplaza de la figura y el rol de Creonte ante la de Ismene, pues lo que resulta más terrible aquí es el olvido y la indiferencia de quienes sobreviven. Con esta disputa se instala que mientras no exista una unión entre las víctimas y la sociedad en su conjunto, no hay futuro o, peor, no queda mucho presente.

El texto cierra con el miedo de Antígona de desaparecer: “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (2018, p. 95). Dicho temor se funda en una descomposición que atraviesa toda la obra y es la del tejido social. En la obra de Sófocles, que comparativamente

²⁹ El pasaje de la tragedia es el archicitado verso 523 donde Antígona dice: Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor. Esta es una traducción de οὐτοὶ συνέχθην, ἀλλὰ συμφύλῃν ἔφυν. Cabe mencionar que es un pasaje de compleja traducción, debido a los dos verbos subrayados, que se han entendido de diversas formas. Por ejemplo, Hugh Lloyd-Jones prefiere traducirlos como: I have no enemies by birth, but I have friends by birth. Es evidente la enorme diferente entre ambas formulaciones. La primera, muy difundida en Latinoamérica, hace decir a Antígona una frase que parece autoconfigurarla como una persona que solo predica el amor, lo que resulta bastante contradictorio cuando en unos versos posteriores acometa contra Ismene. La segunda versión es más lacónica o sobria y destaca el hecho de que tiene vínculos de φιλία desde su nacimiento (con su hermano) y que no tiene ἔχθρος (enemigos) de nacimiento. Valdría la pena estudiar hasta qué punto la primera traducción ha condicionado un entendimiento y lectura particular tanto de la tragedia como de Antígona como una figura ligada a la predica del amor y no del odio.

resulta iluminadora en este punto, el colectivo logra sobreponerse y, ciertamente, aprender de la muerte de Antígona y de la caída de Creonte, mientras que en la obra de Uribe el colectivo se encuentra completamente atomizado y su único punto de encuentro es —simbólicamente— la fila de la morgue. En ese sentido, retomamos la idea de que, para Uribe, la lucha más importante y difícil contra el silencio es aquella que se libra internamente, entre los propios sobrevivientes.

3. Cruzar el límite de la ficción

Hay en *Antígona* de Sófocles una imagen sobre el horror y la violencia. Lo anterior es muy claro en el relato que le hace el guardián a Creonte, cuando describe la podredumbre del cuerpo de Polinices y la consecuente reacción de horror y llanto que esto provoca en Antígona (410-430)³⁰. Esta visión del horror se inserta luego de que un grupo de sujetos profanen el cuerpo del hermano dándole una segunda muerte. El horror de Antígona se produce al ver que la dignidad que le había prodigado al cuerpo de su hermano ha sido destruida y, por tanto, se lanza a intentar nuevamente realizar los ritos fúnebres. Estos ritos son fundamentales para el tránsito entre la vida y la muerte ya que generan el alivio simbólico que permite *descansar* al muerto y también a sus deudos (Zupancic, 2023, p. 61). En ese sentido, lo que provoca el horror y el dolor en *Antígona* y también en las reelaboraciones mexicanas que hemos abordado, es la vejación de que el cuerpo del ser amado sea inaccesible y que, en consecuencia, no se pueda realizar un rito

³⁰ Dice en este pasaje el Guardián: “La cosa fue de esta manera: cuando hubimos llegado, amenazados de aquel terrible modo por ti, después de barrer toda la tierra que cubría el cadáver y de dejar bien descubierto el cuerpo, que ya se estaba pudriendo, nos sentamos en lo alto de la colina, protegidos del viento, para evitar que nos alcanzara el olor que aquél desprendía, incitándonos el uno al otro vivamente con denuestos, por si alguno descuidaba la tarea. Durante un tiempo estuvimos así, hasta que en medio del cielo se situó el brillante círculo del sol. El calor ardiente abrasaba. Entonces, repentinamente, un torbellino de aire levantó del suelo un huracán —calamidad celeste— que llenó la meseta, destrozando todo el follaje de los árboles del llano, y el vasto cielo se cubrió. Con los ojos cerrados sufrimos el azote divino. Cuando cesó, un largo rato después, se pudo ver a la muchacha. Lanzaba gritos penetrantes como un pájaro desconsolado cuando distingue el lecho vacío del nido huérfano de sus crías. Así ésta, cuando divisó el cadáver descubierto, prorrumpió en sollozos y tremendas maldiciones para los que habían sido autores de esta acción. Enseguida e transporta en sus manos seco polvo y, de un vaso de bronce bien forjado, desde arriba cubre el cadáver con triple libación”.

que logre superar el dolor o al menos circunscribirlo. Junto con esto, es importante considerar que las muertes de las reelaboraciones se han producido *gratuitamente*. Es decir, los mineros, el hijo de Ana y el hermano de Antígona González han muerto de forma injusta e inexplicable y no como soldados que han participado volitivamente en una guerra. De hecho, son sujetos tan *inermes* como las mujeres que los han sobrevivido.

Existe en las tres obras un momento final en el que se genera un *quiebre* con lo que es posible representar. La pieza de Yncán llega a esto por medio de la escena en que el Tirano es informado del accidente de su asesor y es rodeado por el coro de mineros muertos. Aquí el Tirano entra en la desesperación y es ahorcado. Esto, evidentemente, es una forma de *juzgar* ficticiamente los crímenes cometidos por Calderón en su sexenio, pero la obra no concluye aquí. Luego de una oscuridad total el elenco completo rompe la ficción y declama a coro la frase: “Hay que salvar a los vivos para rescatar a los muertos” (2009, p. 23), la que corresponde a una cita de una de las esposas de los mineros desaparecidos en Pasta de Conchos y cuyos cuerpos nunca fueron rescatados. La cita, de una meridiana lucidez, evidencia que para hablar con algo de *justicia* del dolor del hecho *real* es necesario romper con la ficción e integrar una cita textual de una de las víctimas dicha en el margen o por fuera de la obra. Con esto se enfatiza que la sociedad debe resarcirse moralmente para ser capaz de rescatar del olvido y dignificar a los muertos, tarea que queda claramente dirigida al auditorio.

Por su parte, Colio rompe también la ilusión al final de la pieza, aunque de manera más extensa. En medio de una confrontación entre Ana y el Señor. A este último le suena el celular y debe responder preocupado pues informa que su hija ha quedado sola en casa mientras él trabaja en la obra. El actor intenta volver a su rol, pero la actriz que interpretaba a Ana comienza a reflexionar sobre lo absurdo de la situación y del peligro al que se exponen gratuitamente ellos como trabajadores y el público al decidir reunirse a hacer teatro de noche, apagando el celular sin saber qué pasa afuera y luego tener que volver a sus casas transitando por barrios peligrosos (2010, p. 51). La obra cierra con los actores abandonando de forma no convencional el escenario y con una inquietante acotación: No hay fin (2010, p. 54). Además de la evidente crítica a las posibilidades revulsivas del teatro, tanto el título

de la pieza como su final se vuelven reveladores. Por una parte, la idea de *Usted está aquí* con el que se nombra la obra, parece, en última instancia, situar al espectador en el aquí y ahora ciertamente cómodo y seguro del teatro y no en el *allá afuera* donde aparecen los peligros. En ese sentido, en el *aquí* no se puede representar el horror del *allá*, aunque aquello siempre nos inquiete. Junto con esto, la idea de un cierre inconcluso apela, a nuestro juicio, a la imposibilidad de dar una respuesta a un conflicto y una situación que, en rigor, se sigue desarrollando. Por lo mismo es significativo que sea justamente al actor que encarna al Señor —que juega el rol tanto de antagonista, como de reelaboración de Creonte y ficcionalización de Calderón— el que *podría ser la nueva víctima*, ya que se nos revela que le dejó de indicación a su hija de que solo lo llamase en caso de una urgencia. Este llamado, por tanto, no es simplemente una desinteligencia, sino que la exhibición de una vida en una permanente alerta que al romperse genera el silencio del actor y el fin de la obra azotada por la realidad externa.

En el caso de *Antígona González*, asistimos a una última sección titulada *Esta mañana hay una fila inmensa*, la que nos sumerge en la experiencia del reconocimiento de los cuerpos en la morgue. Aquí aparece un coro dislocado de preguntas y respuestas que no dialogan entre sí: “¿Lavó el cadáver? Somos muchas / ¿Le cerró ambos ojos? Somos muchas / ¿Enterró el cuerpo? Somos muchas / ¿Lo dejó abandonado? Somos muchas” (2018, pp. 92-93). Uribe enfatiza la dimensión colectiva del dolor que además se ha desarrollado históricamente. Lo anterior debido a que la obra, durante su desarrollo, va mezclando referencias y reflexiones sobre *Antígona* y sus reelaboraciones en el mundo contemporáneo y latinoamericano, rescatando una decisiva frase de una actriz colombiana llamada Diana Gómez que sufrió la desaparición de su padre ante lo cual dice: “No quería ser una Antígona, pero me tocó” (2018, p. 15). El quiebre aquí se produce en la medida que *ser Antígona* se ha vuelto una forma de designar una experiencia de la realidad ligada a sufrir la pérdida de un ser querido y vivir en la permanente búsqueda de su recuperación. De esta forma la pregunta final de la obra “¿Me ayudarías a levantar el cadáver?” (2018, p. 101) apela al espectador sobre su rol en esta crisis humanitaria y saber si está dispuesto a ayudar a estas *Antígonas*.

Conclusiones

Situadas en el contexto de crisis sociopolítica y humanitaria estas tres obras reelaboran la tragedia de Sófocles a propósito de hechos concretos y constatables de la historia del sexenio que retratan directa o metafóricamente la violencia extrema, la complicidad del gobierno en la masacre y el desprecio por los cuerpos de los asesinados y por la necesidad de justicia de los sobrevivientes. Las obras dibujan junto con esto un momento de pérdida de confianza en las instituciones y la disolución de la sociedad civil silenciada por el miedo. Ese miedo se manifiesta, en su forma más evidente, como el temor que produce convertirse en *víctima*, de vivir en *carne propia* lo que les ha pasado a otros —como en el final de la obra de Colio—, pero también es el miedo de que la sociedad sea insalvable. Dicho temor que aparece en la advertencia final de la pieza de Yncán, alcanza uno de sus desarrollos más estremecedores en uno de los pasajes finales de *Antígona González*, donde adquiere implicancias apocalípticas: “Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno” (2018, p. 95). Frente a este escenario de vulnerabilidad, la única salida posible parece ser la re-vinculación del tejido social. Siguiendo la lectura de Yébenes Escardó, la obra misma, es decir el texto *Antígona González* se vuelve un cuerpo literario, aunque no lo vemos como un *suplemento* ante la desaparición del cuerpo del hermano (2024, p. 32), sino mucho más como una forma de vinculación (2024, p. 32). Esta noción de vinculación está presente en las tres obras, tanto en el diálogo que establecen entre el presente y el pasado remoto encarnado en la tragedia griega, como en su carácter teatral: son obras concebidas para interpelar a un colectivo, a ese cuerpo ciudadano que coexiste con el horror. Así, tanto la escritura como el montaje de estos textos constituyen formas de ruptura del silenciamiento, y reafirman que la única posibilidad de resistir y de existir en medio de la crisis de violencia que atraviesa el país es desde y con el colectivo.

En segundo lugar, cabe destacar que las tres obras evidencian una lectura profundamente política de la tragedia de Sófocles que reelabora la pieza no solo para *tematizar* un conflicto político, sino que se erigen como verdaderas *manifestaciones* políticas que cumplen la labor concreta de hacer presente, recordar y conservar la memoria de un período oscuro de

la historia de México. En ese proceso, la figura de Polinices se transforma en una víctima inocente en medio de un Estado administrado por sujetos incapaces o cuya capacidad de proveer seguridad es nula. Del mismo modo, la figura de Creonte se transforma para poner en evidencia que los discursos y las buenas intenciones no bastan para solucionar la crisis humanitaria que supone el narcotráfico. En ese sentido, la figura en la que reside el poder y debería generar la cohesión social se nos presenta vaciada de sentido, propósito y coherencia —en los casos del Señor o el Tirano— o se ha disuelto y/o se ha vuelto indistinta de los que cometen los crímenes como sucede en la pieza de Uribe. En este proceso de transformación cultural que ha tomado la *Antígona* se ha rescatado, sobre todo, una lectura que entiende a la protagonista de la obra como una figura, en principio, inerte que se levanta contra un sujeto que detenta el poder, el cual, en un momento de crisis, ha tomado una decisión que cree que es la más beneficiosa para la comunidad, aunque esta resulta, a la postre, ser tremendamente perjudicial para todos y propicia su caída. Como puede notarse, redactado así —con ese nivel de vaguedad— la descripción puede servir para hablar tanto de lo que vemos en la tragedia de Sófocles, como lo sucedido en el sexenio de Calderón.

La notable y, ciertamente, lamentable popularidad de *Antígona* como tragedia reelaborada una y otra vez en el continente no genera, a nuestro juicio, obras reiterativas en su forma y fondo. Se puede creer que lo manido del argumento de Sófocles ha *agotado* las posibilidades compositivas o *transformativas* de las piezas, sobre todo, considerando que estas proliferan ante un mismo contexto de crisis. Valga el análisis que hemos emprendido aquí para demostrar lo contrario. Las tres piezas reelaboran la tragedia desde problemáticas concretas diversas, con estilos compositivos particulares y con reflexiones que evidencian distintas miradas. Yncán se centra en un ejercicio de memoria a partir de un caso de desidia estatal que condenó a un grupo de trabajadores y sus familias, cerrando su obra con una oposición simbólica: mientras los mineros han muerto enterrados en la mina el heredero del tirano explota en las alturas como un presuntuoso ícaro. Colio construye dos arcos paralelos de degradación: el del Señor que no es capaz de administrar su poder en beneficio de los ciudadanos y el de la madre que ha emprendido el peligroso camino de emprender la justicia por su propia mano. La pieza de Uribe se ubica como la más consciente de

las tres de que su existencia reedita un material revisitado constantemente por la tradición. Al incluir esta mirada genera un vínculo que conecta la tragedia clásica con sus reelaboraciones y con esto agrupa tanto a las *Antígonas* ficcionales con las mujeres reales cuyas historias han motivado, propiciado o exigido estas obras.

Finalmente, las tres obras hacen un empeño por *intentar* representar la violencia del período, acto siempre inasible que demuestra su imposibilidad en el hecho mismo de utilizar la *Antígona* como forma de hablar de aquel horror demasiado cercano para presentarlo directamente. El horror al que se asiste es tal que la mirada lo rehúye y prefiere posarse en la tragedia de Sófocles para desde allí interactuar y pensar un dolor inconmensurable que solo generaría un justo silencio. Puesto que es imposible hablar e incluso dimensionar lo que es la desaparición y muerte de más de ciento cincuenta mil mexicanos y en su lugar se intenta presentar esa única historia. Este intento fracasa en cada obra al tener la necesidad de romper con la ficción como búsqueda desesperada por remecer y comunicarse directamente con sus audiencias. Quizás una de las razones que imposibilita esta representación tiene relación debido a que constituye una problemática que no solamente persiste en la medida de que no tiene reparación para los sobrevivientes, sino que no ha terminado. Si bien el sexenio de Calderón llegó a su fin en el 2012 esto no puso término en modo alguno a la masacre. El gobierno de Peña Nieto según las cifras oficiales rompió el récord de homicidios en seis años con más de 156 mil casos, de aquellos, al menos 30 mil están directamente vinculados con el narcotráfico. Además de este aumento en la cifra, el caso de los 43 estudiantes normalistas desaparecidos generó indignación transversal en Latinoamérica. Posteriormente el gobierno AMLO quiso terminar de *palabra* con la guerra al declarar el 30 de enero del 2019 la paz. Lamentablemente la cifra de muertos ligados al narcotráfico en su administración subió en un 11% y tan solo meses después de esta declaración de paz tuvo lugar el *Culicanazo* en el cual, ante la captura de Ovidio Guzmán, el narco desplegó toda su fuerza en Sinaloa haciendo que el gobierno diera pie atrás en la captura del hijo del Chapo. La pervivencia de estos horrores y la falta de justicia y reparación sobre los ya cometidos son muestra suficiente de la necesidad de volver sobre estas obras que abordan una herida de la nación que todavía sangra.

Referencias

- Adriaensen, B. y Kunz, M. (Eds.) (2016). *Narcoficciones en México y Colombia*. Iberoamericana/Vervuert.
- Aparicio, J. (2009). Análisis estadístico de la elección presidencial de 2006 ¿Fraude o errores aleatorios? *Política y gobierno*. Volumen temático: elecciones en México, pp. 225-243.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-20372009000400010
- Battle, C. (2020). *El drama intempestivo: hacia una escritura dramática contemporánea* (G. Luque Bedregal, Trad.). Paso de Gato.
- Bergemann, L., Dönike, M., Schirrmeister, A., Toepfer, G., Walter, M. y Weitbrecht, J. (2019). Transformation: A Concept for the Study of Cultural Change, en P. Baker, J. Helmrath y C. Kallendorf (Eds.), *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity* (pp. 9-26). De Gruyter.
- Cavareno, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Cervantes Porrúa, I. (2017). El drama de Felipe Calderón en la guerra en contra del narcotráfico. *Andamios*, 14(34), pp. 305-328. <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/591/938>
- Colio, B. (2010). *Usted está aquí*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Crespo, A. (2008). 2006: *hablan las actas. Las debilidades de la autoridad electoral mexicana*. Debate.
- Del Pozo, J. (2009). *Historia de América Latina y del Caribe*. LOM.
- Enciso, F. (Ed.). (2017). *Violencia y paz. Diagnósticos y propuestas para México*. El Colegio de México.
- Escamilla, L. (2023). Hacia una memoria tras la guerra contra el narco cuatro necropoemas mexicanos. *Acta poética*, 44(2), pp. 125-147. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2023.2/100X26S476>
- Estrada, F. (2017). Reimaginar la autoría: la desapropiación según Cristina Rivera Garza. *Letras Femeninas*, 42(2), pp. 27-34. <https://doi.org/10.14321/letrfeme.42.2.0027>
- Falleti, V., González, P., Romero, A. y Herrera, A. (2017). El arte escénico y el narcotráfico. Política agonista para intervenir. *El Cotidiano*, 205, pp. 47-56.
<https://elcotidianoonline.azc.uam.mx/index.php/numeros-por-articulos/no-205-violencia/el-arte-escenico-y-el-narcotrafico-politica-agonista-para-intervenir>
- Falleti, V. y Chávez y Arredondo, A. (2013). La problemática de las “víctimas” en México. Algunas aproximaciones al tema. *Anuario de investigación*, pp. 1-17.
- Fradinger, M. (2023). *Antígonas: Writing from Latin America*. Oxford University Press.
- Galicia, R. (2023). Fronteras, violencias y alternativas de resistencia en el colectivo Teatro para el Fin del Mundo. *Metáfora*, 11, pp. 1-12. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.167>
- Gidi, C. (2016). El heroísmo en los tiempos actuales: *Antígona furiosa* de Griselda Gamabro y *Usted está aquí* de Bárbara Colio. *Valenciana*, 9(18), pp. 187-214.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382016000200187
- Goldhill, S. (2006). Antigone and the Politics of Sisterhood, en Zajko V. y Leonard M. (Eds.) *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. (pp. 141-162). Oxford University Press.
- González-Vaquerizo, H. (2014). *Podrías llamarte Antígona: un drama mexicano contemporáneo*. *Aletria*, 4(1), pp. 95-107. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.24.1.95-108>

- Grimal, P. (2018). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Hard, R. (2016). *Mitología griega*. La Esfera de los Libros.
- Hernández, A. (2013). *México en llamas: el legado de Calderón*. Grijalbo.
- Herrera Beltrán, C. (12 de febrero de 2010). Discúlpeme, Presidente, no le puedo dar la bienvenida: madre de dos ejecutados. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2010/02/12/politica/005n1pol>
- Hersant, C. y Naugrette, C. (2013). Rapsodia, en Sarrazac, JP. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (pp. 191-194). Paso de Gato.
- Higinio. (2008). *Fábulas. Astronomía*. Akal.
- Lardinois, A. (2012). *Antígona* en K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles*. (pp. 55-69). Wiley-Blackwell.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* (E. Falomir Archambault, Trad.). Melusina.
- Moreno, I. (2025). *Antígona González* o la representación de la ausencia de los desaparecidos. *Latin American Theatre Review*. 58(2), pp. 119-138. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/22852>
- Ospina L. y Mayolo C. (2014) ¿Qué es la pornomiseria? *Hambre*. <https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/>
- Pianacci, R. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Gestos.
- Pliego, F. (2007). *El mito del fraude electoral en México*. Editorial Pax México.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Salcedo, H. (2023). La moderna guerra en mexicana y su efecto en el ejercicio de la producción dramática. *Boletín GEC*, 33, pp. 146-172. <https://doi.org/10.48162/rev.43.057>
- Saxonhouse, A. (1992). *Fear of Diversity: The Birth of Political Science in Ancient Greek Thought*. University of Chicago Press.
- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega: una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Segal, C. (2013). *El mundo trágico de Sófocles*. Gredos.
- Sófocles (2014). *Antígona* (A. Alamillo, Trad.). Gredos.
- Tello, C. (2007). *2 de julio: Crónica minuto a minuto del día más importante de nuestra historia contemporánea*. Planeta.
- Tzuc, E. (9 de octubre del 2023). "México rebasa las 5 mil 600 fosas clandestinas". *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2023/10/9/mexico-rebasalas-mil-600-fosas-clandestinas-16378.html>
- Uribe, S. (2018). *Antígona González*. Libros del Cardo.
- Valdés Castellanos, G. (2013). *Historia del narcotráfico en México*. Aguilar.
- Valdez-Zepeda, A. (2007). México en su encrucijada: Un análisis de la elección presidencial del 2006. *Contratexto*. 15, pp. 13-27. <https://doi.org/10.26439/contratexto2007.n015.771>
- Varona, A. (2016). Entrevista a Bárbara Colio. *Latin America Theatre Review*, pp. 203-2016. <https://muse.jhu.edu/article/629083>

- Yébenes Escardó, Z. (2024). *Antígona González*: para una poética de lo sagrado en el país de los dolientes. *Acta Poética*, 45(1), pp. 7-35. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2024.1/00S231XO072>
- Ynclán, G. (2009). *Podrías llamarte Antígona*. Manuscrito no publicado.
- Zavala, O. (2014). *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.
- Zupancic, A. (2023). *Que se pudran. El paralaje de Antígona*. Palinodia.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 125-148

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 13 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 MAY 2025

Cuerpos silenciados, voces disidentes: tecnologías del silencio y resistencia feminista en el archivo Proyecto Ni Una Menos

Silenced Bodies, Dissenting Voices: Technologies of Silence and Feminist Resistance in the Ni Una Menos Archive

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.017>

Sophia Sablé

Université Toulouse Jean-Jaurès

Francia

sophia.sable2@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0002-1331-4693>

Resumen

El artículo examina prácticas performativas y visuales —como los minutos de silencio en las marchas y las imágenes de las víctimas— que construyen una estética del silencio, en la que el cuerpo se convierte en un medio de denuncia y memoria colectiva. Lejos de representar solo ausencia o censura, el silencio se revela como una fuerza que permite reconfigurar discursos y visibilizar la violencia estructural ejercida sobre los cuerpos feminizados. El archivo no solo documenta el trauma, sino que también habilita nuevas formas de acción política y representación feminista. En definitiva, el artículo propone que el archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017), convierte el silencio en un lenguaje poderoso que desafía el orden simbólico y recupera el cuerpo como espacio de lucha y enunciación.

Palabras clave: archivo, cuerpo, arte, silencio, feminismos

Abstract

The article examines performative and visual practices —such as moments of silence at marches and images of victims— that construct an aesthetic of silence, in which the body becomes a means of denunciation and collective memory. Far from representing only absence or censorship, silence reveals itself as a force that allows for the reconfiguration of discourses and the visibility of structural violence exerted on feminised bodies. The archive not only documents trauma, but also enables new forms of political action and feminist representation. In short, the article proposes that the “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia archive” (2017) turns silence into a powerful language that challenges the symbolic order and recovers the body as a space for struggle and enunciation.

Keywords: archive, body, art, silence, feminisms

El presente artículo propone un análisis crítico del archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017) como un dispositivo político y estético que problematiza la relación entre silencio, cuerpo y poder en el contexto argentino contemporáneo (García, 2019). En este archivo, la corporalidad de las víctimas de violencia de género y femicidio se presenta simultáneamente como ausencia, trauma y lugar de enunciación desde el silencio y la palabra.

Partiendo de la noción de “política del silencio” de Eni Orlandi (2001) y de la reflexión de Adriana Cavarero (2009) sobre el cuerpo como sujeto vulnerable y narrador, se examinarán las prácticas discursivas y visuales que componen el archivo para mostrar cómo el silencio atraviesa y resignifica las narrativas feministas. En particular, se estudiarán los modos en que el archivo articula la violencia estructural del silencio impuesto a las mujeres con las formas de disidencia y protesta que surgen desde los cuerpos colectivos en movilización.

El artículo se centrará en el análisis de eventos performativos, como los minutos de silencio en las marchas y las fotografías en blanco y negro de las víctimas, que articulan una estética del silencio alojada en el cuerpo, haciéndolo perceptible sin necesidad de la palabra, mediante un enfoque que combina el análisis visual con la lectura performativa. Este silencio en carne viva se convierte en un espacio de duelo colectivo y resistencia, que

desafía las formas tradicionales de representación del trauma y abre nuevos modos de narrar el cuerpo femenino y su historia política.

Esta propuesta busca aportar a la línea teórica y comparativa de la convocatoria, explorando cómo el archivo Proyecto Ni Una Menos (PNUM) configura un espacio donde el silencio no es ausencia, sino potencia política y estética, capaz de reconfigurar las relaciones entre cuerpo, lenguaje y poder en la Argentina del siglo XXI.

I. El silencio como imposición y como estrategia política

El 3 de junio de 2015 se convirtió en un símbolo, tanto a nivel nacional como internacional. La primera marcha de *Ni Una Menos*, que tuvo lugar en numerosas ciudades del país, se expandió como una ola imparable hacia otros países de América Latina y del mundo. Frente a los numerosos feminicidios y transfeminicidios en Argentina, y ante la indiferencia —o más precisamente, la inacción— del Estado, no surgió simplemente una necesidad, sino una urgencia: la de conformar un cuerpo colectivo dispuesto a defenderse, a alzar la voz y a marcar límites frente a la violencia estructural.

Este giro en los feminismos argentinos ha sido documentado y archivado en el archivo en papel: “El proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia” (2017). Este archivo fue concebido como un libro con el objetivo de dar durabilidad a lo que es por esencia efímero: los happenings, performances, etc. Sin embargo, la web y las redes sociales digitales fueron una herramienta central en el proyecto, en la medida en que permitieron constituir y hacer circular el archivo por todo el territorio argentino, desde la convocatoria de proyectos hasta la posproducción. A lo largo del año 2015, Proyecto NUM lanzó, de hecho, una convocatoria de contribuciones de arte visual, fotografía y texto (poesía y prosa) vinculadas con el proyecto político del #NIUNAMENOS, con el objetivo de publicarlas en un libro. Se recibieron más de 400 propuestas y 165 creadorxs de distintas disciplinas y de diferentes regiones del país participaron en el proyecto. Este archivo, que presentamos en este artículo, nació de la voluntad de resaltar la urgencia, el duelo colectivo, la alegría, la

rabia y todos los afectos que unieron a tantas mujeres y disidencias sexo-genéricas en el país¹.

El silencio atraviesa la historia argentina, especialmente la de las mujeres y las disidencias. La dictadura de Videla (1976-1983) y los años posteriores demostraron no solo el poder de la censura para acallar a lxs opositorxs, sino también la capacidad de estos grupos para resistir y persistir en un contexto de violencia estructural.

En este sentido, la lingüista Eni Orlandi señala que el silencio puede manifestarse de diversas formas: como silencio estratégico, constitutivo o impuesto (2001). Si observamos el tratamiento de los feminicidios y transfeminicidios en Argentina a lo largo del tiempo, podemos identificar claramente estos tipos de silencio.

Durante muchos años, por ejemplo, los feminicidios y transfeminicidios no eran nombrados como tales, sino que se los encubría bajo expresiones como “crimen pasional”, lo que revela un silencio impuesto y naturalizado que romantizaba e invisibilizaba las violencias de género.

Ciudad Juárez, en México, se ha convertido en el triste símbolo de los feminicidios por el número récord de mujeres asesinadas y la violencia particular de estos crímenes. Rita Segato explica al respecto que los hombres se perciben como “los dueños del lugar [que] expresan su control territorial al ‘escribir’ sobre el cuerpo de las mujeres, como en un lienzo o un cuadro, su capacidad de hacerlas desaparecer, hacerlas sufrir y matarlas” (2018, p. 71). Se apropian del cuerpo de las mujeres para marcarlas incluso en la muerte y así transmitir un mensaje de autoridad y represión dirigido a todas las demás. Los feminicidios representan una forma extrema de silenciamiento y de borramiento simbólico de las mujeres y de las disidencias sexo-genéricas. Por eso, hemos decidido presentar una selección de fotografías y obras del archivo PNUM que nos parecieron especialmente potentes, y que ponen de relieve una forma de reapropiación del silencio al mismo tiempo que lo denuncian.

¹ En el origen del proyecto de archivo estuvieron investigadorxs universitarixs, artistas, historiadorxs del arte, curadorxs, entre otrxs.

II. El cuerpo como espacio de enunciación

2.1. La representación del cuerpo en el archivo

Las marchas *Ni Una Menos* han vuelto a movilizar la figura del cuerpo-territorio, pero reapropiándosela. Durante performances colectivas, varias mujeres habían inscrito en sus cuerpos: “Nuestro territorio” o “Estamos en guerra”. La fotografía de Lucía Prieta durante un Encuentro Nacional de Mujeres, en 2017, en La Plata (fig. 1), muestra el lema “Estamos en guerra” inscrito en el pecho descubierto de una mujer, cuyo rostro está cubierto con pañuelos, dejando ver solo la parte superior de la cara.

Figura 1



Nota: Lucía Prieta, “Estamos en guerra”, fotografía, Mar del Plata, 2017
(*Proyecto Ni Una Menos*, pp.340-341)

Esta fotografía retoma los códigos del “volteo del estigma”. En las sociedades occidentales, colonizadas y modernas, la desnudez del pecho femenino se percibe como una “ofensa al pudor” y como una “invitación a la sexualidad”

que no puede ser aceptada en el espacio público. La imagen de este cuerpo y de este pecho descubierto se opone al rostro oculto y a las voces silenciadas. La elección de aparecer en el espacio público, acompañada de otros cuerpos que forman, según Butler:

Este “cuerpo relacional” reúne cuerpos interdependientes que se interconectan mediante redes tejidas desde abajo, desde la vulnerabilidad que, en todos los casos, incluye el peligro de muerte efectivizado en la ola creciente de feminicidios y en la represión policial chilena; un cuerpo colectivo relacional que supera su vulnerabilidad para resistir y expresar demandas y exponer la precarización de sus condiciones de existencia y proponer una mirada atenta a las condiciones infraestructurales que limitan la posibilidad de que el sujeto político tenga una existencia digna. (Butler, 2017, p. 69)

Además, la frase “Estamos en guerra”, inscrita sobre el pecho de esta mujer, constituye un lugar de enunciación desde el cuerpo femenino y feminizado, pero también interpela una realidad común a todas las mujeres: la guerra ya está en marcha. Esta implicación del “nosotras” invita tanto a tomar conciencia de la situación como a visibilizar el proceso de subjetivación de las mujeres. Esta interpelación busca provocar una reacción, tanto en quienes participan en la marcha como en quienes la observan.

Así, a pesar del silencio impuesto por las autoridades respecto a esta guerra abierta, la movilización de mujeres y disidencias, al usar sus cuerpos como forma discursiva, no rompe el silencio, sino que lo habita, lo subvierte, y le da otra forma.

El velo sirve para ocultar el rostro; sin embargo, también podemos plantear la hipótesis de que pone en evidencia el hecho de que las mujeres no tienen derecho a hablar. De este modo, el cuerpo se convierte en un medio performativo que interrumpe el silencio, precisamente a través de la ausencia de palabras.

La denuncia del estigma se moviliza en otra serie fotográfica en díptico, “Vergüenza de género”, de Mariana Manuela Bellone (fig. 2). En ella, cuatro mujeres aparecen fotografiadas desnudas, ocultando sus rostros con las manos. A través de esta puesta en escena, se puede observar que en cada mano está escrita una injuria. Esta obra denuncia la vergüenza experimentada

por las mujeres frente a los insultos sexistas y sexuales, así como al acoso callejero.

Figura 2



Nota: Mariana Manuela Bellone, “Vergüenza de género”, fotografía, 2015
(*Proyecto Ni Una Menos*, p.166-167)

Estas injurias hacen referencia directa a los cuerpos de las mujeres (*gorda*, *morocha*, etc.), lo que genera una sensación profunda de vergüenza hacia el propio cuerpo y, más específicamente, hacia el propio género, tal como lo indica el título de la serie. La desnudez de las protagonistas expresa esa sensación de estar expuestas, de quedar simbólicamente “desnudas” ante la violencia verbal. Las manos, con los insultos escritos como si fueran estigmas, representan las marcas que el cuerpo debe cargar.

La acumulación de estos estigmas puede dar lugar a una pérdida de autoestima, tal como lo sugiere la obra de Bellone mediante la posición de perfil y el rostro oculto. Estas imágenes ponen el énfasis en el amordazamiento simbólico de las mujeres, donde el insulto funciona como una práctica de silenciamiento: una forma de condicionar al silencio a través de la violencia verbal.

Estas fotografías nos invitan a mirar de frente a estas mujeres y a reflexionar sobre las consecuencias de los estigmas en sus cuerpos, en su identidad y en el

condicionamiento al miedo y la aprensión que generan estos insultos. Las injurias provocan vergüenza en quienes las reciben, pero no en el agresor, quien actúa con total impunidad, en un intento constante de intimidar y subordinar a las mujeres y, de forma más general, a las disidencias sexo-genéricas y/o a las personas racializadas.

Esta vergüenza posiciona a las víctimas como iniciadoras o responsables de las agresiones verbales que padecen, perpetuando así mecanismos de *victim blaming* y de *slut-shaming*².

Sin embargo, Bellone también muestra una forma de reapropiación del cuerpo. De hecho, la elección de la mano como soporte del discurso del agresor no es inocente. Como señala Marie-Anne Paveau, la escritura separa la palabra del agresor de la carga afectiva que esta comporta. Esta estrategia enunciativa busca transmitir un contradiscurso: el que la víctima pone en escena a través de lo que Paveau llama los *dedipix*, una especie de dedicatoria visual, una forma de auto-cita que desafía el proceso de silenciamiento impuesto por el agresor (Paveau, 2014).

2.2. El duelo colectivo y la estética del dolor compartido

La hipervisibilización de las imágenes de violencia asociadas a los feminicidios y transfeminicidios ha contribuido, paradójicamente, a invisibilizar a las víctimas y al silencio que dejó su ausencia. Los archivos que se presentan a continuación ponen en evidencia estrategias de visibilización de la ausencia y del silencio, tanto desde el punto de vista de las familias como de los colectivos. También se analizarán los procedimientos utilizados para hacer visibles las violencias domésticas, muchas veces minimizadas o deliberadamente ocultadas.

El archivo de la instalación “Algún día saldré de aquí” (fig. 3), de Fátima Pecci Carou, pone en escena los distintos espacios y las fronteras entre aquellas que

² El *'victim blaming'* se refiere al hecho de desvalorizar la palabra de la víctima, minimizar lo que le ha sucedido o incluso atribuirle la responsabilidad de la agresión sufrida. El *'slut-shaming'*, por su parte, consiste en culpar o avergonzar a las jóvenes y mujeres por su forma de vestir, por su comportamiento considerado “provocador” o fuera de las normas sociales establecidas, especialmente en relación con la sexualidad.

ya no están y el resto de la sociedad que, como simple espectadora de los hechos, se limita a observar.

Figura 3



Nota: Fatima Pecci Carou, “Algún día saldré de aquí”, Buenos Aires, 2014-2015
(*Proyecto Ni Una Menos*, p.88)

En efecto, la artista pintó y colocó 62 retratos de víctimas de feminicidio sobre una pared. Estos rostros interpelan los límites de los espacios y nos invitan a mirar de frente e interrogar esta realidad. Al observarlos, quienes miran se ven confrontadxs con su propia existencia y con la del colectivo, notando diferencias y similitudes que los vinculan con las personas retratadas. Este retorno reflexivo sobre uno mismo y sobre el colectivo, así como la “deslocalización” simbólica de los retratos, da cuenta de la porosidad entre distintos espacios y evoca la posibilidad de abolir las fronteras que los separan mediante la creación de alianzas y redes de solidaridad.

El título de la obra sugiere, además, una promesa de porvenir: no solo testimonia la ausencia, el duelo y la violencia que marcaron a estas vidas, sino que proyecta una responsabilidad ética hacia el futuro. Siguiendo la reflexión de Derrida en *Mal de archivo*, el archivo no se limita al pasado, sino que se orienta hacia lo que está por venir, convocando una respuesta, un encuentro y

una lectura activa. En este sentido, los rostros en el montaje ya no están encerrados; son arrojados hacia quienes miramos, desplegando la potencia de una interacción ética, un acto de memoria que se abre a la transformación individual y colectiva.

El díptico titulado “Retazos: marcas de ausencias” (fig. 4) profundiza esta experiencia, sumergiéndonos en el dolor de los familiares y allegados y mostrando lo que queda de las personas desaparecidas. Nos invita a entrar en estas heterotopías transtemporales, donde las ausentes y sus familias deben navegar, cuestionando nuestra noción de espacio y generando un horizonte de responsabilidad y porvenir.

Figura 4



Nota: Agustina Ciccola, Gisela Orieta y Valentina Stutzin, “Retazos: marcas de ausencias”, fotografía, Buenos Aires, 2015 (*Proyecto Ni Una Menos*, p.311).

La primera fotografía muestra un vestido delicadamente colocado sobre una cama, acompañado de fotografías de personas cercanas a la mujer desaparecida. La segunda imagen presenta la misma cama, cuidadosamente hecha, sobre la cual se ha colocado el retrato de esa misma mujer. El objetivo es recordar el vacío, el silencio y la ausencia, y dar testimonio para que las víctimas no sean olvidadas. Estas imágenes también revelan el cuidado que ponen los familiares para llenar ese vacío.

El vacío representado en estas fotografías, y el silencio que de ellas emana, subrayan no solo la ausencia de la desaparecida, sino también la profunda soledad de las familias. La vida de las desaparecidas se ve reducida a simples fragmentos, a objetos, a recuerdos dispersos. Los espacios creados por las familias, en tanto lugares de creación y resistencia, permiten preservar los relatos y las identidades. Y, sobre todo, cuando es posible, facilitan la circulación de los testimonios.

El archivo “Ausentadas” (fig. 5), del colectivo Entresuturas³ y de Marina Btsh, es “una obra artística creada a partir de cuerpos que habla de la ausencia de estas mujeres muertas, víctimas de la violencia de género”⁴.

Figura 5



Nota: Entresuturas y María Btsh, “Ausentadas”, acción artística e instalación, Buenos Aires, 2014, (*Proyecto Ni Una Menos*, p.70).

La acción artística se desarrolló en dos tiempos: primero, los *bodies* (prendas de vestir) fueron suspendidos sobre trípodes y expuestos en las escalinatas de la Facultad de Derecho y en las del Tribunal de San Isidro; luego, fueron llevados por las calles de Buenos Aires.

³ Colectivo de artistas: Valeria Budasoff, Myriam Jawerbaum y Viviana Romay.

⁴ Declaración del colectivo sobre su página Facebook: <https://www.facebook.com/ENTRESUTURAS/>

Esta elección de lugares de exposición refuerza las estrategias de visibilización de la ausencia, al igual que el nombre elegido por el colectivo, que evoca tanto a las mujeres ausentes como a la acción de ser apartadas, borradas, silenciadas:

El nombre que elegimos darle a esta acción, Ausentadas, es para hacer referencia a las ausencias a las que nos remiten esas prendas de mujer vacías. Ausencia que no es cualquier ausencia, ya que se trata de una desaparición no querida, una desaparición forzada que deja huellas irreversibles en la sociedad por sus implicancias culturales. (Entrevista Entresuturas)⁵

Las desapariciones forzadas y los feminicidios están representados simbólicamente por los *bodies*, materializados en obras que evocan a cada mujer asesinada en los últimos años en Argentina. Cada una de estas representaciones cuenta una historia única. Algunos *bodies* están confeccionados a partir de artículos de prensa que anunciaban la desaparición o la muerte de una mujer, mientras que otros llevan las marcas de la violencia: sangre, quemaduras, desgarros.

El objetivo es visibilizar los abusos sufridos por estos cuerpos. Estas huellas, dejadas tanto por los golpes como por el vacío provocado por la ausencia, quedan fijadas en el archivo. De esta manera, llenan los vacíos creados por el silencio que rodea estas desapariciones, al tiempo que articulan un relato sobre la realidad de las violencias.

Esto no solo concierne al número creciente de mujeres afectadas, sino también a la diversidad de las violencias que padecen. Estas ausencias encarnadas en los *bodies* permiten evidenciar la invisibilización de los feminicidios y transfeminicidios.

III. El archivo como dispositivo político y estético

3.1. El archivo como contra-discurso

La construcción de una subjetividad plural desde los afectos ha permitido evidenciar varios factores comunes que vinculan la experiencia de ser mujer o persona feminizada en el espacio público y en los discursos.

⁵ Redacción Clarín. (25 de noviembre de 2014). "Ausentadas: cuerpos contra la violencia". Clarín. https://www.clarin.com/genero/violencia-genero-violencia-genero-entresuturas-arte-mujeres_0_HkgOlqFvXe.html

La vulnerabilidad, la no-reconocida existencia de las identidades disidentes y las violencias ejercidas para imponer un retorno a la norma implican, en ocasiones, la necesidad de reivindicar el estatus de víctima, como paso indispensable para el reconocimiento de las agresiones y violencias repetidas y cotidianas sufridas por mujeres y disidencias sexo-genéricas.

Sin embargo, los procesos de victimización han servido históricamente a los sistemas de opresión, negando a las minorías su capacidad de actuar. En este sentido, la forma en que los archivos feministas y sexo-disidentes complejizan la categoría de víctima, forma parte de dinámicas de emancipación.

El movimiento *Ni Una Menos*, por ejemplo, cuestiona la asignación sistemática a la vulnerabilidad, que funciona como una estrategia para reducir al silencio a las víctimas, encerrándolas en una posición sin posibilidad de escape, al tiempo que señala la tolerancia social frente a ciertas agresiones y formas de acoso.

Tras una toma de conciencia colectiva de que las violencias pueden afectar a todas —tanto en el espacio público como en el ámbito doméstico— con una complacencia o incluso una tolerancia social alarmante, Ni Una Menos insiste en la necesidad de poner fin a ese miedo que mantiene a las minorías dentro del orden patriarcal: “En el que no vivimos libremente sino a través del miedo. Y lo peor es que reproducimos ese modelo hasta el infinito” (Emele citada por Piccone, 2021, p. 143).

Como consecuencia, el colectivo *Ni Una Menos* publica un manifiesto en el que presenta las modalidades de lucha y su posicionamiento político. En él, la cuestión del lugar enunciativo de la víctima aparece como una categoría inválida, de la cual el colectivo busca desprenderse, apostando por una posición de agencia y transformación:

Nosotras no nos reconocemos como víctimas —hayamos o no sido victimizadas— ni nos dirigimos a otras mujeres, incluso las que sufren o sufrieron violencia, como víctimas, sino como sujetas de creación, potencia de hacer, voluntad de transformación. La palabra víctima no es un adjetivo permanente: nos mueve el deseo de una historicidad biográfica de mayor libertad y autonomía. En ese sentido, desde el

momento en que salimos a la calle, lo hacemos como sujetas políticas, con la enorme responsabilidad por las que ya no están y con el claro compromiso con las que están luchando para tener una vida que deseen vivir. (*Ni Una Menos*, 2017)

Este fragmento del manifiesto deja en claro una voluntad de transformación y de respuesta frente a la violencia, que moviliza otras herramientas.

La estrategia asumida consiste en no dejarse atrapar por el fatalismo que suele acompañar las trayectorias de vida de las minorías, sino más bien en establecer un proceso de responsabilidad (relativa) que impulse a luchar — en la medida de lo posible— por un cambio efectivo.

Desde esta perspectiva de salida de la posición de “víctima”, resulta igualmente indispensable cuestionar a les aliades y deconstruir los mitos de una democracia que supuestamente vendría en ayuda de las ciudadanas y garantizaría equitativamente los derechos de todes.

La ilusión de una intervención estatal como garante de derechos para todes se contrapone a la realidad de políticas que “suavizan” o diluyen las demandas de los colectivos, y que, en la mayoría de los casos, apuestan por un *statu quo* que mantiene el sistema vigente, actuando más bien como una herramienta de control:

El problema de erigir al estado como el único frente de acción posible es que traduce cualquier agenda de un movimiento social en un programa de inclusión que pueda asimilarse sin mucha dificultad, constituyéndose en un mecanismo de control sexual y político. Es indiscutible que el Estado debe garantizar condiciones materiales y simbólicas para poder desplegar nuestras vidas, pero sabemos por experiencia histórica que los procesos de institucionalización de los movimientos sociales, y especialmente sexuales, suelen ser procesos de higienización y pacificación de los conflictos. ¿Cómo reclamar al Estado sin que sea una emboscada para nuestros imaginarios y vocabularios emancipatorios? (Flores, 2023)

Ni Una Menos problematiza el papel paradójico del Estado en los procesos de emancipación y en la puesta en cuestión de las normas y estructuras que perpetúan las violencias. En esta lógica, desprenderse del estatus de víctima

del sistema heteropatriarcal implica prácticas de reapropiación del cuerpo y de su agencia, frente a violencias físicas y simbólicas para las cuales se proponen muy pocas soluciones, más allá del recurso jurídico.

Es desde esta perspectiva que surge el archivo “Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la Historia”, como la mejor opción para salvar esas imágenes y afectos surgidos de las manifestaciones que recorrieron el país. En 2015, un grupo de investigadorxs (compuesto por investigadoras, historiadoras, artistas, curadoras de museos, etc.) lanzó una convocatoria a través de las redes sociales para invitar a la participación colectiva. Tras algunas semanas, el grupo recibió unas 500 propuestas: textos, poemas, fotografías, videos, entre otros materiales.

3.2. Estética del archivo: visualidad y afecto

El archivo articula hábilmente memorias individuales y colectivas al poner en diálogo testimonios personales con narrativas compartidas que remiten a experiencias históricas comunes. Esa articulación se produce a través del montaje de materiales heterogéneos —fotografías, cartas, documentos y relatos orales— que, al yuxtaponerse, revelan los puntos de contacto entre lo íntimo y lo social. A través de PNUM, se desarrollan procesos múltiples de subjetivación, centrados en un trabajo profundo sobre las emociones y los traumas. Esta lectura de los archivos a partir de lo afectivo permite comprender los distintos relatos que construyen y la manera en que desplazan los imaginarios dominantes. El trauma, tal como lo define Ann Cvetkovich, es “un lenguaje afectivo que describe la vida bajo el sistema capitalista” (2018, p. 39). Su enfoque se aleja de las descripciones psicológicas del trauma y de los síntomas individuales, para acercarse a una visión del trauma como experiencia colectiva y como respuesta a situaciones de opresión. En su intento de ofrecer una definición más amplia y justa del trauma, Cvetkovich recurre a cuatro teorías fundamentales: la teoría crítica de la raza, el marxismo, el feminismo y la teoría queer.

Desde estas cuatro perspectivas, intenta construir y deconstruir los supuestos que rodean el trauma, así como las negociaciones y estrategias creativas que permiten denunciar las violencias responsables de dicho trauma y sobrevivir a ellas. Su obra resulta fundamental para comprender

la experiencia colectiva del trauma, al permitir entrelazar esta vivencia con los marcos teóricos del pensamiento queer:

El trauma, por tanto, sirve como espacio para explorar la convergencia del afecto y de la sexualidad como categorías que incluye toda una variedad de afectos no solo la pérdida y el duelo sino también la cólera, la vergüenza, el humor, el sentimentalismo y más cosas. No presupongo una experiencia particular afectiva asociada al trauma, sino que estoy abierta a una forma de examinar la experiencia histórica y social en términos afectivos. Los enfoques queer de trauma pueden poner en valor las formas creativas con las que la gente responde a él. Además, la teoría queer y la teoría del trauma son compañeras de viaje porque buscan modos de construir no solo la sexualidad, sino la vida emocional y personal, dentro de modelos de vida política y en su transformación. (Cvetkovich, 2018, p. 77)

Cvetkovich muestra cómo los enfoques clásicos del trauma han dejado de lado la experiencia afectiva, que podría ser clave para la construcción de una cultura pública. Para ella, el trauma es una categoría esencial que permite analizar tanto las intersecciones entre procesos emocionales como los procesos de memoria.

Durante la recepción de las numerosas contribuciones al archivo, el colectivo se dio cuenta de la predominancia de producciones que relataban detalles mórbidos, especialmente sangre y marcas de golpes, así como la necesidad de testimoniar, de hacer oír la propia voz o la de una amiga que ya no puede hablar porque fue asesinada y silenciada.

En consecuencia, se volvió esencial prestar atención al papel de los afectos y reconsiderar su función en la elaboración de mundos políticos, así como en la política estética de lo visual que los sostiene.

El colectivo PNUM se centró, en primer lugar, en el rol que juegan los afectos en el sostenimiento del *statu quo*, particularmente a través de los imaginarios patriarcales de la sentimentalidad y del romanticismo, que desempeñan un papel clave en la eufemización y la reproducción de las violencias.

El colectivo se interesó especialmente por el silencio y el dolor como fundamentos de las políticas identitarias y de representación, y por el trauma como una categoría susceptible de convertirse en universal (Arnés et al, 2020).

No obstante, consideraron necesario resistir la sobreexposición mediática de imágenes violentas, que ya circulan ampliamente en los medios, así como las dinámicas de estetización y erotización de la violencia que las caracterizan. En este sentido, el archivo PNUM funciona como un modo de resistencia: organiza testimonios, registros y materiales que priorizan las experiencias de las víctimas y el contexto social de la violencia, en lugar de reproducir imágenes sensacionalistas. Al concentrarse en la documentación, la memoria y la narrativa colectiva, el archivo desplaza la violencia de la esfera de la espectacularización hacia la reflexión política y ética, ofreciendo modos de visibilización responsables y comprometidos. Por estas razones, el archivo buscó dar cuenta del poder transformador que atravesó Argentina en junio de 2015 y los meses posteriores.

Esta voluntad de transformación se inscribió en las imágenes del dolor que circularon, marcadas por el detalle mórbido y el deseo de dejar testimonio (Arnés et al., 2022), de dejar una huella. Por ello, al colectivo impulsor del archivo le pareció evidente interrogar el dolor como un elemento fundacional de una identidad común (Arnés et al., 2022), en consonancia con lo que propone Rita Segato en *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018). Segato denuncia la exposición constante a imágenes violentas —en especial de cuerpos femeninos y feminizados— en el espacio mediático y público, y la noción de habituación que conlleva esta sobreexposición, la cual produce una pérdida progresiva de empatía hacia las víctimas.

En este contexto, el archivo fue concebido como un espacio capaz de entrelazar los afectos: el dolor, pero también la esperanza y la resiliencia, todos ellos revelados y sostenidos por las obras artísticas y los textos literarios reunidos. A diferencia del consumo mediático de la violencia, el archivo desplaza la mirada: no exhibe el sufrimiento como espectáculo, sino que lo reinscribe como memoria compartida y como posibilidad de vínculo. A través de la articulación de imágenes, voces y fragmentos testimoniales, el dispositivo propone un encuentro afectivo y político entre quienes ya no están y quienes observan, activando procesos de reconocimiento, empatía y duelo colectivo.

De este modo, el archivo construye y sostiene una perspectiva de solidaridad y sanación colectiva, al invitar a lxs espectadorxs a asumir una posición de responsabilidad frente a las ausencias. El acto de mirar se transforma así en un

gesto de respuesta y de cuidado, en el que la memoria deja de ser únicamente una práctica del pasado para proyectarse hacia el porvenir. El objetivo es (re)encontrar formas de comunidad posibles en medio del dolor, allí donde aún persiste la posibilidad del encuentro.

IV. Resistencias feministas y nuevas narrativas del cuerpo

4.1. Ruptura con las narrativas tradicionales del trauma

La obra fotográfica *En primera persona* de Nicolás Pezzola (fig. 6) está compuesta por dos fotografías en blanco y negro. La primera muestra los elementos (una botella de alcohol, una caja de fósforos y fósforos ya usados) que fueron utilizados para herir/matar a la mujer que aparece en la segunda fotografía. Se distinguen las quemaduras en todo su rostro y en los brazos. La mirada de esta mujer, Maira Maidana, es fija y nos interpela directamente; su cabeza, ligeramente levantada, deja al descubierto las quemaduras en su cuello. La postura y la mirada parecen indicar que Maira Maidana no volverá a bajar la mirada. Ella y Nicolás Pezzola nos transmiten un relato que expone los elementos de la violencia, sus consecuencias y la resiliencia.

Figura 6



Nota: Nicolás Pezzola, “En primera persona”, fotografía, Lanús, Buenos Aires, 2015 (*Proyecto Ni Una Menos*, p.296)

El intercambio entre el modelo y el fotógrafo construye tanto un testimonio que denuncia las violencias de género, como un relato articulado desde la experiencia visual de Maidana. Se trata, efectivamente, de un relato en primera persona (yo) que interpela al colectivo (nosotrxs). Estas fotografías interpelan porque desplazan el relato mediático dominante sobre las violencias sexistas, sexuales y los feminicidios, dando la palabra a quienes han sido directamente afectadas. Rita Segato menciona el malestar provocado por las primeras campañas de prevención de las violencias de género, al reproducir los códigos clásicos de la victimización (2018), y destaca la importancia de hacer circular representaciones alternativas de estas violencias, que desestabilicen las lógicas de dominación sobre los cuerpos.

La violencia es, socialmente, condenada, pero también aceptada, como hemos podido constatar tanto en contextos dictatoriales como en el caso de los feminicidios. A este respecto, Segato habla de una guerra contra las mujeres, orientada a la conquista de sus cuerpos. El *male gaze*⁶ ha estructurado culturalmente nuestra mirada y nuestros imaginarios, a través de una cultura que erotiza la violencia y la eufemiza, al considerarla parte del juego amoroso.

Los feminicidios y las violencias han sido tradicionalmente narrados bajo la lógica sensacionalista y erotizada del “crimen pasional”, que reduce a la víctima —lesbiana, trans o cis— a un cuerpo marcado por el sufrimiento y la fascinación morbosa. El archivo PNUM se distancia radicalmente de esta visión, ofreciendo un corpus de obras que registran la violencia de manera directa, sin estetización, y que desplazan el foco de la fascinación por el dolor hacia la crítica social y la memoria colectiva. Los detalles crudos que aparecen en algunas obras no buscan provocar morbidez, sino mostrar la sistematicidad de las violencias y subvertir la narrativa dominante que convierte los cuerpos en meros receptáculos de sufrimiento. Así, estas piezas logran rasgar la representación hegemónica de la violencia, evidenciando no solo los actos concretos de agresión, sino también las estructuras sociales, culturales y

⁶ Laura Mulvey propone este concepto de la mirada masculina (male gaze) en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). El *male gaze* representa el hecho de que la cultura dominante impone sistemáticamente la mirada masculina heterosexual, a través del cine, la música, las revistas, las campañas publicitarias, entre otros medios.

afectivas que los posibilitan, y permitiendo una reapropiación del relato por parte de quienes históricamente han sido silenciadas o deshumanizadas.

4.2. Silencio, cuidado, tiempo y política

Al igual que las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, así como el colectivo H.I.J.O.S., que se apropiaron de las herramientas a su alcance para traer al presente dictatorial y posdictatorial los afectos, los traumas y las memorias del pasado, indispensables para comprender el presente y para la posibilidad de un futuro habitable, las feministas y las disidencias sexo-genéricas se han reapropiado de estos recursos ampliando el discurso memorial hacia otros ámbitos, al mismo tiempo que repolitizan la importancia no solo de no olvidar, sino también de comprender qué es lo que el olvido, las ausencias y los silencios generan en el presente. Mariela Solana destaca la importancia de entender el presente como un punto de encuentro entre pasado y futuro, un espacio que resulta fundamental para ser intervenido y transformado.

Los conceptos de espacio de experiencia y horizonte de expectativas permiten pensar al *presente vivido* como un campo de fuerzas múltiples, atravesado por orientaciones temporales contrapuestas. Esta concepción espesa del *ahora* será recuperado por algunas autoras *queer* que sostienen que es necesario concebir al presente como un espacio habitado por fantasmas, espectros y fuerzas que provienen del pasado y del futuro (Macón y Solana, 2015, p. 46)

El archivo 277 de Andrea Trotta moviliza esta concepción del tiempo para denunciar el ensordecedor silencio en torno a los feminicidios y convoca también la temporalidad como un desafío (fig. 7).

Figura 7



Nota: Andrea Trotta, 277, performance, Buenos Aires, 2015
(*Proyecto Ni Una Menos*, p.282).

El primer plano muestra el número “277”, que se mantiene en pantalla durante 1 minuto y 56 segundos. La imagen permanece fija y luego se divide en díptico: a la izquierda, Andrea Trotta aparece de espaldas, frente a una pantalla que emite una luz blanca, casi deslumbrante; a la derecha, Andrea nos mira directamente. Pocos segundos después, se escucha a lo lejos la voz de una mujer contando. A medida que avanza el video, los planos permanecen fijos, y la mirada de Andrea, que sigue interpelándonos, se mantiene constante. Mientras tanto, la voz se acelera, se vuelve cada vez más fuerte, hasta transformarse en gritos cuyo volumen aumenta de forma progresiva, expresando la rabia creciente. Poco a poco, la imagen de la derecha con el rostro de Andrea desaparece, dejando solo la imagen de la izquierda donde ella sigue de pie frente a la pantalla. El plano final vuelve a mostrar el número “277”, precedido por la frase: “En el año 2014, 277 mujeres fueron víctimas de femicidio. Los datos fueron recogidos por la ONG La Casa del Encuentro”, que denuncia la responsabilidad del Estado y la responsabilidad colectiva ante los feminicidios, los cuales parecen reducirse a una cifra más.

Esta performance rompe el silencio y un presente que parece alargarse debido a la repetición constante de feminicidios, para imponernos otra realidad temporal. Los planos fijos invitan a sentir la duración del tiempo, mientras que la voz encarna la rabia habitualmente sofocada por el sentimiento de impotencia y por la indiferencia o el acostumbramiento que surge ante la multiplicación de la información. La estructura en díptico da la impresión de que Andrea nos observa y espera una reacción nuestra ante el aumento incesante del número durante el video. Elizabeth Freeman teoriza las formas de producción cultural queer que permiten precisamente invertir la relación con el tiempo. Ella señala, tal como Trotta lo hace en su performance, que: “detenerse en una imagen determinada, repetir una imagen varias veces [...] se convierte en un medio queer productivo para ‘desocializar’ la mirada e intervenir en la condición histórica de la visión misma” [traducción propia] (2010, p.57). ¿Qué nos impide actuar? ¿Qué no vemos ni escuchamos en este presente que, sin embargo, es tan ruidoso?

El cortometraje *Primera Vez* del archivo PNUM (fig. 8)⁷ complementa las preguntas planteadas por la obra anterior y aporta elementos de respuesta.

Figura 8



la primera vez

Nota: Paula Pinkas et Sheila Coto, “Primera vez”, cortometraje, Buenos Aires, 2015 (*Proyecto Ni Una Menos*, p.258)

La totalidad del cortometraje transcurre en un baño durante una fiesta, donde dos mujeres se encuentran conversando frente al espejo. Una de ellas menciona el último feminicidio ocurrido en Argentina, a lo que la otra responde: “Sí, es noticia pero no es novedad. Pasó 157 veces el año pasado. Una por cada 35 horas”. Continúa con un tono aparentemente desapegado, hablando de una realidad horrible, pero a la que ya estamos acostumbradas y que forma parte de la cotidianeidad. Luego relata el caso de un feminicidio y concluye: “parece que no va a parar más. El otro día escuché una frase, que me parece es LA frase, ‘Si tocan a una, tocan a todas’”. Tras una pausa, relata la primera vez que fue agredida sexualmente, a los 11 años, explicando que nunca se lo contó a nadie. En el penúltimo plano, fija la mirada en el espejo, nos mira y lanza una pregunta retórica: “¿Cuando me

⁷ Sheila Coto propone con “Primera Vez” una adaptación de la obra de teatro de Paula Pinka. Este cortometraje dio lugar a una intervención pública durante la primera movilización de Ni Una Menos, el 3 de junio de 2015. Se colocaron puertas de baños rotas en una plaza pública, donde las personas que pasaban podían detenerse y escribir sobre su primera experiencia de violencia de género y sexual (VGS). Aquí está el enlace a la grabación en video de la instalación, que también forma parte del archivo PNUM: <https://www.youtube.com/watch?v=so4e7azf5MQ&t=0s>

tocaron a mí, te tocaron a vos?”. El plano final muestra a ambas mujeres bailando al ritmo de la canción “Su Florecita” del grupo Marilyn, que narra la historia de una niña de 12 años desaparecida y luego encontrada muerta.

Ante un tiempo marcado por las violencias sexistas y sexuales que acompañan a las disidencias sexo-genéricas como episodios obligatorios, esta obra invita a replantear el concepto de “primera vez” y la normalización de esta temporalidad violenta y mortal.

Conclusión

En conclusión, el archivo PNUM demuestra cómo las prácticas archivísticas pueden trascender la mera función de conservación documental para constituirse en espacios de resistencia, memoria, producción política y creación artística. La materialización del archivo en libro permitió fijar de manera tangible las iniciativas y movilizaciones, mientras que su circulación en redes sociales, su participación en exposiciones y su reconocimiento en espacios artísticos internacionales ampliaron su alcance y visibilidad, conectando actores, afectos y memorias más allá de los límites físicos y geográficos.

Un aspecto central del archivo es el silencio, que se constituye como herramienta subversiva y política. Este silencio no es ausencia, sino potencia: permite dar voz a cuerpos e identidades históricamente marginalizadas, visibilizando violencias repetidas y transformando experiencias silenciadas en relatos compartidos, significativos y políticamente activos. A través de fotografías, performances y obras artísticas, el archivo articula memorias individuales y colectivas, evidenciando cómo los cuerpos pueden narrar desde la herida y cómo la experiencia del silencio puede convertirse en fuerza política y estética.

De este modo, el archivo se configura como un archivo activo y complejo, capaz de articular memoria, creatividad, afecto y activismo. Permite cuestionar normas patriarcales, visibilizar diversidades sexo-genéricas, expandir los límites de lo decible y lo visible, y generar utopías realizables que fomentan la emancipación social y la construcción de nuevas narrativas identitarias. Su estudio evidencia la relevancia de pensar los archivos no solo como depósitos de información, sino como espacios de política,

imaginación y resistencia cultural, donde memoria, deseo y acción se entrelazan para transformar la realidad social y simbólica.

Referencias

- Arnés, L., Kunan, N., Lumi, M., Reisse, L. y Salama, E. (2017). *Proyecto Ni Una Menos: Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. Madre Selva.
- Butler, J. (2017). *Ces corps qui comptent*. Éditions Amsterdam.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo, Nombrando la Violencia Contemporánea*. Anthropos.
- García, A. (2019). *Ni Una Menos: La protesta feminista y la construcción de un nuevo espacio público en Argentina*. Ediciones del CCC.
- Flores, val. (2023). "Laboratorios del infierno". Modos fugitivos de hacer teoría. In T. Courau & M.-A. Palasi (éds.), *cARTographie queer/cuir*. Toulouse: EuroPhilosophie Éditions.
<https://doi.org/10.4000/books.europhilosophie.1500>
- Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Macón, C. y Solana, M. (2015). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- Ni Una Menos (2017). *Quiénes somos*. <https://niunamenos.org.ar/quienes-somos/>
- Orlandi, E. (2001). *La política del silencio*. Cortez Editora.
- Paveau, M. (2014). Quand les corps s'écrivent. Discours de femmes à l'ère du numérique. *Recherches de visages. Une approche psychanalytique*. <https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-01163501v1>
- Piccone, M. (2021). *Ni Una Menos en el movimiento feminista de Argentina*. Prohistoria.
- Segato, Rita. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 149-183


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 31 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 07 JUN 2025

Silencio en carne muerta. Pulsiones escénicas de conservación y destrucción en *El orgullo de la nada*, de Angélica Liddell

*Silence in Flesh and Curdled Blood. Stage Preservation and Death
Drives in El orgullo de la nada, by Angélica Liddell*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.018>

Agustín Pérez Baanante

Universidad Complutense de Madrid,
España;
Avignon Université,
Francia

aperezbaanante@ucm.es

 <https://orcid.org/0009-0007-1618-101X>

Resumen

El artículo examina *El orgullo de la nada* (2016), de Angélica Liddell, como dispositivo que convierte el silencio en principio activo de atención y conocimiento. La pieza se articula en tres vectores: el objeto desplazado que el museo impone, emblema de la lógica de conservación; la palabra encarnada por Victoria Aime y la lectura de fragmentos de las *Metamorfosis* de Ovidio ante la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Mantegna, interrumpida por un aria de Henry Purcell; y la proyección de *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage. Metodológicamente, el presente trabajo combina teoría de la performance y de la imagen con las reflexiones de Jacques Derrida, Sigmund Freud, Susan Sontag y George Steiner, y presta especial atención al diálogo con *El espejo* (1975), de Andréi Tarkovski: la función del espejo como umbral entre memoria y presencia, y el empleo del aria de Purcell como suspensión de la palabra orientan la

lectura del desplazamiento de la percepción. La hipótesis verificada es doble: en primer lugar, que la colisión entre conservación y destrucción no se resuelve dialécticamente, sino que densifica la experiencia perceptiva; segundo, que el espectáculo cobra pleno sentido en el ciclo al que pertenece, *Objets déplacés*, con una propuesta que no solo desplaza los objetos, sino también la percepción. El silencio, lejos de ser ausencia, funciona como técnica de atención que corrige el lenguaje defectuoso, sustituye la retórica por presencia material y convierte el escenario en un espejo, donde la imagen sin palabras hace comparecer una mortalidad compartida.

Palabras clave: Angélica Liddell, *El orgullo de la nada*, silencio, pulsión de conservación, muerte

Abstract

The article examines Angélica Liddell's *El orgullo de la nada* (2016) as a performative device that turns silence into an active principle of attention and knowledge. The piece unfolds along three vectors: the museum-imposed displaced object, emblematic of conservation logics; the speech embodied by Victoria Aime and the reading of passages from Ovid's *Metamorphoses* before Mantegna's *Lamentation over the Dead Christ*, interrupted by an aria by Henry Purcell; and the projection of Stan Brakhage's *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971). Methodologically, the essay combines performance and image theory with the reflections of Jacques Derrida, Sigmund Freud, Susan Sontag, and George Steiner, and pays special attention to the dialogue with Andrei Tarkovsky's *Mirror* (1975): the mirror's function as a threshold between memory and presence, and the use of Purcell's aria as a suspension of speech, guide the reading of the displacement of perception. A twofold hypothesis is confirmed: first, that the collision between conservation and destruction is not resolved dialectically but densifies perceptual experience; second, that the performance finds its full meaning within the cycle *Objets déplacés* by advancing a proposal that displaces not only objects but perception itself. Far from absence, silence operates as a technique of attention that corrects defective language, substitutes rhetoric with material presence, and turns the stage into a mirror where the wordless image summons a shared mortality.

Keywords: Angélica Liddell, *El orgullo de la nada*, silence, life drive, death

1. Introducción

El título del presente estudio monográfico, *Silencio en carne viva*, nos sitúa ante una paradoja. Como recordó George Steiner en *Lenguaje y silencio* (1967 [2003], p. 53), ya desde antes de Aristóteles —que describió al ser humano como *zōon logos echon* en su *Política* (1253a9 [1988])—, el habla ha sido concebida como la frontera que separa la singular eminencia del ser humano del silencio de las plantas y del gruñido de los demás animales. Poseedor de la palabra, el ser humano se liberó, así, del *gran silencio de la materia*. La imagen a la que recurrió Steiner para expresar el surgimiento de la palabra como signo característico del ser humano fue la que Ibsen dibujó para nosotros en *Juan Gabriel Borkman* (1896 [1998], p. 327). Al comienzo del segundo acto, BORKMAN le cuenta a FRIDA que es hijo de minero y que, en ocasiones, lo acompañaba de niño al interior de la mina, allí donde los metales *cantan*. Ante la sorpresa de FRIDA, BORKMAN explica que el martillo que golpea al metal es la campanada de medianoche que lo libera. El metal *canta* como respuesta feliz a su liberación. Haciéndonos *eco* de esta analogía, podemos afirmar que nuestra carne viva es el mineral que canta cuando el golpe de la conciencia la libera de la condición inerte y la instala en el terreno del habla. Renunciar a este don, supone de por sí una suerte de retiro de la vida, esto es, de muerte. El silencio no le pertenece, por tanto, a la carne viva, sino a la *carne muerta*.

Ahora bien, como señaló Steiner (2003, p. 54), esta fractura con el reino animal no estuvo exenta de repercusiones, sino que dejó *cicatrices*. Podemos rastrearlas en nuevas mitologías como las de Lévi-Strauss o, más precisamente, en la pulsión del ser humano que se manifiesta en nuestro deseo de sumergirnos de nuevo en una etapa temprana e *in-articulada* de la existencia orgánica. Para decirlo con las palabras de BORKMAN, se trata del deseo por descender de nuevo al fondo de la mina y volver a ocupar ese lugar del que fuimos arrancados. La carne viva, marcada por la herida del habla, alberga así la memoria de esa pérdida y la nostalgia de un silencio originario. En ella late la semilla de un regreso hacia la muerte, un impulso que se orienta por la propia senda del silencio. ¿Pero qué ocurre cuando la carne viva se deja arrastrar por ese deseo de silencio? ¿Puede la carne viva dejarse interpelar por el silencio de

la carne muerta y escucharlo? Y, en este sentido, ¿es el silencio únicamente la marca de la muerte, o puede ser también un gesto estético de la vida? ¿De qué modo puede, por tanto, el teatro —arte de la palabra encarnada— apropiarse del silencio y generar una experiencia estética que anime la vida?

En marzo de 2016, Angélica Liddell estrenó *El orgullo de la nada* en el Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) de Marsella, en el marco del ciclo *Objets déplacés*, una iniciativa que invitaba a artistas contemporáneos a dialogar con las colecciones del museo para reinscribir los objetos en un nuevo espacio, modificando la percepción habitual que se tiene de ellos. De acuerdo con la lógica de este ciclo, los creadores invitados debían elegir un objeto de los fondos del museo para convertirlo en el núcleo de una propuesta artística. Liddell, sin embargo, decidió renunciar a esa elección y delegó la selección en la institución: fue el propio MuCEM quien le entregó, al inicio de la residencia de creación artística, una caja acolchada que albergaba en su interior el objeto escogido: una pequeña taza de latón. La artista (cit. en *La Provence* 2016) insistió en que el objeto era indiferente: “finalmente el objeto importa poco... llega al final de un proceso largo de escritura”. La razón por la que la decisión en sí resultaba irrelevante reside en que su propuesta tomó como *objeto* la totalidad de la colección museística y, en particular, su *instinto de conservación*. Como declaró Liddell en una entrevista concedida a *Journal Zibeline* (2016), frente al deseo de recobrar la muerte a través del silencio, el museo se erige como institución cuyo cometido es, precisamente, preservar el mundo frente a la destrucción que impone el tiempo.

¿Qué sentido tiene conservar una taza, una botella o un vaso cuando lo humano está condenado a la fugacidad? ¿Qué significa preservar objetos mientras la carne se descompone? ¿De qué modo la contemplación de la descomposición abre la posibilidad de una revelación del espíritu? La pieza de Liddell se construye, así, como un réquiem contra la conservación, un canto a la fugacidad de la vida frente a la pulsión museística de preservación. “El museo conserva y yo voy a llevarles la destrucción, que es la muerte”, afirmó Liddell (*Journal Zibeline* 2016), subrayando el conflicto o, para decirlo en términos teatrales, el *agōn* que la impulsó a trabajar. Ese *agōn* no es solo un

enfrentamiento con la institución, sino con la propia lógica de la cultura museística: conservar equivale a diferir la desaparición, mientras que la destrucción enfrenta de manera directa la finitud. Lo que está en juego, por tanto, es una estructura trágica, a saber, la colisión de dos fuerzas *a priori* irreconciliables: la que asegura la supervivencia material de los objetos y la que recuerda, inapelablemente, que todo destino humano es la desaparición. Solo después de haber expuesto esa tensión puede entenderse que el espectáculo se configure como un espacio en el que ambas *pulsiones*, para decirlo con Sigmund Freud, se despliegan en torno a un eje vertebrador: el silencio.

Partiendo de estas inquietudes, en este artículo planteo, por mi parte, una serie de preguntas que surgen de la propuesta escénica de Liddell: ¿cómo organiza la artista estéticamente esta experiencia de destrucción?, ¿qué finalidad persigue al enfrentar al espectador a cuerpos, objetos e imágenes de personas muertas?, ¿qué estrategias escénicas despliega para generar un trabajo sobre el silencio? Mi objetivo es examinar cómo *El orgullo de la nada* problematiza la lógica de la conservación museística, reactiva la dimensión ritual del teatro contemporáneo y desplaza el régimen perceptivo del espectador hacia una experiencia liminar del silencio. Finalmente, pretendo demostrar que el silencio, en su formulación escénica, no representa una carencia expresiva, sino un modo de conocimiento que reorganiza la atención y reconfigura el vínculo entre arte, cuerpo y muerte.

Para comprender este entramado recurriré a la dialéctica freudiana entre Eros y Tánatos: el primero, principio de vida y de conservación, que aquí se encarna en la misión del museo de preservar; el segundo, principio de muerte y destrucción, que se hace visible en la naturaleza efímera de la performance liddelliana y en su confrontación con la desaparición. Mi hipótesis sostiene que la colisión de estas dos fuerzas engendra una reflexión sobre cómo enfrentamos la muerte, el duelo y la fragilidad de lo humano. En esta lectura, el silencio de la carne muerta no equivale al vacío, sino que se convierte en una forma extrema de interpelación, inscrita en el cuerpo vivo de la actriz frente a la imagen de la muerte, en la mirada del espectador y en el espacio institucional del museo. Como tendremos oportunidad de comprobar, al radicalizar la

propuesta del MuCEM, el espectáculo de Liddell desplaza no solo los objetos, sino también la percepción misma, transformando el modo en que el espectador se relaciona con la materia conservada y con su propia condición mortal.

He articulado la investigación en cuatro ejes fundamentales, que coinciden con la estructura de la pieza y suponen, por otra parte, un camino hacia el silencio. En primer lugar, analizaré la manera en que el texto escénico interroga las razones de la conservación museística y el valor de lo que sobrevive. A continuación, reflexionaré sobre el funcionamiento escénico de la lectura de fragmentos de las *Metamorfosis* de Ovidio, que supone ya una relegación de la autoría y revelan la necesidad de encarnación que exige la eternidad de la poesía. En tercer lugar, me ocuparé de la música y la imagen en una doble vertiente: tendré en cuenta la presencia del cuadro de Mantegna en escena, pero, sobre todo, propondré un análisis de la influencia cinematográfica de Tarkovski en la propuesta escénica de Liddell. Por último, abordaré el lugar que ocupa en el entramado teatral la proyección íntegra de la película *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage, un documental mudo sobre autopsias que radicaliza la presencia de cuerpos sin voz y confronta al espectador con la mirada silente de la cámara. Conjuntamente, comprobaré que estos tres ejes fundamentales construyen una dialéctica entre palabra y silencio, así como de conservación y destrucción, tremendamente productiva en términos perceptivos y objetales.

Para abordar este análisis, he adoptado un marco metodológico interdisciplinar que combina la teoría del teatro posdramático (Lehmann, 1999 [2013]) y la estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2004 [2011]) con perspectivas filosóficas y críticas sobre la relación entre lenguaje y silencio (Sontag, Steiner) y sobre la dialéctica entre Eros y Tánatos (Freud, Derrida). Este enfoque permite examinar *El orgullo de la nada* como un dispositivo escénico en el que confluyen los principios del archivo, la pulsión de destrucción y la búsqueda de trascendencia. En consonancia con este planteamiento, el análisis combina la lectura textual, la observación de la puesta en escena y el estudio intermedial de sus diálogos con la pintura y el cine.

2. La pulsión de conservación se arrodilla ante la destrucción del verbo

En el principio fue el Verbo, de acuerdo con Juan Apóstol (Jn 1:1). Angélica Liddell no ha tomado del lenguaje cristiano solo su vocabulario, sino también su pretensión absoluta de ligarse con la trascendencia. La propia creadora (1993) definió su propuesta como un *teatro de la pasión*, expresión que conjuga el *pathos* cristológico con una concepción sacrificial del arte. Esta estética sacrificial encuentra uno de sus fundamentos en la lectura que Liddell ha efectuado de *Temor y temblor* (1843) de Søren Kierkegaard, especialmente en torno a la figura de Abraham y el episodio del sacrificio de Isaac, donde el acto de fe absoluta busca consumarse a través de la muerte de aquello que más se ama. Esta interpretación del sacrificio, entendida como suspensión del juicio ético en favor de un vínculo absoluto con lo divino, encuentra un correlato estético en la práctica escénica de Liddell. Como señalaron Carole Egger e Isabelle Reck (2016), los espectáculos de Liddell suponen una *performance litúrgica*. En efecto, el texto dramático da lugar al despliegue escénico de un rico material de inspiración eminentemente barroca: música sacra en las que predominan Bach y Haendel; cuerpos dolientes de filiación cristológica y cuerpos martirizados que remiten a la hagiografía cristiana representada por los artistas del manierismo y del barroco; y, de manera especialmente significativa, el auto sacramental. Asimismo, la producción de Liddell bebe de las experiencias performativas surgidas en los años sesenta, cargadas a menudo de un fuerte componente crístico. Muestra de ello son el accionismo vienés, las misas de Michel Journiac —uno de los mayores exponentes del conocido como *Art corporel*— y, sobre todo, los trabajos de Marina Abramović y Gina Pane, artistas que, al igual que Liddell, emplean el cuerpo como instrumento de protesta y expiación.

Desde estas coordenadas estéticas, la clave de la dimensión litúrgica de su teatro debe buscarse en su relación con lo trascendente. En palabras de la propia autora, en entrevista con Antonio Lucas (17 de abril de 2021), la liturgia es “lo que nos transporta de lo cotidiano a lo trascendente”. En el que para Liddell es un mundo sin ritos, la creadora ha reivindicado la ceremonia como

medio de reconocimiento de las emociones que acompañan los tránsitos importantes de la existencia. Por eso mismo no entiende el escenario sin liturgia. En su producción más reciente, esta tensión entre cuerpo y trascendencia ha adoptado una dimensión funeraria en obras como *Una costilla sobre la mesa: Madre* (2019), *Una costilla sobre la mesa: Padre. Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel (o el problema de la semejanza)* (2020), *Vudú (3318) Blixen* (2023), *DÄMON. El funeral de Bergman* (2024) o *Seppuku. El funeral de Mishima o el placer de morir* (2025), donde el rito escénico deviene liturgia del duelo.

La trascendencia es una de las características que Susan Sontag, pensadora que se interesó por la *estética del silencio*¹ en el marco de los discursos artísticos contemporáneos, atribuyó al mito moderno del arte. Aunque buena parte de la estética liddelliana contradice el análisis de la escena contemporánea de Sontag², sus observaciones iluminan a partes iguales algunos núcleos

¹ Este es el título que encabezan sus reflexiones sobre el diálogo entre el arte, el silencio y la contemporaneidad, recogidas en *Estilos radicales* (1969 [2002]).

² Uno de los pilares fundamentales sobre los que se apoya el discurso de Sontag en «La estética del silencio» es la versión más reciente del mito principal sobre el arte. Sontag (2002, p. 15) lo caracterizó a través de una comparación con la *vía negativa* propia de las figuras místicas, que es reveladora de las bases sobre las que se erige la estética liddelliana. En palabras de Liddell (cit. en Lucas, 17 de abril de 2021), la mística es “la huida del mundo calculado y racional a favor de lo inefable, la búsqueda de la unión del alma con lo sagrado”. A través de la dimensión mística de su teatro, la artista se aleja de un mundo que considera falaz y asqueroso. “Dame asco para tener sed”, decía Liddell citando a santa Teresa. De esta forma, como concluía la artista, “La tragedia no es la muerte, la tragedia es el nacimiento”. Ahora bien, para Sontag, la *teología apofática* característica del mito más reciente orienta el arte hacia el *antiarte* y la eliminación del sujeto, el objeto y la imagen, así como hacia la sustitución de la intención por el azar y la búsqueda de silencio. Además, la pretensión artística de espiritualidad chocaría, de acuerdo con Sontag, con la propia naturaleza material del arte, de tal manera que el arte acabaría por convertirse en un enemigo que niega la realización trascendental deseada y debe, por tanto, ser destronado. Salvo la búsqueda del silencio, todos los elementos presentados por Sontag suponen una divergencia o, al menos, plantean dificultades frente al planteamiento estético de Liddell. En las coordenadas estéticas liddellianas, el ansia de silencio no supone la desaparición del sujeto, el objeto y la imagen. Así, por ejemplo, en sus *espectáculos silentes* —como *Esta breve tragedia de la carne* (2015) o *Terebrante* (2021)— la ausencia de discurso pronunciado por parte de Liddell no desbanca en modo alguno la centralidad corporal de la artista en escena, ni resta importancia semántica a las imágenes creadas. Nada hay de azaroso, por otra parte, en sus propuestas escénicas y, asimismo, la materialidad —no solo del arte sino también del propio ser humano, como se comprobará en el presente trabajo de investigación— no se conciben como obstáculo, sino antes bien como vía de acceso a la dimensión espiritual. El arte no se presenta, así, como un enemigo; el arte es, al contrario, un baluarte de la existencia humana, aquello capaz de devolvernos a una humanidad más plena. Como declaró en

medulares de sus propuestas y, en particular, de *El orgullo de la nada*. De acuerdo con Sontag (2002, p. 55), la hipótesis de que una de las funciones esenciales del arte sea expresar lo inefable es, por mucho que se pueda creer *a priori* lo contrario, profundamente histórica. El refugio tradicional de lo inefable fue el discurso religioso y, como mucho, el filosófico —como se encargó de recordar Platón³—. De esta forma, el hecho de que los artistas contemporáneos se preocupen por el silencio y la inefabilidad debe entenderse como consecuencia del mito contemporáneo de la naturaleza absoluta del arte. Ahora bien, conviene revisar esta afirmación sontagiana: si bien es cierto que el ámbito discursivo de la trascendencia ha sido el lenguaje religioso, no lo es menos que el arte y la religión no han constituido siempre esferas independientes de la experiencia, y que olvidar este vínculo común —que el teatro naciera tanto en Grecia como en la Edad Media en el seno de la religión— es también un efecto histórico. La producción escénica de Angélica Liddell, como otras experiencias vinculadas a lenguajes teatrales posdramáticos, ha recuperado esta dimensión ritual: su trabajo con los cuerpos, objetos, imágenes, actos y palabras conforma un entramado que apunta de nuevo, en una cita a los orígenes del teatro, hacia la trascendencia. Por otro lado, esta voluntad la vincula con otros creadores contemporáneos como Milo Rau o Romeo Castellucci, quienes, desde sus diferentes lenguajes artísticos, han ensanchado las posibilidades de la palabra como búsqueda espiritual a través de medios audiovisuales. En este sentido, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, son fundamentales para Liddell las experiencias heredadas no solo del cine de Stan Brakhage, sino también del de Andréi Tarkovski e Ingmar Bergman.

Esta recuperación de lo ritual debe leerse en continuidad con las reflexiones de Hans-Thies Lehmann sobre *El teatro posdramático* (1999 [2013]) y las de Erika Fischer-Lichte en obras como *La estética de lo performativo* (2004 [2011]) o

¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza) (2016), “¿Qué hay que hacer para devolverlos los sentimientos?”.

³ En la *Carta VII* (340b–344d [1992]), Platón sostuvo que el verdadero conocimiento es inefable y solo se llega a él por convivencia, ejercicio y discusión.

Teatro, sacrificio, ritual (2005). Ambos han referido cómo, en la escena contemporánea, se ha desplazado el acento de la representación hacia la *presentación*, esto es, la experiencia inmediata que apela directamente al *hic et nunc* compartido por todas las personas presentes en el perímetro teatral. Este gesto reinstala, en el marco del teatro liddelliano, la dimensión ritual como una práctica de transformación perceptiva. Ahora bien, aunque en los moldes expresivos del posdrama el lenguaje haya dejado de ocupar una posición *necesariamente* central, *El orgullo de la nada* es ejemplo de cómo este desmoronamiento de la hegemonía semántica del discurso lingüístico no lo vuelve indefectiblemente marginal, sino que puede seguir ocupando esa centralidad que antaño le había sido otorgada y que, no obstante, ahora, al igual que la propia naturaleza del ser humano, se revela precaria, contingente y temporal.

Imagen 1



Nota: *El orgullo de la nada* (2016, 1m55s), Angélica Liddell (dir.), © MuCEM

El orgullo de la nada muestra esta constelación distintiva de la nueva centralidad de una manera ejemplar. La palabra ocupa un lugar (pre)eminente en la propuesta escénica. Buena parte del espectáculo se apoya sobre la palabra encarnada en el cuerpo de la actriz aviñonesa Victoria Aime —que ya

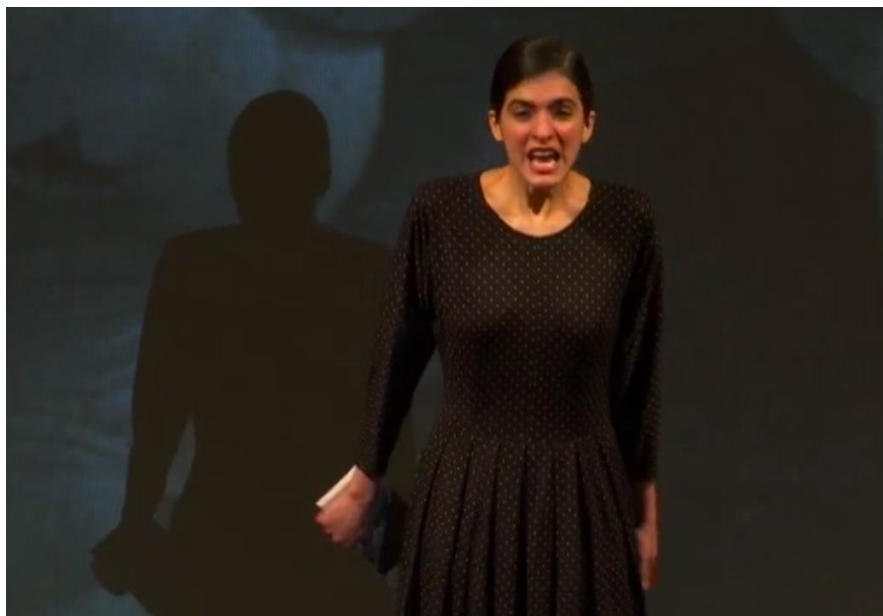
había colaborado con Liddell en otros espectáculos como *Todo el cielo sobre la tierra* (2013), *Primera carta de san Pablo a los corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!* (2015) y *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* (2016)—. La actriz, vestida de negro y sosteniendo en la mano un ejemplar de las *Metamorfosis* (8 d.C. [2003]) de Ovidio, acapara la atención del público sobre un escenario que comparte con la caja blanca de madera en la que se aloja el *objeto desplazado* seleccionado por el museo y el fondo proyectado de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (ca. 1474) de Andrea Mantegna (Imagen 1). La acción, reducida en el escenario a su expresión mínima, se configura casi exclusivamente como un acto de habla: una invectiva en la línea de ese estilo particularmente liddelliano que Óscar Cornago (2005) caracterizó como sermónico y verborrágico. Sin embargo, en esta ocasión la voz no pertenece a Liddell, aunque se exprese en primera persona, sino a otra persona: Victoria Aime. Este desplazamiento constituye una suerte de excepción dentro de su producción, pero al mismo tiempo puede entenderse como un nuevo paso de la creadora hacia el silencio⁴.

Para Liddell (YouTube), lo que le otorga verdadera entidad al espectáculo es indudablemente la palabra; ahora bien, como veremos, esta palabra tiene un funcionamiento singular y apunta progresivamente hacia el silencio. En efecto, si para el cristianismo el Verbo es principio creador —*En archē ēn ho logos*, “En el principio fue el Verbo”—, en *El orgullo de la nada* la palabra se manifiesta en

⁴ Esta cesión de la voz constituye una excepción en la trayectoria de Liddell, marcada habitualmente por la centralidad de su propia presencia en escena como sujeto de la invectiva. No obstante, existen antecedentes significativos de esta estrategia de *re-legación* de la palabra a otro cuerpo. Así ocurrió, por ejemplo, en *Mi relación con la comida* (2006), donde la carga acusatoria del discurso recaía en otra intérprete, y del mismo modo en piezas recientes como *Caridad* (2022), donde un gran peso del discurso recayó sobre Guillaume Costanza, que encarnó el personaje de Gilles de Rais, conocido también como el verdadero Barba-Azul y a cuya condena a muerte por secuestro y violación de niños le dedicó una obra Georges Bataille. La retirada de la propia voz de Liddell señala una inflexión en su poética, en la que la intensidad verbal se desplaza hacia otras presencias, al tiempo que se acentúa la tensión con el silencio que atraviesa su producción más reciente. De hecho, Liddell ha propuesto algunas obras *silentes*, como *Esta breve tragedia de la carne* (2015) o *Terebrante* (2021). No debe perderse de vista, sin embargo, que esta exploración de la ausencia no supone una evolución lineal de la estética de Liddell hacia el silencio, noción que se matiza si se consideran espectáculos como los ya mencionados *Vudú* (3318) *Blixen* o *DÁMON*, donde la creadora mantiene largos monólogos en primera persona.

su reverso apocalíptico: el lenguaje es la herramienta con la que se rinde cuentas de la destrucción del mundo. El discurso encarnado por Victoria Aime se dirige hacia el público con la voluntad de arrasarlo (Imagen 2). Si deja un ápice de esperanza es porque está segura de que Dios nos va a castigar. Sus palabras constituyen un *memento mori* brutal que se erige como un *contra-logos* que, para decirlo con Pierre Nora (1984 [2008]), subvierte la pretensión del museo de instaurarse como *lugar de memoria*. De acuerdo con el historiador francés (2008, pp. 24-25), los lugares de memoria —museos, archivos, monumentos— son, ante todo, restos artificiales, contruidos para suplir la pérdida de una memoria viva que antes se transmitía en los rituales colectivos. En una sociedad, que privilegia lo nuevo y desacraliza lo antiguo, estos espacios ofrecen una ilusión de permanencia: son “rituales de una sociedad sin rituales”.

Imagen 2



Nota: *El orgullo de la nada* (2016, 4m6s), Angélica Liddell (dir.), © MuCEM

En este sentido, la invitación del MuCEM a Angélica Liddell la situaba en el corazón de esa lógica conmemorativa, pero su respuesta fue subversiva: en

lugar de reforzar la memoria museística, introdujo la destrucción y la descomposición como recordatorio de que toda conservación es frágil y está siempre amenazada por el olvido. Liddell lo expresó con claridad al hablar de la *mémoire gourde*, esa memoria embalsamada en objetos sin vida que el museo conserva como fetiches de permanencia. Frente a esta lógica acumulativa de la conservación, el verbo escénico aparece aquí como principio de disolución, en el que la afirmación vital se confunde con su contrario: la celebración de la desaparición. Una de las manifestaciones más claras en el plano del discurso es el uso, por parte de Liddell, de lo que podríamos llamar con Susan Sontag (2002, p. 46) una *estética del inventario*. La palabra puesta en boca de Victoria Aime propone un recorrido por todos los objetos —toallas, cojines, trapos, mesas, paredes, cortinas, pomos de puertas y ventanas...— que, a pesar de rodearnos en nuestra vida cotidiana, están desprovistos de una historia, acaban siendo conservados, como la taza de latón, en un museo, más allá de la esfera inmediata de la vida humana, la cual trascienden. Sin embargo, ¿cuál es el verdadero sentido de esta trascendencia?

Como recordó Sontag (2002, p. 45), en la novena de las *Elegías de Duino* (1923 [2016]), Rilke explicó que la redención del lenguaje, es decir, la redención del mundo a través de su incorporación en la conciencia constituye una ardua tarea que debe comenzar por el acto lingüístico más simple: el bautismo de las cosas. Ahora bien, el arte contemporáneo ha aplicado con frecuencia una estética del inventario en la que se despliega la fuerza del nominalismo no en aras de humanizar el mundo —como anhelaba Rilke— sino para confirmar su caída en la inhumanidad. Viene a la mente la imagen que nos brindó Virginia Woolf en *Al faro* (1927 [2019], p. 46): “Cualquier piedra que golpeemos con la bota durará más que Shakespeare”. En esta misma línea, la crítica de Liddell, a través de esta estética del inventario, se dirige hacia el aspecto inmaterial de los objetos que pueblan nuestros museos. De la imagen de la piedra golpeada de Woolf, no queda rastro de la acción humana: solo queda la roca. ¿Qué es lo que se le revela ausente a Liddell en las toallas, cojines, trapos mesas, paredes, cortinas, pomos de puertas y ventanas?

La respuesta es el excremento, concebido como *exceso, resto, desecho*, en definitiva, materia que no es digna de ser conservada. La radicalidad de la propuesta liddelliana es que, como ya anticipó en un poemario titulado *Los deseos en Amherst* (2007), el poema, al igual que el ser humano, es *el desecho*. El museo limpia —léase *elimina toda traza*— de los restos humanos que impregnan los objetos mencionados. Este es el verdadero *desplazamiento* del objeto, que debe entenderse en su plena dimensión como señaló Sontag (2002, p. 46): un gesto capitalista que fragmenta el entorno en unidades básicas aisladas, portátiles y concebidas como mercancías. Frente a este gesto, la propuesta de Liddell constituye un *reemplazamiento* del objeto desplazado, desnaturalizado o, para decirlo con Walter Benjamin (1935 [2008]), desaturizado, que busca revelar el entramado humano que nos vincula, a través de los objetos, con el mundo. Así, Liddell opone a una *mémoire gourde*, esto es, una memoria embalsamada, estéril, congelada en su materialidad, inerte, la invocación de una memoria que podemos llamar *sensual*, atravesada por la experiencia de la fragilidad y la desaparición, capaz de acoger lo que duele y se pierde.

Esta contraposición prepara la entrada en una lógica más amplia: la dinámica de conservación y destrucción que articula la pieza se inscribe en la concepción freudiana de la *pulsión*. En *Más allá del principio de placer* (1920 [1992]), Freud describió la tensión entre Eros, la fuerza que tiende a ligar, conservar y hacer durar, y Tánatos, la pulsión de muerte que desata, disgrega y conduce a la materia inorgánica. Derrida, en *Mal de archivo* (1995 [1997]), relejó a su vez esta relación dialéctica en términos de archivo: *archivar* es a la vez preservar y excluir, conservar y destruir. El archivo, ligado siempre a una institución, selecciona lo que merece permanecer y condena al olvido lo que queda fuera. Pero, en un sentido más radical, el acto de archivar está atravesado por la pulsión de muerte: en el mismo gesto de salvaguarda anida ya la posibilidad de la desaparición. En este horizonte, *El orgullo de la nada* puede leerse como una teatralización agónica, en su doble sentido etimológico, de ese mal de archivo: invitada por el museo a contribuir a la preservación de la memoria, Liddell responde con un réquiem de destrucción, recordando que toda conservación es precaria y que la memoria instituida nunca se libra de la amenaza de su

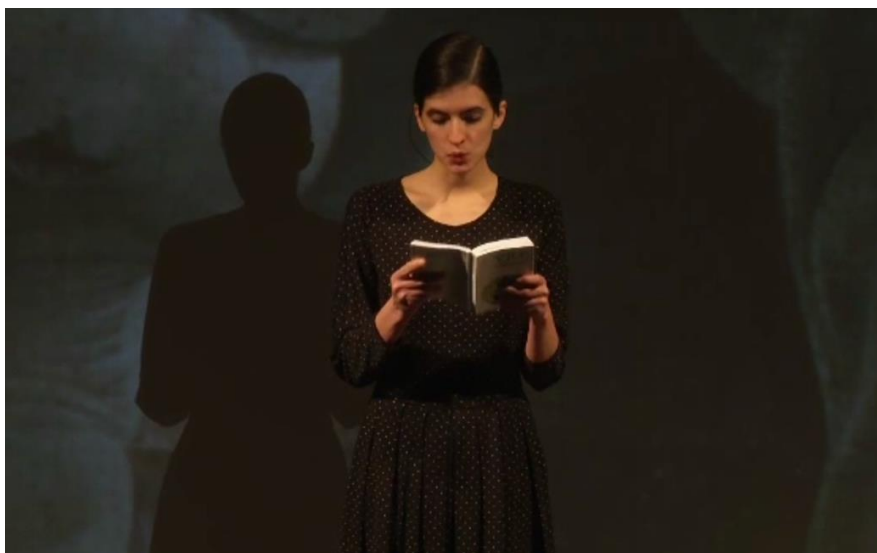
disolución. En el montaje, este antagonismo se traduce, asimismo, en el cromatismo binario que opone la caja blanca que aloja el objeto preservado y el vestido negro de Victoria Aime, como emblemas enfrentados de conservación y destrucción.

3. Todo fluye o cómo el arte aspira a la eternidad

Una vez planteada la tensión entre conservación y destrucción que estructura *El orgullo de la nada*, conviene sumergirse en el funcionamiento de esta dinámica y analizar cómo el gesto liddelliano consiste en mostrar que toda conservación entraña paradójicamente, como avisaba Derrida, una forma de destrucción y que, viceversa, toda destrucción supone una forma de permanencia. No todo es, por tanto, negativo, ni el gesto de Liddell de la destrucción de la memoria supone arrasar con la conservación. Como señaló Sontag (2002, p. 56), aun cuando el arte contemporáneo haya tendido a definirse por su inclinación a la negación, sigue siendo susceptible de análisis como un conjunto de afirmaciones de orden formal.

En relación con *El orgullo de la nada*, podemos afirmar que, lejos de tratarse de fuerzas autónomas, la pulsión de muerte y de conservación operan en un compromiso constante; la vida se sostiene como equilibrio precario entre la cohesión erótica y la desintegración tanática. Como observó Derrida en su aplicación de la teoría freudiana al fenómeno archivista, el mero hecho de seleccionar implica una exclusión, es decir, una suerte de muerte. La propuesta de Liddell radicaliza esta observación e inscribe la muerte en el propio acto de conservar: lo que un espectáculo como *El orgullo de la nada* conserva es el recuerdo de que, como constató Martin Heidegger (1927 [1993]), somos *seres-para-la-muerte* —*Sein zum Tode*, en alemán—. El propio reconocimiento de este hecho constituye, de suyo, un gesto positivo que anima un cambio perceptivo que impacta a la manera en la que nos relacionamos con los objetos, nuestros cuerpos, la conservación y, en definitiva, el mundo.

Imagen 3



Nota: *El orgullo de la nada* (2016, 11m26s), Angélica Liddell (dir.), © MuCEM

Es especialmente relevante, al respecto, la recuperación por parte de Liddell de las *Metamorfosis* de Ovidio, dos de cuyos fragmentos son leídos en alto por Victoria Aime (Imagen 3). Esta lectura escénica constituye una de las claves de la propuesta. En efecto, la palabra destruye, pero también conserva el potencial de perfilar un horizonte positivo. El verbo utilizado es, por tanto, *apocalíptico*, entendido en su acepción etimológica —*apokalypsis* ‘revelación’—: no solo catástrofe, sino crisis que levanta el velo, produce desocultamiento y abre la posibilidad de un después. Bajo esta clave, no extraña que el pasaje convocado proceda del último libro de las *Metamorfosis*. La empresa ovidiana supuso un ejercicio en verso que arrancaba con el origen del mundo y culminaba en la apoteosis de Julio César, anuncio de la propia eternidad a la que aspiraba el poeta. Esta ambiciosa empresa de recorrer la totalidad del tiempo a través del eje vertebrador del *cambio* no es ajena al universo cinematográfico del que Liddell toma con frecuencia muchas de sus referencias. En particular, una de ellas es la de *A Zed & Two Noughts* (1985), de Peter Greenaway, que, de acuerdo con Liddell (2025) fue el cineasta más

importante de la década de los ochenta, época que coincide con los años de formación de la artista. De él no solo tomo su primer seudónimo —Liddell Zoo—, sino que también atribuyó a su influencia algunas de sus primeros montajes como *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990) o *El jardín de las mandrágoras. Pequeña tragedia sexo-metafísica dividida en nueve escenas y cinco lirios* (1993). Este influjo estético ha perdurado a lo largo de su producción escénica, como muestra *El orgullo de la nada*. De acuerdo con Liddell (cit. en *La Provence* 2016), uno de los puntos de partida para la creación había sido la descomposición de un animal muerto en escena, puesto que “todos deberíamos tener granjas de cadáveres”. Esta es la gran aspiración de los hermanos protagonistas de *A Zed & Two Noughts*, que, repitiendo a su manera el gesto ovidiano, emprenden un proyecto de cambio —en este caso de *descomposición*— que parte de los estados más originarios y culmina con los más avanzados molecularmente: los seres humanos (Imágenes 4 y 5). El pasaje progresivo de la palabra al mutismo en *El orgullo de la nada* —en el que la lectura de los versos ovidianos supone ya un primer paso hacia el silencio de Liddell, una abdicación a ejercer la autoría discursiva— replica, además, la ascesis del decir hacia el silencio que exige esa constatación de la caducidad.

Imágenes 4 y 5



Nota: *A Zed & Two Noughts*, Greenaway



Nota: *A Zed & Two Noughts*, Greenaway

La relación de Peter Greenaway con la mitología en general y Ovidio en particular ya ha sido señalada no solo con motivo de esta película, sino de

forma general a lo largo de su carrera por diversas investigaciones⁵. Angélica Liddell se hizo eco de esta doble influencia —Ovidio y Greenaway— para reflexionar en escena sobre el cambio como única constante del universo. Por ello recurrió, entre otros motivos, al último libro de las *Metamorfosis*: no solo es allí donde se llega al final del recorrido y se postula la eternidad de la poesía, sino que los versos escogidos por Liddell son los dedicados a Pitágoras. Tras más de doscientas narraciones de cambios míticos y humanos, el poeta romano necesitaba dotar de una clave de lectura filosófica a su empresa poética. Pitágoras le proporcionó esa clave: su discurso sobre la *metempsychōsis*, la transmutación de los cuerpos y la perennidad de las almas ofrece un fundamento teórico al principio de transformación que articula toda la obra. La descomposición ya no aparece entonces únicamente como castigo divino, azar o recurso narrativo, sino como ley universal que rige tanto la naturaleza como la historia. En este marco, la selección de Liddell se vuelve especialmente significativa: elige para su espectáculo el pasaje donde Ovidio, a través de Pitágoras, formula el axioma del *panta rhei*, esto es, del *todo fluye*, que convierte la inestabilidad y la caducidad en la única constante del universo. Reproduzco a continuación en castellano el fragmento recitado en escena en su traducción francesa:

Sin embargo, si hay que prestar alguna credibilidad a cosas que han sido demostradas, ¿no ves que todo tipo de cuerpos que se corrompen con el paso del tiempo y con el calor enervante se convierten en pequeños animales? Vete también, entierra los toros elegidos tras haberlos sacrificado (asunto conocido por su práctica): de sus entrañas putrefactas por todas partes nacen abejas que recolectan las flores, las cuales, a la manera de sus progenitores, cultivan los campos, se dedican al trabajo y se esfuerzan por el futuro; un caballo guerrero cubierto de tierra es el origen del avispón; si le quitas a un cangrejo de la costa sus pinzas huecas y pones el resto bajo tierra, de la parte sepultada saldrá un escorpión y amenazará con su curvada cola. (XV, vv. 360-375; 2003, pp. 768-9)

⁵ Véase, por ejemplo, Janice F. Siegel (2001).

El gesto de la actriz que recita el texto desde el escenario pone, así, en relación la propuesta de Liddell con el horizonte filosófico que Ovidio buscaba al final de su obra: asumir que toda vida y todo objeto está destinado a la disolución y que solo el arte, como el propio poema, puede aspirar a una forma de eternidad. Liddell hace confluir estas dos tradiciones —la literaria y la cinematográfica— para recordarnos que la descomposición no es lo opuesto a la vida, sino su ley más íntima, y que la verdadera memoria no reside en la conservación inerte de los objetos, sino en la conciencia de su inevitable transformación.

Ahora bien, la referencia a Ovidio ni se agota en este pasaje de las *Metamorfosis* ni se limita a mero contenido: el propio acto de lectura constituye una caída en el silencio que es conveniente analizar. Sin embargo, antes de abordar esta faceta, conviene abordar el segundo pasaje que se lee en escena, que corresponde con la culminación de la obra magna ovidiana. Antes de dar por concluida su travesía en verso, y versos después de la referida bugonía, el poeta enfrenta su creación ante la destrucción del mundo, que Victoria Aime recupera en escena ante el auditorio:

Y ya he completado la obra, que ni la cólera de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni el voraz tiempo podrá destruir. Que cuando quiera aquel día, que no tiene ningún derecho a no ser sobre este cuerpo, ponga fin al transcurso de mi insegura vida: sin embargo, en la mejor parte de mí seré llevado eterno por encima de los elevados astros, y mi nombre será imborrable y, por donde se extiende el poderío romano sobre las domeñadas tierras, seré leído por la boca del pueblo, y a lo largo de todos los siglos, gracias a la fama, si algo de verdad tienen los vaticinios de los poetas, VIVIRÉ. (XV, vv. 870 y ss.; 2003, pp. 794-795)

Las *Metamorfosis* culminan, así, con un gesto autorreferencial que resulta especialmente elocuente para pensar la lectura de este epílogo en escena. El último verso del poema se cierra con ese *viviré* con el que el poeta proclama su propia apoteosis: no la de su cuerpo, destinado a la caducidad, sino la de su *canto*, que asegura para sí una forma de eternidad. *El orgullo de la nada* hace efectiva esta última voluntad al seguir encarnando las palabras del poeta veinte siglos más tarde. Si todo se transforma y perece,

la única permanencia posible es la de la palabra poética. *El orgullo de la nada* hace efectiva esta última voluntad ovidiana al seguir encarnando las palabras del poeta veinte siglos más tarde. Lo significativo aquí es que esta inmortalidad no corresponde a los objetos —desligados de lo humano—, sino al lenguaje, que, aun rodeado de silencios, subsiste en la medida en que es encarnado nuevamente por una voz *viva*.

4. Canto e imagen: en las proximidades del silencio

El lenguaje encarnado es, no obstante, un *eco*, en la medida en que repite lo que ya ha sido dicho y lo sostiene en el marco de un fluir continuo de lapsos silenciosos. Ovidio vuelve a darnos la clave del funcionamiento y potencialidad de esta reverberación. En el libro III de las *Metamorfosis*, el poeta romano pintó para nosotros en verso el relato de Eco y Narciso, figuras ambas que evocan poéticamente una voz y un reflejo *otros*. Como señaló Alejandro Beckes (2015), esta repetición —ya sea auditiva o visual— revela una verdad fundamental: *no estamos solos; ante nosotros subsiste un otro* yo. Para Beckes, a diferencia de la mayor parte de los mitos recogidos en la obra magna de Ovidio, el corazón del relato no reside aquí en la transformación, sino que hay que buscar su latido más acá y más allá del cambio. El núcleo mítico es aquí la *imago*, que en latín (Vox, 2016) hacía referencia no solo a una imagen, sino también al busto de un antepasado, a la sombra de un muerto, una aparición o, incluso, el eco. Tanto de Eco como de Narciso, solo nos quedan, por tanto, *imagenes*. Su relato en verso, actualizado en la escena liddelliana, es uno de ellos.

Especialmente relevante para el análisis de *El orgullo de la nada* es el valor de *imago* como máscara —para decirlo con un vocabulario teatral— de un antepasado. En este sentido, conviene indagar en la naturaleza de Eco o Narciso como *imagenes*, en la razón por la que de ellos solo nos quedan rastros. Como sucede a menudo en la tradición mítica, el relato de Eco presenta variantes en su transmisión: mientras la unidad mínima narrativa o, para decirlo con Claude Lévi-Strauss (1955), *mitema* se mantiene estable —la disolución de la ninfa hasta convertirse en pura voz—, las causas que

conducen a ese desenlace se modifican según las versiones. En algunos relatos⁶, Pan, celoso del talento musical de Eco, habría infundido la locura entre los hombres del lugar, que la despedazaron y esparcieron por la tierra los fragmentos de su cuerpo, de los cuales aún brotaba el canto. De acuerdo con Ovidio (III, vv. 340-510), Eco, condenada a repetir las últimas palabras ajenas por la ira de Juno, se enamoró de Narciso, fue rechazada y se consumió hasta que de ella solo quedó la voz. Estas dos versiones, llaman la atención sobre dos aspectos fundamentales de la figura mítica de Eco: por un lado, el poder del canto y el peligro de ese poder en un mundo que no quiere oír; por otro, el riesgo que entraña toda forma de comunicación profunda. La de Eco es una historia de lucha entre la alternativa trágica de repetir lo que ya se ha dicho y la de optar voluntariamente por el silencio ante la persona que queremos. Ambas opciones ponen de relieve el abismo discursivo entre el *yo* y el *otro*. Por su parte, la de Narciso es una historia que discurre por un cauce paralelo. Al igual que el relato de Eco, aquí también nos encontramos con las dificultades que surgen en el contacto con la otredad y con nosotros mismos. Como recordó Beckes (2015), el joven no muere por haber visto su propio reflejo, sino por haberse enamorado de él. El relato de Ovidio, al castigar a Narciso, refleja entonces que solo podemos conocernos al mirarnos en el *otro*, que, en este sentido, se convierte en un *espejo* que nos devuelve fragmentos de nuestra propia imagen. Como escribió Antonio Machado (1975, p. 268): “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas: / es ojo porque te ve”. Ahora bien, esta visión no está exenta de riesgos, en especial si el otro es *imago*, esto es, una aparición fantasmagórica. Jorge Luis Borges (1970, p. 191) lo cifró con las siguientes palabras: “Nos aniquilaría ver la ingente / forma de nuestro ser; piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido”.

⁶ Véase Longo, *Dafnis y Cloe* (III, 23; 1997, pp. 105-106). Esta novela pastoril griega, compuesta probablemente en el siglo II o III d. C., se conserva como la única obra atribuida a Longo. En ella, bajo la apariencia de un relato idílico sobre dos jóvenes criados en el campo, se entretienen mitos y leyendas de tradición popular, entre ellos esta variante del mito de Eco.

El teatro, del gr. *theomai* ‘ver’, constituye un espacio privilegiado para enfrentarse a este espejo de la otredad que, silenciosamente, nos habla de nosotros mismos a la vez que nos habla del propio acto de observar. En este sentido, el arte como *espejo* es uno de los conceptos con los que se han batido grandes artistas como es el caso de Andréi Tarkovski. La importancia de este cineasta para Liddell ya fue declarada por la propia artista en varias ocasiones. Sirva de ejemplo la visita guiada que organizó en el marco del proyecto *Guided by artists* impulsado por el Festival de Viena en el Kunsthistorisches Museum. En entrevista con Victoria Slavuski (2019), Liddell confirmó la relevancia en términos estéticos de películas como *Solaris* (1972) y *El espejo* (1975). Con Tarkovski comparte, ante todo, la visión de que el contacto con la naturaleza revela lo verdaderamente sagrado para el ser humano. En particular, *El espejo* es una referencia fundamental para el estudio de *El orgullo de la nada*. Las citas directas se encuentran veladas; no hay que buscarlas en la palabra, como las *Metamorfosis* ovidianas, sino que el trasvase se fundamenta en la música y el empleo del dispositivo escénico como un espejo silente ante el cual el ser humano construye su identidad y reflexiona sobre su destino.

En *El orgullo de la nada*, la relación con *El espejo* de Andréi Tarkovski se hace explícita en un instante crucial: en un determinado momento, Victoria Aime interrumpe la lectura de Ovidio, alza la mano y cede el protagonismo a la música. Lo que irrumpe en escena es el aria “They Tell Us That Your Mighty Powers” de *La reina india* (1695) de Henry Purcell, la misma que Tarkovski escogió para una de las escenas centrales de su película: aquella en la que el joven Alekséi se enfrenta a su propio reflejo en un espejo (Imagen 6). Ese desplazamiento de la palabra al canto no es ornamental, sino la puesta en obra de lo que Steiner (2003, p. 44) describió como la deriva del lenguaje en sus umbrales: cuando el discurso roza su propia extinción, se musicaliza y busca sostenerse en el canto; desde ahí, su vecindad inmediata es el silencio. De este modo, el gesto de Liddell reproduce la curva que en Tarkovski convierte el espejo en umbral: la palabra se suspende en música para preparar la entrada del silencio, que en la pieza desemboca, como

veremos en el siguiente epígrafe, en la proyección del filme mudo de Stan Brakhage.

Imagen 6



Nota: *El espejo* (1975, 1h24m28s), Andréi Tarkovski (dir.). Fuente: Filmin

Tanto en Tarkovski como en Liddell, la música no atenúa la dureza de las imágenes, sino que abre un horizonte de trascendencia en medio de la experiencia de descomposición y silencio. Ahora bien, para comprender la densidad de esta cita intermedial es necesario detenerse en el propio filme de Tarkovski. *El espejo* no constituye una narración lineal, sino un poema cinematográfico en el que un narrador enfermo —un álter ego del propio Tarkovski, al que nunca llegamos a ver, como tampoco vemos a Liddell en su propuesta— recuerda distintos momentos de su vida: la infancia en el campo, la ausencia del padre, la madre joven, la guerra, el amor y los sueños. El flujo de la película es discontinuo y fragmentario, como la memoria misma: pasado, presente y ensoñaciones se entretajan en un mismo plano. No es casual que esta concepción se gestara bajo la influencia de *Todo fluye* (1963 [2023]), novela de Vasili Grossman que Tarkovski leyó

a instancias de su colaborador Aleksandr Misharin⁷. El título de la obra retomaba, en clave política y existencial, el célebre axioma heraclíteo del *panta rhei* ‘todo fluye’, que también articula las *Metamorfosis* de Ovidio. De este modo, tanto en Ovidio como en Grossman y Tarkovski encontramos una misma intuición: el devenir y la transformación constituyen la única constante de la existencia humana, ya sea como metamorfosis poética, como memoria en fuga o como confrontación con la muerte. En el caso particular de la película de Tarkovski, lo que articula el relato no es la cronología, sino la búsqueda de identidad y de sentido en el umbral de la muerte. El espejo, en este contexto, no es un objeto óptico sino un umbral simbólico: el protagonista, Alekséi, no solo se reconoce en su reflejo, también se extraña de sí mismo, se desdobra y se enfrenta a la fragilidad de su propia identidad. Y, ante todo, la película presenta el itinerario de un personaje que, en palabras del propio director (2002, p. 233), recuerda a Narciso: “es un débil egoísta, incapaz de dar al prójimo un amor desinteresado, carente de una meta para sí mismo. Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida”.

El gesto de Liddell en *El orgullo de la nada* dialoga directamente con esta concepción. Cuando Aime detiene la palabra y deja entrar la música, el escenario se convierte en un dispositivo especular análogo al de la propuesta de Tarkovski. Pero mientras que *El espejo* constituye un viaje desde el lecho de muerte hacia la vida pasada, un retorno a los recuerdos fragmentarios de todos los accidentes de una vida y las personas que la han poblado, *El orgullo de la nada* propone al espectador el itinerario inverso al que recorre Alekséi: del presente de la butaca al lecho de muerte proyectado en escena. En lugar de sumergirnos en la memoria individual, Liddell confronta al público con una memoria colectiva y radical: la imagen de la carne muerta, encarnada en el fondo proyectado de la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Mantegna, que funciona como recordatorio de nuestro destino común. De este modo, si en Tarkovski el espejo multiplica el yo en imágenes fantasmáticas que revelan la fragilidad de la identidad, en Liddell el espejo se despliega en el espacio escénico para obligar al

⁷ Así lo confirmó Misharin (2004) en una entrevista acerca de sus colaboraciones con Tarkovski. Véase, asimismo, Synessios (2001, p. 21) para profundizar en la producción de la película.

espectador a reconocerse en lo que se extingue: el cuerpo vivo que pronuncia y calla, la música que ocupa el lugar de la palabra, y la materia muerta que recuerda incesantemente nuestro lecho de muerte compartido. El espejo se convierte, así, en un dispositivo colectivo que transforma la contemplación en experiencia límite.

5. El canto silente de la muerte o cómo fijar la vista en un cadáver

La verdadera experiencia límite y la caída total en el silencio tiene lugar, no obstante, en la parte final del espectáculo, cuando la iluminación desaparece para dejar paso a una oscuridad total a la que sucede la proyección íntegra de *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, de Stan Brakhage. A través de la inclusión de la película del cineasta experimental estadounidense, el espejo teatral se convierte en un dispositivo escénico que refleja de manera explícita el lecho de muerte que todos compartimos en un futuro no muy lejano y, de esta forma, llama a la *reflexión* de los espectadores, tanto en el sentido óptico del reflejo como en el intelectual de la meditación sobre la caducidad.

The Act of Seeing with One's Own Eyes es un filme mudo en color que cierra la llamada *Trilogía de Pittsburgh*, rodada en instituciones públicas de Pittsburgh —una comisaría en el caso de *Eyes* (1971), un hospital en *Deus Ex* (1971) y una morgue en *The Act of Seeing with One's Own Eyes*. La trilogía explora una ética de la mostración sin mediación: ver *con los propios ojos* allí donde la palabra y la música callan. En este marco, la morgue funciona como el límite extremo de la visión y convierte la experiencia fílmica en un acto de percepción radical. El título es, literalmente, la definición de *autopsia*. Sin voz en *off*, música o rótulos, la película registra autopsias reales en una sucesión de planos sostenidos y primeros planos que muestran el trabajo técnico de los forenses: el lavado de los cuerpos, la apertura de cavidades, la extracción y peso de órganos, la reparación y el cierre. No hay narrativa externa que medie o amortigüe; solo luz, piel, instrumentos y gesto profesional. La cámara evita, no obstante, el espectáculo y rehúye el comentario: como ya sucediera con *4'33"* (1952)

de John Cage, el latido del corazón y la circulación de la sangre por el cuerpo del espectador se convierten en la única experiencia sonora⁸.

En el contexto del espectáculo de Liddell, esta proyección lleva al límite el movimiento ya iniciado: la palabra se suspende, la música se apaga, y solo queda el silencio radical de la imagen, al que acompaña el del perímetro teatral que contempla *a priori* en silencio. Liddell logra así convocar ese deseo freudiano de regresar a un estado in-articulado o, como diría BORKMAN, de regresar a las profundidades de la mina y volver a ocupar un lugar junto a la materia inerte. El espejo teatral se vuelve aquí morgue: no refleja un rostro simbólico, sino el lecho de muerte literal. La pieza obliga a ver —y a escuchar el silencio mortal—, desplazando la memoria museística conservadora de objetos hacia una memoria corporal de la desaparición encarnada en los cadáveres humanos. Si el museo fetichiza la permanencia, Liddell, de la mano de Brakhage, expone la descomposición como forma de verdad sensible; si antes la escena nombraba o cantaba, ahora interpela sin palabras. En términos de la lectura freudiana, la proyección del filme cancela toda ilusión de conservación y entrega al público la experiencia de una mirada en la que el ver es, a la vez, conocimiento y herida. De ese modo, la función *especular* del dispositivo se invierte: ya no vemos una imagen para reconocernos en ella, sino que la imagen nos mira y nos sitúa, irremediabilmente, ante nuestra propia condición mortal. Con ello, Liddell desplaza la instalación museística hacia la morgue y altera el régimen perceptivo propio del museo: allí donde la vitrina ofrecía objetos mudos, inertes y asépticos que ocultaban la vida que los produjo, comparecen ahora cadáveres cuyo silencio apela con contundencia a la vida y reabre la interrogación sobre qué merece y puede conservarse, qué sentido tiene el acto mismo de conservar y cómo nos medimos, como humanos, ante la eternidad.

Considero que la distinción que efectuó Sontag entre mirar y fijar la vista es de extrema utilidad al respecto. De acuerdo con Sontag (2002, pp. 32-33), la mirada está caracterizada por la voluntad y movilidad. Su intensidad fluctúa a medida que aborda y posteriormente agota sus focos de interés. Ahora bien, el hecho de fijar la vista es esencialmente distinto: es estable,

⁸ Véase Sontag (2002, p. 24).

fijo y carece de modulaciones. En términos estéticos, mientras que el arte tradicional invita al espectador a *mirar*, el arte silencioso engendra, al contrario, la necesidad de *fijar la vista*. Para Sontag, este gesto es el punto más próximo a la eternidad que puede alcanzar el arte contemporáneo. La justificación reside en el hecho de que la estética del silencio no exige del espectador una comprensión o incluso una adjudicación de trascendencia, sino que, más bien, lo que reclama es un olvido de sí mismo. El arte opera así una aniquilación del sujeto perceptor, que se vuelve inane ante el reto de aportar algo a un espacio que, de por sí, ya está completo. El ser humano entabla entonces una relación con la obra artística análoga a la plenitud de la naturaleza. Esta impenetrabilidad acerca al sujeto al silencio, que también se configura como un espacio opaco. La imagen del cadáver al que se le ha retirado el rostro traduce en el plano físico esta aniquilación opaca del sujeto (Imagen 7). El tema principal de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, una película imprescindible para entender obras de la producción liddelliana como *DÁMON. El funeral de Bergman* (2024), es, para Sontag, el vértigo espiritual que produce en el ser humano esta opacidad.

Imagen 7



Nota: *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971, 10m52s), Stan Brakhage (dir.)

Sin embargo, la opacidad del silencio se puede concebir en términos positivos. De acuerdo con Sontag, tras las invocaciones al silencio, a menudo late un deseo de renovación sensorial y cultural. En este sentido,

el silencio dispone de la capacidad de socavar lo que Sontag (2002, pp. 38-39) llamó *lenguaje defectuoso*, es decir, un lenguaje disociado del cuerpo y, por tanto, del sentimiento y las coordenadas personales y espaciotemporales del acto comunicativo. El lenguaje se degrada cuando está desvinculado del cuerpo, se tiñe de *falsedad*. En su rebelión contra el lenguaje, el silencio cuenta con la facultad de contrarrestar esta tendencia y exigir del lenguaje que asuma la verdad de las relaciones con el mundo. A esto se refería Steiner (2003, p. 67) cuando aludió a la más honesta tentación del silencio y la sensibilidad contemporánea. El lenguaje verdadero asume, entonces, el modelo del lenguaje adámico, capaz de nombrar directamente el mundo y establecer una relación pura con él, tal y como defendió Walter Benjamin (2007, pp. 144-162). Como complemento de la lectura benjaminiana, considero de especial relevancia las reflexiones al respecto de Jakob Böhme. Según el místico luterano (*MM II*, ch. xxxv, 12; 1656, p. 221), Adán hablaba un idioma *sensual*, propio de los seres que forman parte integral de la naturaleza, es decir, que continúan empleando todos los animales, con excepción de ese animal enfermo que es el hombre.

En *El orgullo de la nada* el espectador es convocado a esa relación natural con la obra que mencionó Sontag —una recepción que restituye los sentidos frente al exceso de interpretación— y que lo aproxima a un idioma sensible. La pieza lo hace operativamente: la suspensión de la palabra —la interrupción de Ovidio con el gesto de la mano—, la irrupción del aria de Henry Purcell, la disposición material del espacio —la caja blanca del objeto desplazado frente al *Cristo muerto* de Mantegna— y, finalmente, la oscuridad total seguida de la proyección muda de Brakhage, reeducan la atención hacia lo táctil, lo visual y lo acústico mínimos. No se trata de *comprender más*, sino de *percibir mejor a través de los sentidos*, de dejar que cuerpo, imagen y materia establezcan su régimen de verdad antes de que el discurso lo clausure. Esta pedagogía de la percepción enlaza con la indicación de Rilke: en la cuarta de las *Elegías de Duino* (2016, pp. 80-84) propuso, en clave metafórica, un modo de aproximación al horizonte del silencio; y la condición previa de ese vaciamiento es reconocer de qué estamos colmados. La obra de Liddell hace visible esa saturación a través

de la estética del inventario y la verbosidad inyectiva y, al mismo tiempo, ilumina el camino para desarticularla: escuchar, fijar la vista y callar. Solo a partir de esa descarga sensorial y discursiva puede el espectador entrar en el *idioma sensible* que la pieza solicita, donde el sentido no se deduce, sino que acontece en la fricción entre cuerpo vivo, imagen y silencio.

Imagen 8



Nota: *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971, 17m59s), Stan Brakhage (dir.)

Desde aquí, puede leerse el dispositivo cromático de *El orgullo de la nada* como un despliegue de lo que Didi-Huberman (2007) denominó el equívoco del *encarnado*: ese imposible desempate entre el *en* —la carne interior, sangrienta, informe— y el *sobre* —la piel como superficie blanca, alisada— que constituye un fantasma mayor de la pintura y, por extensión, de las artes de la imagen. En *El orgullo de la nada*, la blancura —la caja del objeto conservado, el claror calcáreo del *Cristo muerto* de Mantegna, la piel de la actriz y los guantes que usa para revelar el contenido de la caja— escenifica

la superficie epidérmica donde la materia aparece pacificada y musealizada, *sobre* la que el sentido podría asentarse. Pero el itinerario sensorial que propone Liddell conduce, por contraste, hacia el cromatismo visceral: la oscuridad total y la proyección muda de Brakhage obligan a *ver con los propios ojos* y fijar la vista *en* el interior del cuerpo —rojos húmedos, ocre, vísceras, en definitiva, todo aquello de lo que realmente estamos colmados—, es decir, el *en* de la carne donde la forma se deshace y la imagen piensa su límite (Imagen 8). La obra activa así la tensión entre piel y carne: lo que cubre y vela frente a lo que se abre y sangra; la promesa de permanencia del blanco conservador frente a la evidencia de la descomposición encarnada. En esa fricción, el espectador queda convocado a medir con sus sentidos el punto en que la representación cede ante la presencia material de la muerte. Para detener esa mirada —y sostenerla sin desviar la atención hacia consuelos interpretativos— el silencio es condición de posibilidad. En términos de Sontag (2002, p. 38), el silencio no es mera ausencia, sino una técnica de atención: suspende la movilidad voluntarista de la mirada y la obliga a fijarse, otorgando tiempo y espacio para que el pensamiento continúe o se profundice; funciona como lastre que devuelve al lenguaje su integridad cuando este tiende a degradarse en automatismo retórico. De ahí su papel en *El orgullo de la nada*: apagada la palabra y retirada la música, el silencio ancla la percepción ante el cuerpo sin voz y habilita la escucha de aquello que la imagen y la materia *muestran* sin pronunciar palabra alguna.

Sontag (2002, p. 25) subrayó, además, el carácter dialéctico del silencio: nunca comparece sin su opuesto, sino como un vacío colmado, un *silencio elocuente* que protesta, acusa o interroga. La escena final de Liddell activa justamente ese vacío enriquecido: el silencio no clausura el sentido, lo vuelve denso. No hay relato que nos guíe ni significativo que amortigüe; por eso la proyección de Brakhage se vuelve audible en su mudez, y la morgue —como límite de la visión— adquiere valor de enunciación. Se trata de una escucha sin palabras en la que el cuerpo muerto, por su sola presencia y por la técnica que lo manipula, instituye una semántica de lo real: peso, humedad, corte, sutura. Ahora bien, como observó Sontag (2002, p. 35), el

programa del silencio comporta una *operación* por la que el arte intenta alumbrar formas de pensamiento aún no nacidas. La economía extrema de Liddell procede en esta clave: desplaza para que algo aparezca.

El resultado no es empobrecimiento, sino una ganancia fenomenológica: el espectador percibe más cuanto menos se le ofrece. Por eso, el silencio que cierra el dispositivo cromático —del blanco epidérmico al color visceral— no es negación del lenguaje, sino su prueba de verdad. El silencio socava el lenguaje defectuoso y restituye el vínculo con lo real al exigir que el decir vuelva a medirse con las cosas y que el ser humano, a diferencia de Narciso o el protagonista de *El espejo*, sostenga la mirada a una vida de la que somos deudores. En *El orgullo de la nada*, este principio adopta forma ético-política: frente a la *mémoire gourde* conservadora del museo, el silencio elocuente de la morgue recuerda que toda conservación es precaria, y que ver es también escuchar lo que el cuerpo muerto, en su silencio, tiene que decir. Solo entonces la mirada, detenida, puede oír. Y es ahí, en ese umbral de atención extrema, donde la obra hace saber sin hablar.

6. Conclusiones

Al término de este recorrido puede afirmarse que *El orgullo de la nada* convierte el silencio en un régimen de atención que reorganiza la experiencia del espectador. No opera como carencia, sino como método: sustrae estratos de comentario para que cuerpo, objeto e imagen comparezcan con su propio peso. En esa economía, la pieza desplaza el eje de la conservación desde el objeto hacia las condiciones de percepción que lo hacen visible sin anestesia.

El llamado *objeto desplazado* no se presenta como fetiche singular, sino como síntoma de una lógica museística que aísla, limpia y estabiliza. La intervención de Liddell expone el coste de esa promesa de permanencia: toda selección conlleva exclusión, toda memoria instituida deja un resto. De ahí el giro decisivo: la escena sustituye la vitrina por la morgue. Allí donde el museo ofrecía objetos mudos y asépticos, comparece el cuerpo sin voz, cuyo silencio interpela con una intensidad que la retórica no alcanza. Ese desplazamiento no destruye la conservación, sino que la redefine en términos de presencia responsable y de atención sostenida.

La curvatura formal de la obra —que viaja de la palabra a la palabra relegada, la música y, finalmente, el silencio— confirma esta hipótesis. La invectiva se somete a la medida del verso, el aria de Purcell suspende la elocuencia, el lienzo de Mantegna recuerda el destino del viaje escénico y la proyección muda de Brakhage lleva la percepción a su límite: ver con los propios ojos el destino que nos espera como seres frágiles y perecederos. El resultado no empobrece el sentido; lo condensa. También el dispositivo cromático lo hace visible: del blanco epidérmico al encarnado visceral de la morgue, en la tensión entre el *sobre* de la piel y el *en* de la carne donde, como ha mostrado la teoría de la imagen, la representación cede ante la materia y la forma piensa su propio límite. En ese tránsito, el silencio no clausura, sino que abre.

Leída así, la dialéctica entre conservación y destrucción deja de ser antagonismo para convertirse en condición de inteligibilidad. La obra muestra que toda pretensión de permanencia está atravesada por la caducidad y que, sin embargo, ese reconocimiento no conduce al nihilismo, sino a una forma de afirmación crítica: conservar no es inmovilizar, sino afinar la mirada; destruir no es negar, sino retirar lo superfluo para que algo aparezca. La carne viva puede, en efecto, dejarse interpelar por el silencio de la carne muerta: no como sometimiento, sino como aprendizaje de medida, responsabilidad y duelo.

En última instancia, la pieza devuelve a la palabra su lugar justo. Lo que permanece no son los objetos desligados de lo humano, sino el canto cuando encuentra cuerpo que lo encarne y silencio que lo sostenga. Como en *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen, donde el metal solo canta cuando el martillo lo hiere, la resonancia de ese canto en *El orgullo de la nada* nace del choque entre materia y espíritu, entre presencia y desaparición, durante la campanada de medianoche, momento en el que reinan las sombras. En medio de la oscuridad, el espectáculo no enseña a conservar más, sino a ajustar la vista; no añade discurso, recalibra la escucha. Cuando la luz cae y la imagen muda persiste, el teatro no abdica de la palabra: la pone a prueba. Y en esa prueba —sobria, radical— se hace legible lo común: una mortalidad compartida ante la que mirar y escuchar con rigor. La obra nos invita, así, a no ser ni Narciso ni Alekséi: a abrazar la vida mientras dura y a saldar en vida la deuda contraída con quienes nos rodean, no como

promesa de permanencia, sino como ética de la finitud compartida. La permanencia —si es que existe— no reside en la posesión, sino en la atención: en el canto cuando encuentra cuerpo que lo encarne y en el silencio que lo sostiene. Esa es, quizá, la única forma de permanencia que importa.

Referencias

- Aristóteles (1988). *Política* (M. García Valdés, Trad.). Gredos.
- Beckes, A. (2015). Ovidio: “Eco y Narciso” (*Metamorfosis* III, 318-510). *Hablar de poesía*, (32). <https://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-32/ovidio-eco-y-narciso-metamorfosis-iii-318-510-6/>
- Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Obras. Libro II, volumen 1* (pp. 144-162), J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Eds.), *Walter Benjamin. Obras. Libro I, vol. 2* (pp. 7-85), A. Brotons Muñoz (trad.). Abada.
- Böhme, J. (1656). *Mysterium magnum* (J. Ellistone y J. Sparrow, Trans.). Lodowick Lloyd. <https://www.proquest.com/books/mysterium-magnum-exposition-first-book-moses/docview/2240897383>
- Borges, J. L. (1970). *El otro, el mismo*. Emecé.
- Bourbousson, L. (2016, 15 de diciembre). *Interview: Nacera Belaza pour La Procession*. Ouvert aux publics. <https://ouvertauxpublics.fr/interview-nacera-belaza-pour-la-procession>
- Brakhage, S. (Dir.) (1971). *The Act of Seeing with One's Own Eyes* [Película]. Estados Unidos.
- Cornago, Ó. (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Fundamentos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (F. Vidarte Fernández, Trad.). Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada* (M. Arranz, Trad.). Pre-Textos.
- Egger, C. y Reck, I. (2016): Angélica Liddell ou un théâtre sur le fil grinçant du rasoir. En C. Maader y M. Reybrouck (Eds.), *Sémiotique et vécu musical: Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens* (pp. 155-170). Leuven University Press.
- Grossman, V. (2023). *Todo fluye* (M. Rebón, Trad.). Galaxia Gutenberg.
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo* (D. González Martín y D. Martínez Perucha, Trans.). Abada.
- Freud, S. (1992). Más allá del principio de placer. En J. Strachey (Ed.), *Obras completas: Sigmund Freud. Volumen 18* (2.ª ed., pp. 1-62) (J. L. Etcheverry, Trad.). Amorrortu.

Silencio en carne muerta. Pulsiones escénicas de conservación y destrucción en *El orgullo de la nada*, de Angélica Liddell

- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo* (2.ª ed.) (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica
- Ibsen, H. (1998). *Peer Gynt. Casa de muñecas. Espectros. Un enemigo del pueblo. El pato silvestre. Juan Gabriel Borkman* (11ª ed.) (A. Victoria Mondada, Trad.). Ciudad de México: Porrúa.
- Journal Zibeline. (2016). *Angélica Liddell – L'orgueil du rien – Création 4 et 5 mars 2016 – MuCEM* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tQNKJdu4hFg>
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático* (D. González, Trad.). Paso de Gato.
- Lévi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428-444. <https://doi.org/10.2307/536768>
- Liddell, A. (1993). El teatro de la pasión. En A. Liddell Zoo y J. Mayorga, *Leda y El traductor de Blumemberg* (pp. 87-93). Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas.
- Liddell, A. (2007). *Los deseos en Amherst*. Trashumantes.
- Liddell, A. (2016). *El orgullo de la nada* [Grabación]. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). <https://www.dailymotion.com/video/x50o2rq>
- Liddell, A. (2025). Zoo. *A Zed & Two Noughts*. Programado por... Angélica Liddell. Sala Berlanga. <https://salaberlanga.com/actividad/zoo-a-zed-two-noughts/>
- Longo (1997). *Dafnis y Cloe*. En Longo, Aquiles Tacio y Jenofonte de Éfeso, *Dafnis y Cloe. Leucipa y Clitofonte. Babilónicas* (pp. 7-141) (M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Trans.). Gredos.
- Lucas, A. (17 de abril de 2021). Angélica Liddell: "Los discursos ideológicos, identitarios, nacionalistas, a veces repugnantes, han manipulado la tauromaquia hasta arruinarla". *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2021/04/16/6078098cfc6c838d458b45f2.html>
- Machado, A. (1975). *Poesías completas*. Espasa-Calpe.
- Misharin, A. (2004). *Alexander Misharin on MIRROR* [Video]. The Criterion Channel. <https://www.criterionchannel.com/videos/alexander-misharin-on-mirror>
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria* (L. Masello, Trad.).
- Cátedra. Ovidio (2003). *Metamorfosis* (5.ª ed.) (C. Álvarez y R. Mª. Iglesias, Trans.). Cátedra.
- Platón (1992). *Diálogos VII: Dudosos, apócrifos, cartas* (J. Zaragoza y P. Gómez Cardó, Trans.). Gredos.
- La Provence (4 de marzo de 2016). L'orgueil du rien chez les vivants. *La Provence*. <https://www.laprovence.com/article/spectacles/3828818/lorgueil-du-rien-chez-les-vivants.html>
- Purcell, H. (1695). *The Indian Queen*, Z. 630: *They tell us that your mighty powers above* [Aria].
- Rilke, R. M. (2016). *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo* (10.ª ed.) (E. Barjau, Trad.). Cátedra.
- Siegel, J. F. (2001). Peter Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*: A Cockney Procne. En M. M. Winkler (Ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (pp. 244-268). Oxford University Press.
- Slavuski, V. (2 de agosto de 2019). Angélica Liddell en el museo. *La vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresas/20190802/463818746134/angelica-liddell-en-el-museo.html>
- Sontag, S. (2002). *Estilos radicales* (E. Goligorsky, Trad.). Santillana.

- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (M. Ultorio, Trad.). Gedisa.
- Synessios, N. (2001). *Mirror*. I. B. Tauris.
- Tarkovski, A. (Dir.) (1975): *El espejo* [Película]. Mosfilm.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (6.^a ed.) (E. Banús Irusta, Trad.). Rialp.
- Vox (2016). *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino* (27.^a ed.).
- Woolf, V. (2019). *Al faro* (M. Temprano García, Trad.). Debolsillo.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 185-222


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 17 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 ABR 2025

Posibilidades de propagación de lo no-dicho. La plaga del silencio desde lo psicosomático en *Las yeguas nocturnas* (2024), de Atenea Cruz

On the Propagation of the Unspoken: The Psychosomatic Plague of Silence in Las yeguas nocturnas (2024) by Atenea Cruz

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.019>

Carmen Rodríguez Campo

Universidad de León
Instituto Universitario de Humanismo y Tradición Clásica
España

crodc@unileon.es
 <https://orcid.org/0000-0002-5448-3453>

Resumen

Alejado del valor pasivo atribuido y enfrentado a la actuación de la palabra, el silencio participa en la configuración de la ideología en todo discurso, pues opera como parte de un sistema normativo sociocultural y sociohistórico que impone una idea de orden y, consecuentemente, una determinada censura. En tanto que “signo literario” (Bobes Naves, 1992), el silencio es susceptible de ser analizado desde la teoría literaria no solo en relación a las variables contextuales que delimitan su significación, sino también a perspectivas psicoanalíticas, desde las que examinar dicho signo como nacido en el conflicto psíquico humano —desde el que puede diferenciarse el *silencio social* (derivado de la *doxa* de Bourdieu) o el *silencio individual*, asociado al sufrimiento interno, a los miedos ancestrales, a las pulsiones ocultas, a la necesidad de represión, etc.— y corporizado en el discurso a través de su somatización, hecho que se observará en su aplicación práctica

a la obra *Las yeguas nocturnas*, de Atenea Cruz. A estas respuestas somáticas, acotadas en el presente artículo como *silencios psicosomáticos*, se suma una propuesta de subversión, así como de categorización de silencios, empleando en ocasiones figuraciones imposibles derivadas de la necesidad de transgresión ante la imposición del orden.

Palabras clave: Significaciones del silencio, ideología, somatización, *Las yeguas nocturnas*, Atenea Cruz

Abstract

Removed from the merely passive value ascribed to it and set in opposition to the performative force of the word, silence partakes in the shaping of ideology within every discourse, for it operates as an integral element of a sociocultural and sociohistorical normative system that imposes a notion of order and, consequently, a specific form of censorship. Conceived as a “literary sign” (Bobes Naves, 1992), silence can be examined through the lens of literary theory not only in relation to the contextual variables that delimit its meaning, but also from psychoanalytic perspectives, which allow to interpret it as a manifestation born of the human psychic conflict —from which it is possible to distinguish between *social silence* (stemming from Bourdieu’s *doxa*) and *individual silence*, linked to inner suffering, ancestral fears, hidden drives, the need for repression, and so forth— materialized in discourse through its somatization, a phenomenon that will be observed in its practical application to Atenea Cruz’s *Las yeguas nocturnas*. To these somatic responses —herein defined as *psychosomatic silences*— this article adds a proposal of subversion, as well as a categorization of silences, occasionally resorting to impossible figurations that emerge from the necessity of transgressing the imposition of order.

Keywords: Silence meanings, ideology, somatization, *Las yeguas nocturnas*, Atenea Cruz

Acotada su literatura como “de las más emblemáticas de lo que está sucediendo en las letras contemporáneas” (Pacheco, 2020, min. 1:34-1:35) o, más aún, como “el resultado de tiempos convulsos y que se gesta en el corazón mismo de una violencia que se sale de control” (Eudave, 2024, p. 7), la poética de Atenea Cruz se desarrolla marcada por “las atrocidades de un país lleno de feminicidios, desapariciones, inseguridad, crisis económicas, racismo, clasismo, tráfico de mujeres y de órganos” (Eudave, 2024, p. 7). En este contexto de violencia, la autora se revela bajo el empleo de un discurso, en múltiples ocasiones asentado sobre el molde de lo

insólito, desde el que ella misma se reafirma, advirtiéndolo que “estoy hablando de la realidad como yo la veo” (Cruz en Pacheco, 2020, min. 13:43-13:45).

Cruz, nacida en 1984, en Durango (México), en “un país que está impregnado de la cultura de lo fantástico” (Cruz en Pacheco, 2020, min. 2:44-2:50), es licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas, máster en Estudios de Literatura Mexicana por la Universidad de Guadalajara y diplomada en Literatura Mexicana del Siglo XX por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Ha sido becaria del programa de residencias de escritura creativa *Under The Volcano* durante el año 2024; del FONCA/Jóvenes Creadores en el año 2019, así como del PECDA en Durango en tres ocasiones y en una en el PECDAZ en Zacatecas, en las categorías de novela, cuento y poesía. Como narradora, ha publicado la novela *Ecos* (Libros de Mano, 2021; Tierra Adentro, 2017) y los libros de cuentos *Las yeguas nocturnas* (Eolas Ediciones, 2024), *Hágalo usted misma* (An.alfa.beta, 2023) y *Corazones negros* (An.alfa.beta, 2019). Entre sus grandes temas, despuntan la violencia, el gran misterio sobre lo que sucede dentro del hogar, la precariedad, las drogas, la fatalidad, el fracaso, aunque también, como ella misma apunta, “lo que me interesa es escribir sobre relaciones humanas, [enfocándolas] sobre todo a estos temas [...]: la soledad, la imposibilidad de vincularse a profundidad, la carencia de amor” (Cruz, en Pacheco, 2020, min. 17:09-17:20).

Como poeta, destacan sus poemarios *Apuntes al reverso de papeles diversos* (Tierra Adentro, 2015) y *Suite de las fieras* (Libros de Mano, 2012). Ha recibido varios premios por su vertiente como narradora —en concreto, el Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción del año 2017 por su relato “Una mujer solitaria”, y el Premio de cuento “María Elvira Bermúdez” del año 2002— y como poeta —el Premio Regional de Poesía “Beatriz Quiñones” en el año 2012 por su poemario *Suite de las fieras*—. Además de colaborar como ensayista en revistas —entre ellas, *Letras Libres*, *Tierra Adentro*, *Rio Grande Review*, *Punto de Partida UNAM* o *Playboy México*—, ha participado en antologías colectivas de cuento como *Mexicanas. Trece narrativas contemporáneas* (Fondo Blanco, 2021) o *Lados B: Narrativa de alto riesgo* (Nitro Press, 2011) y, actualmente, se dedica a la enseñanza de la literatura.

La poética de Cruz, “no exenta de sarcasmo e ironía en contrapunto con la sordidez”, introduce la cotidianidad mexicana, denunciando la naturalización del ejercicio de la violencia, puesto que la autora “no se contiene al mostrarnos la naturaleza rota, fragmentada y violenta de sus personajes” (Eudave, 2024, p. 9). También nos habla de la verdad oculta, de los engranajes que participan de dicho horror social, y que perviven (re)activándose en una espiral infinita en la que lo mejor es “guardar silencio. No vayan los demás a tildarnos de locos” (Cruz, 2024, p. 79). De este modo, la represión de las pulsiones inconscientes, atávicas e instintivas, y el miedo ante la (in)capacidad del habla en circunstancias sumidas en la crueldad, en todo tipo de perversiones asociadas al canon de belleza y la idea de perfección, a las convenciones sociales sobre lo corporal, al utilitarismo frente a la inutilidad en sociedad, etc., derivan en la gestación de un silencio que, concretamente, en *Las yeguas nocturnas* —obra objeto de análisis del presente artículo—, trata de señalar “la parte más oscura del ser humano para mostrarnos cómo nos convertimos en entes fronterizos entre una maldad inconsciente y otra totalmente asumida” (Eudave, 2024, p. 8).

Desde este último eje, cabe pensar el funcionamiento y la simbología del silencio en el citado libro de cuentos desde lo que he convenido en acotar como *silencios psicosomáticos*, dado un determinado encuadre ideológico-social, plagado de prohibiciones, convenciones y normatividades, que son asumidas —y aceptadas— desde un primer nivel individual. Para la puesta en marcha del viraje crítico de la *psique* al *soma* que dará lugar a cada *silencio psicosomático*, operan el *silencio social* y el *silencio individual* en el discurso, siendo el primero de ellos la macroestructura prescriptiva y arbitraria por la que se rige el funcionamiento individual del sujeto en sociedad. En el segundo, en cambio, se asumen como propias dichas pautas de actuación social, hecho que deriva en la frustración interna del sujeto, en el rechazo y la represión. A partir de este caldo de cultivo, se hayan en *Las yeguas nocturnas* diversas materializaciones corporales que siguen el orden *psique-soma* o *soma-psique* —materializaciones que dan lugar al mentado *silencio psicosomático* en cada caso—, dada la necesidad de oposición ante la *naturalización* del silencio en sociedad.

Analizaré, a continuación, las dos formas de articulación del silencio en la obra objeto de análisis: por un lado, en los cuentos “*Las yeguas nocturnas*”,

“Insomnio”, “Una mujer solitaria” y “La última plaga”, examinaré el silencio en tanto que plaga extendida a través del sueño, epidemia y/o contagio, cuya simbología señala los miedos universales individuales, las represiones vinculadas a la sexualidad y las ansiedades colectivas ante el contexto natural y social actual. Por otro lado, en los cuentos “Porcicultura para principiantes”, “Otro jardín secreto”, “Corazones negros”, “El intercambio”, “Visitas” y “Gozo carmesí”¹, estudiaré el silencio en tanto que secreto, considerado como tal a raíz de las imposiciones sociales ante el canon de belleza, de la violencia doméstica y de la impotencia masculina. Desde esta segunda vía, constataré la existencia de un *silencio doblegado* que surge del sufrimiento del sujeto que, no en vano, terminará por reinventarse a partir de la apropiación individual del dolor. En ambos casos, tal y como se observará en el análisis concreto de cada ficción breve, la somatización del silencio ocurre desde la subversión del orden de lo real. Sobre todo, en la segunda articulación del silencio, este último recurre a figuras de orden imposible, o se sirve de procesos como la animalización, la plantificación, el intercambio de cuerpos y de conciencias, o la invisibilización. Con ello, se presenta otra forma de mirar el mundo y de revelarse frente a la autoridad del silencio: siempre ausente, siempre presente, siempre al acecho.

Apuntes críticos sobre lo no-dicho

¿Qué peso adquiere el silencio en la contemporaneidad?, podemos preguntarnos, siendo conscientes de las pausas explícitas en todo acto comunicativo, que denotan la deriva del pensamiento antes de emitir una respuesta como receptores del discurso. No obstante, referirse solo al silencio a través de las palabras —asignándole un valor pasivo frente a la acción y agencia a la que mueve, en principio, la palabra— contribuiría a acortar sus posibilidades de significación en el discurso o, más aún, a asumir

¹ Se analizarán diez de los once relatos incluidos en dicha obra —aplicando sobre ellos el concepto propuesto de *silencio psicosomático*—, excluyendo de dicho análisis el cuento que cierra la obra, titulado “Alta costura”, pues este último, a pesar de trabajar el silencio como secreto compartido desde el narcotráfico —aplicado a la confección de prendas que toman como materia prima la piel humana, procedente de los ya fallecidos en México—, no puede ser analizado desde el planteamiento del *silencio psicosomático* al que aludo, pues no devuelve en forma de respuesta corpórea el resultado del silencio o secreto individual.

que la ausencia de voz no forma parte del discurso, sino que se configura como uno de los límites de la significación en el intercambio de habla.

No debe dejarse a un lado, entonces, la capacidad del silencio de complementar lo dicho con un determinado peso simbólico —con lo no-dicho, con lo silenciado, con lo que no se quiere decir, sino solo hacer entrever, con lo asumido como propio, pero atribuido a lo ajeno, etc.— que se inserta en un contexto cultural concreto. Como enunciara Orlandi:

se uma dessas características [el silencio a través de las palabras] livra o silêncio do sentido “passivo” e “negativo” que lhe foi atribuído nas formas sociais da nossa cultura, a outra [el silenciamiento] liga o não-dizer à história e à ideologia. (2011, p. 12)

Establecer una clara diferenciación entre los dos tipos de silencios a los que se atiene su etimología —“el silencio estructural de las pulsiones (*sileo*) y aquel de la palabra no dicha (*taceo*)” (Colodro, 2000, p. 105)— debe ser el principio propulsor para capturar una definición —¿o varias?— del silencio. De este modo, no solo debemos examinarlo como signo —en concreto, y si nos referimos al ámbito literario, como “signo literario”, tal y como ha determinado la teoría de la literatura en relación a la pragmática (Bobes Naves, 1992, p. 101)—, sino que este, junto a la palabra, es portador de una determinada ideología, hecho que responde, sin duda, a una “sobreposição entre linguagem (verbal e não-verbal) e significação” (Orlandi, 2011, p. 30).

Teniendo en cuenta que en todo discurso “la palabra presenta la materia más reveladora de las formas ideológicas generales básicas de la comunicación semiótica”, el silencio complementa el mapa sociocultural del lenguaje, conformando, junto a la conducta y la mentada palabra, la “unidad de conciencia verbalmente constituida” (Voloshinov, 1976, pp. 25-27). Bajo estas consideraciones cabe señalar que necesariamente detrás de la palabra hay una palabra-no-dicha, que conforma un determinado entramado ideológico. En el ámbito de la conversación, David Le Breton encuentra las “significaciones del silencio”, que son “—numerosas— figuras políticas, unas figuras cuyo sentido depende del contexto en el que se producen, ya que el silencio carece por sí mismo de significación” (2017, p. 13). Consecuentemente, el silencio siempre debe ser interpretado en su contexto, dada su variación en función del espacio sociocultural que lo acoja; es decir, se mantiene en relación de dependencia con las

determinaciones histórico-políticas inscritas e implícitas en cada uno de los discursos. Ello sería lo que Žižek denomina “espacio ideológico”, poseedor de un determinado contenido cuya funcionalidad depende del ocultamiento de la dominación y de la consiguiente sumisión de todo sujeto social con respecto a esta (2003, p. 15).

Al atender a dichos “espacios ideológicos”, debe considerarse la imposibilidad de asociar al silencio un único significado. Ello señala, desde el punto de vista teórico-literario, la necesidad de proponer una categorización, que bebe de las consideraciones previas por las que se designa una determinada función y un sentido concreto a dicho constructo polisémico. En esta línea, incido en la investigación de Bobes Naves, quien, partiendo de los *códigos del silencio*, enunciados por Terracini (1988) —con ello me refiero a *“il silenzio dei codici [che] è ovviamente una metafora che indica, sul piano della comunicazione letteraria, varie possibili manipolazioni nei riguardi dei codici stessi, accettati apprentemente come regole del gioco”* (p. 7)— la investigadora diferencia cuatro tipos de “silencios literarios”: en primer lugar, el “silencio como contrapunto textual”, al que se refiere como “negación del signo verbal”, puesto que se trata de aquellas formas que adquiere el silencio en todo texto y que se alternan con el uso de la palabra, generando vacíos propios del acto comunicativo en sí (Bobes Naves, 1992, p. 102). En segundo lugar, el “silencio espacial”, que señala aquellos “contenidos que se introducen en el texto de una forma indirecta por medio de signos que son testimonio de temas latentes, de motivos silenciados en el discurso”, que guardan estrecha relación con los espacios marginales, puesto que estos vienen a ocupar “el centro semántico” del texto (Bobes Naves, 1992, pp.102-103). En tercer lugar, el “silencio estructural”, por el que se designan las relaciones temáticas/semióticas que se tienden en todo proceso decodificador del texto, señalando espacios latentes cuya ausencia se hace presente solo teniendo en cuenta (o pasando por) dicho proceso. En cuarto y último lugar, el “silencio del subtexto”, que refiere al exceso de la palabra o, más concretamente, al silencio que resta a través del empleo de la voz, gestándose en ‘lo que no se dice’ a raíz de ‘lo que se dice’. En definitiva, y haciendo alusión a la espacialidad del silencio en el texto, Bobes Naves (1992) diferencia:

1. Silencio distribuido en alternancia con la palabra en el discurso de todo el texto.
2. Silencio parcial de los temas relegados a un lugar secundario del texto.
3. Silencio estructural que se advierte desde un esquema con el que se pone en relación el texto (silencio emitido o recibido).
4. Silencio del subtexto, situado bajo la palabra utilizada como voz. (p. 109)

No en vano, esta catalogación que resalto solo da cuenta de una primera valoración del silencio, aunque no incide en cómo este afecta (y se ve afectado por) el propio discurso o los personajes que participan de él. Por ello, junto a esta diferenciación, añado los binomios opositivos que reconoce Orlandi (2011), basados en la concepción del lenguaje como exceso frente al silencio, que participa de la acción a la que mueve la palabra y que se acciona desde sí mismo y hacia los participantes de la acción comunicativa. La citada investigadora diferencia: “*Estar* em silêncio/Romper o silêncio, *Guardar* o silêncio/*Tomar a palavra*, *Ficar* em silêncio/Apropriar-se da palavra” (p. 31). Los tres binomios dicotómicos resuenan en la consideración de lo que Colodro (2000) denomina “la palabra reprimida”, desde la que incide en “el anuncio de un trauma acallado, de una pulsión que ha sido violentada hasta el punto de hacerse presente en la forma de una ausencia” (p. 106).

Entendiendo entonces el silencio como “instrumento de resistencia, pero también [...] de poder, de terror” (Le Breton, 2017, p. 62), propongo una conceptualización del silencio, entendido como huella que deja la palabra y, en términos generales, el signo, en un encuadre sociocultural determinado, aunque también en la propia subjetividad individual, que radica en la relación que se establece entre lo “psico” —que señala el “alma” o la “actividad mental”— y el “soma” —que señala el cuerpo o que se define como concepto filosófico en tanto que “cuerpo, por oposición a *psique*”—. De ello surge la necesidad de atender al ámbito del psicoanálisis, que considera en relación al fenómeno psicosomático la posibilidad de hallar un “velo de silencio que cubre el desamparo psicosomático hasta que ya resulta imposible negarlo” (McDougall, 1991, p. 19); anclado, por lo tanto, a la afectividad del individuo, aunque también, a su realidad cotidiana, teñida de un horror social, de un sufrimiento, que bebe de las

imposiciones sociales, culturales, económicas, políticas, etc., y que pueden, asimismo, suponer un daño anímico en el sujeto. En este sentido, cabe señalar, el pensamiento lacaniano, desde el que se define la *palabra vacía* y el silencio del sujeto en tanto que frustraciones internas del individuo, que derivan en la reconstrucción de su discurso “*para otro*, [que] vuelve a encontrar la alienación fundamental que le hizo construirla *como otra*, y que la destinó siempre a serle hurtada *por otro*” (Lacan, 2009, p. 242).

Por lo tanto, enmarcando la investigación sobre dicho último eje psicoanalítico, defino, en primer lugar, lo psicosomático como toda evidencia de daño y/o dolor corporal que refiere a un conflicto psíquico o psicológico. Es decir, “en los estados psicosomáticos es el *cuerpo* quien se comporta de forma ‘delirante’; ya sea ‘superfuncionando’, ya sea inhibiendo funciones somáticas normales”, hecho que comporta, a nivel psíquico, una determinada significación simbólica muchas veces silenciada por el propio sujeto que experimenta dichos síntomas, pues “los procesos de pensamiento de las somatizaciones intentan vaciar la palabra de su significado afectivo” (McDougall, 1991, p. 32). Ello se asienta sobre la relación entre mente y cuerpo, cuya asociación ya había sido planteada por Freud, y que empleo para iluminar la significación del signo —del silencio— en relación con su manifestación mental y corporal² —psicosomática—, encontrando una variación en dicha significación que categorizo a continuación y que depende de las implicaciones del propio sujeto o del colectivo social al que este pertenece, influyendo en dicha capacidad de censura del signo. Esta alusión a lo psicosomático bebe también del concepto de *síntoma*, en tanto que este es “la falla de un saber” o, más aún, “una manifestación concreta que ha de apreciarse ‘clínicamente’, donde se revela no un defecto de representación, sino una verdad de otra referencia

² Entendiendo ambos conceptos —*psique* y *soma*— como parte del *cuerpo fragmentado*, considerado como tal desde la “formación del *yo*”, que se constituye desde “dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma [...] simboliza el *ello* de manera sobrecogedora” (Lacan, 2009, p. 103). Cuerpo y conciencia se mantienen, entonces, unidos, aunque separados —dada la conformación de ese *otro*, de ese *ello sobrecogedor*, conformado en tanto que tal a raíz de la mirada bien desde el cuerpo hacia la conciencia, bien desde la conciencia hacia el cuerpo—, hecho que posibilita la lectura metafórica de lo corporal en tanto que materialización sintomática de las preocupaciones del alma que, aplicado al ejercicio de lo literario, se concibe, pues, como representación textual del cuerpo, de lo *somático* en tanto que sintomático de la *psique*.

que aquello, representación o no, cuyo bello orden viene a turbar” (Lacan, 2009, p. 227).

Su manifestación psicosomática en el texto, no obstante, se relaciona con la capacidad de resistencia del signo, a la que ya aludía Le Breton (2017), y que implica la reflexión y/o la denuncia de un determinado aspecto de la cotidianidad del sujeto. De ahí que pueda llamarse “silencio psicosomático” a la respuesta de silenciamiento que el individuo manifiesta ante un sufrimiento concreto, ora individual ora social. Dicha respuesta, no obstante, se propaga bien a través de la mente bien a través del cuerpo, mostrando diferentes opciones de resistencia, subversión o transgresión, e incidiendo en la capacidad del silencio como plaga con posibilidad de adherirse al sujeto y de extenderse, motivando unos u otros efectos en consecuencia. No en vano, hablamos de “silencio psicosomático” siempre ayudados de una categorización, desde la que distinguir el *silencio social* del *silencio individual*.

El *silencio social* está determinado por la *doxa* de Bourdieu, que anclada al concepto de *ideología*, designa la aceptación inconsciente de un sistema organizado de leyes o de convenciones sociohistóricas, culturales, políticas, económicas, etc., ancladas a un enclave concreto. Hablamos, entonces, de un *silencio social* cuyo carácter psicosomático atribuido se debe a que la “dominación funciona mediante manipulaciones inconscientes del cuerpo” (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 223), hecho que entronca con el funcionamiento del *silencio psicosomático* en tanto plaga³, pues sus imposiciones colectivamente asumidas se extienden a modo de *silencio en espiral*. Así, el *silencio social* bebe del proceso que desde la politología se ha acuñado como “espiral del silencio”, que “es una reacción ante la aprobación y la desaprobación patente y visible en el marco de constelaciones cambiantes de valores”; más aún, se trata de “una invitación a la manipulación, una explotación del mandato político por la mayoría gobernante” (Noelle-Neumann, pp. 49, 115), para la que se tiene en cuenta la imposición de una serie de conductas y opiniones, asumidas por convención y enfrentadas a sus ideas contrarias, que permanecen

³ En este caso, definida a partir de la segunda acepción del término, que refiere a la “calamidad grande que aflige a un pueblo” (DLE, <<https://dle.rae.es/plaga>>, [25/08/2025]).

reprimidas en la esfera de lo social. No puede ignorarse la ideología del silencio y, con ella, “la necesidad [también] ideológica de ocultar la intrincada y siempre lista textura operativa de las presuposiciones histórico-discursivas que no solo proporcionan el contexto para la acción del sujeto, sino que también definen de antemano las coordenadas de su significado” (Žižek, 2003, p. 11).

Es, precisamente, desde esta coordenada que ha de ubicarse el *silencio individual*, puesto que dicha “actitud *dóxica* no supone felicidad; supone sumisión corporal, sumisión inconsciente, lo cual podría poner de manifiesto mucha tensión interiorizada, mucho sufrimiento corporal” (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 231). Embebido por dicho régimen normativo e impositivo, el *silencio individual* aplica sobre el sujeto esta idea de orden⁴, hecho que puede generar cuadros de frustración y/o de sufrimiento con capacidad de expresarse como fenómenos psicosomáticos revelados también en forma de plaga⁵ (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 231). No hay que olvidar, en este sentido, lo que apunta Bourdieu al hilo de la adaptación del sujeto a dichos regímenes, pues “uno puede adaptarse muy bien a esta situación, y el dolor proviene del hecho de que uno interioriza el sufrimiento silencioso, que puede llegar a expresarse corporalmente en forma de odio hacia uno mismo, de autocastigo” (Bourdieu e Eagleton, 1991, p. 231). De hecho, derivado de dicha capacidad de interiorización, puede surgir lo que he denominado el *silencio doblegado*, que no solo responde a dichas asunciones implícitas, sino que convoca una capacidad de transformación que puede derivar bien en su subversión —renegando de la sumisión y proponiendo una rebelión frente a la idea de orden— o su conversión de víctima a victimario —extendiendo, también a modo de

⁴ Esta asunción parte de lo que el propio Bourdieu ha denominado *habitus* en tanto que la adecuación individual/intrafamiliar y cotidiana de los aspectos que componen la *doxa* en el ámbito más social: “Son las estructuras características de una clase determinada de condiciones de existencia las que, a través de la necesidad económica y social que ellas hacen pesar sobre el universo relativamente autónomo de la economía doméstica y de las relaciones familiares, o, mejor, a través de las manifestaciones propiamente familiares de esa necesidad externa (forma de la división del trabajo entre los sexos, universo de objetos, modalidades de consumo, relaciones con los parientes, etc.), producen las estructuras del *habitus*” (2007, p. 87).

⁵ Entendida, en este caso, en su tercera acepción, en tanto que “daño grave o enfermedad que sobreviene a alguien” (DLE, <<https://dle.rae.es/plaga>> [25/08/2025]).

plaga, el silencio doblegado, a modo de castigo de aquellos que han contribuido al sufrimiento del sujeto y que ahora aparecen sometidos, resignados—.

Ello mismo se aplica a este artículo para pensar la obra de Atenea Cruz objeto de estudio —*Las yeguas nocturnas*— como una coexistencia entre dualidades, correlacionadas con el silencio asumido, de carácter individual, y el silencio colectivo, *social*, impuesto; eje representativo este último de toda convención por la que se regula la idea de orden y que opone la idea de norma/normalidad frente a la anomalía, reprimida en el inconsciente individual. Hablamos, en este sentido, de la censura de los “vuelcos históricos”, en términos lacanianos, por los que se determina la existencia del sujeto. Dichos vuelcos se constituyen como la

página de vergüenza que se olvida o que se anula, o página de gloria que obliga. Pero lo olvidado se recuerda en los actos, y la anulación se opone a lo que se dice en otra parte, como la obligación perpetua en el símbolo el espejismo preciso en que el sujeto se ha visto atrapado. (Lacan, 2009, p. 254)

Silencio social e individual conviven en una misma intersección: en el sujeto humano. Son, asimismo, el encuadre que determina la corporización de lo psíquico; esto es, la respuesta en forma de *silencio psicossomático* frente a dichos parámetros del orden, hecho que será analizado en los puntos que siguen.

Atravesados por el silencio: de la *psique* al *soma* o viceversa en *Las yeguas nocturnas*, de Atenea Cruz

La definición del fenómeno del *silencio psicossomático* parte de la *psique* para arribar al *soma*⁶, derivación que se lleva a cabo en la mayor parte de los cuentos analizados a partir de una transformación de carácter insólito, es decir, asentada sobre moldes no-miméticos desde los que emplear la irrupción de lo imposible como mecánica asociada al cuerpo del sujeto —al

⁶ A excepción del último caso analizado, cuyo cuento lleva por título “Gozo carmesí” y que mantiene ambas posibilidades constitutivas: de la *psique* al *soma* y del *soma* a la *psique*, para arribar, en cuanto a este último término se refiere, a una nueva fórmula de subversión que conlleva la deconstrucción de los parámetros socioculturales patriarcales.

cuerpo individual, más que al cuerpo social—. Concretamente, lo insólito se asociará a ambos, *soma* y *psique*, manteniéndose estos en clara relación de afectación: unidos por el enclave sociocultural que determina dichas diferencias marcadas entre *silencio individual* y *silencio social*. A raíz de dicha relación, cabe distinguir las dos mentadas articulaciones del silencio que dan lugar al *silencio psicosomático* y que introduzco a continuación en el análisis literario: el silencio como plaga y el silencio como secreto.

Primera articulación: el silencio como plaga

Teniendo esto en cuenta, *Las yeguas nocturnas* no solo da título a la obra objeto de análisis, sino también a uno de los cuentos incluidos, en el que incido, ya que este término responde a la traducción literal de la palabra *nightmare*, relacionada, a su vez, con la *mahrt* alemana, en tanto que “demonio ctónico” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 209) generador de toda pesadilla al atravesar el cuerpo de aquellos que duermen. Así lo confirma la propia autora al inicio del relato, en el que no solo señala un versículo de Jeremías —“Engañoso es el corazón más que todas las cosas, y perverso: ¿quién lo conocerá?”— y una cita de Montaigne —“Nuestra propia y peculiar condición es tan risible como ridícula”—, sino que introduce la definición del término *nightmare* —“*Nightmare*: (s. ingl.) 1. Pesadilla. 2. Traducción literal: yegua nocturna” (Cruz, 2024, p. 13)—.

La yegua se emplea, asimismo, como símbolo de la diosa Hécate, “diosa de los muertos [...] acompañada de yeguas, perros y lobos [...] es la diosa de los espectros y pavores nocturnos... fantasmas y monstruos terroríficos”. Esta, además, “liga los tres niveles del mundo: los infiernos, aquí abajo, y el cielo, y por ello es honrada como diosa de las encrucijadas” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 628). Teniendo en cuenta dicha conexión entre los tres niveles citados —a la que me referiré más adelante, al ubicar este cuento dentro de parámetros insólitos que revelan la aparición de la imposibilidad en un contexto cercano a nuestra idea de realidad—, ha de ubicarse a Marta, la protagonista del relato homónimo, como personaje que sufre desde niña pesadillas que impiden su descanso. Ello no solo la aleja de la rueda del utilitarismo capitalista —que prima la efectividad y castiga la ineficiencia, como se verá a raíz del trabajo de la protagonista “en una maquiladora de piezas automovilísticas” (Cruz, 2024, p. 38)—, sino sobre

todo vuelcan en ella los actos violentos que ocurren en su realidad consciente:

Cuando niña, las pesadillas eran brutales y desconcertantes: coprofagia, ancianos violando niñas y el sueño recurrente con un coyote gigante persiguiéndola para asesinarla. En la adolescencia las pesadillas devinieron catástrofes naturales: sismos o inundaciones en los que miles de personas fallecían desmembradas bajo lozas de cemento o asfixiadas por cascos herméticos imposibles de retirar. (Cruz, 2024, p. 38)

La convergencia de la corrosiva acción humana sobre la realidad social y el medio ambiente es lo que se señala a través de cada una de estas imágenes, almacenadas en lo que Voloshinov ha acotado como la “psiquis subjetiva” que “debe localizarse [...] en el *límite* que separa estas dos esferas de la realidad. Aquí se encuentran el organismo y el mundo exterior, pero el encuentro no es físico: *el organismo y el mundo exterior se unen en el signo*” (1976, p. 40). Se señala, entonces, la existencia de dicho *signo* —del *silencio social*, de la *doxa*, afincados ambos en el ejercicio de la violencia social en México— a través de lo no-dicho, en el sueño. Ya lo advertía Freud al anotar “las múltiples analogías de la vida onírica con los más diversos estados psicopatológicos de la vida despierta” (2019, p. 11), y no solo eso, sino también la relación de dichos sueños o pesadillas con la represión individual; que en este caso refieren al miedo atávico a la muerte, pues, con todas aquellas escenas, esta parecía cercarla, “incluso si no era ella el objetivo” (Cruz, 2024, p. 38).

El miedo a la muerte, en una primera aproximación analítica al relato, es, sin duda, uno de los silencios que se hallan en la trama. Dicho silencio trata de revelar desde un nivel inconsciente el terror a la finitud o, más aún, la ansiedad provocada por la cercanía de la violencia social y natural⁷, que rodea la cotidianidad de Marta e incrementa su sufrimiento en sueños. Ello conduce a una de las tesis que pretendo sostener en este artículo, proponiendo la decodificación del silencio como plaga que se extiende a través del sueño y que ocurrirá en ambos sentidos: desde lo real a lo soñado y desde lo soñado a lo real. Por un lado, derivada de dichos hechos diarios

⁷ Esta última encuentra su germen en la acción humana, causa primera de la polución y de las reacciones de la propia naturaleza que de ella se derivan.

que repercuten en el subconsciente de Marta, y por otro, originada en las propias pesadillas que habrán de poblar su realidad consciente a causa de la onirectomía. Esta última prometerá el cese de su sufrimiento, aunque finalmente dicho procedimiento quirúrgico solo diluirá la frontera entre ambos espacios de lo real y lo soñado, trazando un puente simbólico que conecta la pesadilla a la realidad; que conecta la *psique* con el *soma*.

La onirectomía, concebida más como “procedimiento estético”, al dar solución a un trastorno mental, categorizado dentro de las “afecciones mentales no comprobables” (Cruz, 2024, pp. 37-38), es el procedimiento quirúrgico al que se someterá Marta tras múltiples estudios y pruebas médicas que parecen señalarla como candidata ideal para llevar a cabo la operación. En este punto, se opone el sufrimiento interno, encadenado, de la protagonista, a la huella implícita del descanso de todos aquellos que, como el doctor Montáñez, mostraban “el rostro de alguien que sí duerme bien” (Cruz, 2024, p. 41). Es decir, se destaca con ello el *silencio social*⁸, asumido, ante el descanso y su inherente relación con la efectividad a la que hacía mención previamente, frente al *silencio individual*, que porta consigo un sufrimiento-no-dicho⁹. Este repercute, en el caso de Marta, en su sociabilidad —“ella misma se había encargado de alejar a sus parientes y era incapaz de hacer amistades porque no soportaba que tomaran su condición a la ligera” (Cruz, 2024, p. 40)—, aunque también en su jornada laboral —“las licencias por incapacidad hacía mucho tiempo que se habían restringido a partos y enfermedades en etapa terminal” (Cruz, 2024, p. 45)—. Asimismo, y bajo este último contexto, en las respuestas físicas de su cuerpo ante la falta de descanso —“al soldar una pieza sus ojos se cerraron los segundos necesarios para provocarse una quemadura de segundo grado en el antebrazo izquierdo” (Cruz, 2024, p. 45)—. A este último efecto, ha de sumarse la dicotómica situación que enfrenta la imposibilidad de dejar su puesto de trabajo —Marta trabajaba para poder pagar el alquiler de su

⁸ Insisto en dicho silencio en referencia a la *doxa*, aunque también a la “superestructura ideológica” (Voloshinov, 1976, p. 24), situándose en un nivel superior a cada conciencia individual y sirviendo de configuración semiótica que delimita el sistema de poder de cada enclave.

⁹ Puede manifestarse este sufrimiento-no-dicho desde “lo indecible”, acotado por Le Breton al hilo de las mentadas significaciones del silencio, pues “la voluntad de dar testimonio del horror suele ir paralela al mutismo, por la impotencia del lenguaje para dar cuenta de una monstruosidad que ha asolado la existencia y desbordado la capacidad expresiva de las palabras” (2017, p. 77).

casa— a la posibilidad de cometer los mentados errores que solo generan amenazas de negligencia por parte del jefe de la empresa para la que Marta trabaja.

En relación con estos dos tipos de silencio que distingo —el *silencio social* y el *silencio individual*, respectivamente—, recuerdo lo constatado por Voloshinov: “todo fenómeno que funciona como un signo ideológico tiene algún tipo de corporización material, ya sea en sonido, masa física, color, movimientos del cuerpo, o algo semejante” (1976, p. 21). De este modo, si capturamos el silencio como síntoma de una determinada ideología —en este caso, como eje diferenciador y relacional del sistema capitalista, generador de dos binomios opositivos: descanso/efectividad y falta de descanso/ineficiencia—, trazaremos su *corporización material* a partir de las reacciones que el trastorno del sueño provoca en su profesión y que conducen a la protagonista a la toma de una importante decisión: proceder a la onirectomía.

En tanto procedimiento clasista, que supera el alcance económico de Marta, la onirectomía se presenta como operación ambulatoria, aunque clandestina, practicada en una clínica a la que esta acude por recomendación del citado doctor Montáñez. Así, tras organizar “una tanda en la maquila para cubrir la mayor parte de la suma” y empeñar “la televisión, la lavadora e incluso la medallita de oro que sus padres le regalaron para su primera comunión” (Cruz, 2024, p. 45), Marta consigue la cantidad necesaria para someterse a la operación. En lugar de tratarse de un procedimiento que, según los anuncios de una revista, empleaba “un láser de última generación en zonas específicas de las cortezas cerebral y visual” (Cruz, 2024, p. 37), Marta se somete a lo que el doctor Medina se refiere como “onirectomía original”, que “se hacía con bisturí” (Cruz, 2024, p. 44); hecho que ya imprime cierto índice de extrañamiento en la protagonista. Sin otra solución plausible, Marta queda atrapada en el engaño, teniendo en cuenta el insólito trasvase de las pesadillas a su realidad cotidiana que ocurre a raíz de la operación, y que constituirán el *silencio psicosomático* en este relato.

Retrocedo al inicio del planteamiento analítico de este cuento, sobre el que comentaba la relación entre los tres mundos, al hilo de la simbología de la diosa Hécate o diosa de las encrucijadas. Dichos mundos interconectados

—en el caso del cuento, realidad y pesadilla— se muestran de este modo a raíz de la onirectomía, procedimiento causante de un fuerte escozor en los ojos, además de la aparición de un caballo negro que atraviesa a la protagonista en plena calle —hecho que se corresponde con la insólita literalización de la acción de la yegua nocturna o *nightmare*, si se atiende a su simbología previamente mencionada— y que ella es la única capaz de observar, pues “solo encontré miradas de desconcierto ante su grito de terror” (Cruz, 2024, p. 47). Incido en este punto en el trasvase de la pesadilla a la realidad, haciendo que dicho sufrimiento interno —dicho *silencio individual*— adquiera la forma de *silencio psicosomático* al derivarse de la mente al cuerpo y arrastrar, extensivamente, su sufrimiento mental a su realidad cotidiana y corporal. Esta es la segunda de las vías por las que considerar la plaga provocada por el silencio, cuya extensión provoca el suicidio de Marta ante la imposibilidad de vivir rodeada por la falta de descanso y el tormento constante de las pesadillas que reaparecen, incluso, al abrir los ojos. El *silencio psicosomático* es considerado, entonces, como plaga al incrementar el sufrimiento de la protagonista y relacionarlo con la falta de credibilidad que supondría narrar a sus compañeros de trabajo cómo se encontraba “sepultada entre las sábanas para no ver las hileras de dientes que le brotaban del estómago, los gusanos que entraban y salían de la quemadura en su brazo o la silueta de un coyote gigante en la barda del patio” (Cruz, 2024, p. 48).

No en vano, debe recordarse que el término *plaga*, puede considerarse en tanto que epidemia, extensiva a más de un individuo. En este sentido, esta otra plaga que se cierne sobre los personajes de la obra de Cruz ocurre a través del tormento vivido, encapsulado en el *silencio individual*, en el cuento “Insomnio”, que traigo a colación por tratarse, de nuevo, del padecimiento interno del sujeto —a través del mentado trastorno del sueño—, que derivará en contagio: de nuevo, de la *psique* al *soma*, aunque desde un silencio como plaga colectiva, no solo individual. Somos testigos a través del texto de aquello que reconcome por dentro al protagonista: una voz de una mujer en su oído que reza “Por aquí es el final” (Cruz, 2024, p. 87). Además de que nadie de su alrededor es capaz de escuchar la insistente sentencia, esta voz se cuela entre su espacio onírico, convirtiéndose en sueño recurrente que no le deja dormir.

El resquicio de lo insólito atraviesa dicha posible histeria por medio del tacto. Esta puede tratarse de la vía que la plaga encuentra para proceder a su expansión. Así, el silencio convertido en voz sepultada en el interior de cada personaje, no solo acaba con la vida del protagonista —el primero en sufrir dicha tortura, cuyo *silencio psicosomático*, sobre todo enraizado en la psique, aunque corporeizado en el *soma*, a través de su propia muerte—, sino que se propaga a su abuela durante el velorio, pues su mano toca “el ataúd con la misma dulzura que en otro tiempo la cuna” (Cruz, 2024, p. 90); y previamente, al peluquero que había atendido al joven atormentado, pues tras recibir el pago por sus servicios, el primero no podría “sospechar que dentro de dos semanas el cierre del local será definitivo, tras su muerte” (Cruz, 2024, p. 88).

La plaga se transmite de la mente al cuerpo, como se ha observado en el ejemplo anterior, y como habrá de determinarse en el titulado “Una mujer solitaria”, en el que se conjugan silencio y placer, teniendo presente la convención social ante el hecho (y/o necesidad) de mantener oculto, escondido, el deseo sexual; de ubicar en el silencio, en lo no-dicho, las sensaciones humanas que encauzan con pulsiones primitivas y que se relacionan, inherentemente, con la escucha al cuerpo propio. Y es que no hay que olvidar que, como advierte Colodro (2000),

el silencio es más corporal que lo verbal, se expone como una voz todavía física que se resiste a la fuerza *cultural* que obliga al individuo a ser tal, a aceptarse en sociedad y a aprender a hablar. Lo real se construye por y desde lo simbólico, a partir de una escisión que parcializa imponiendo identidades e interrumpiendo los flujos constantes del deseo. (p. 101)

Así, en este relato, Margarita, jefa de la empresa Tuercas y Tornillos Rodríguez, S. A., se mantiene obsesionada con la limpieza en el hogar, en el que descubre un misterioso punto negro en el espejo de su baño. Este se presenta, primeramente, bajo la forma de “la cabeza de un alfiler” para transformar su tamaño en “una moneda de diez pesos”, que pronto acabará adquiriendo las dimensiones de “un platito pastelero” (Cruz, 2024, pp. 16, 18, 20). A dicho crecimiento ininterrumpido, que se extiende paulatina y silenciosamente por dicha superficie, se sumará el cambio de la apariencia de dicho “platito pastelero” —“ahora lucía opaca y menos sólida que el resto de la superficie”—, y de su forma —“se había transformado en un

largo óvalo, un poco más oscuro en las orillas que en el centro” (Cruz, 2024, p. 21)—. Ambos hechos generan en la protagonista una obsesión no ante la imposibilidad de acabar con él —ni siquiera a pesar de haber solicitado la ayuda de una de las empresas de la ciudad especializadas en la instalación de espejos—, sino, al contrario, ante la atracción que le sugiere su superficie, que conecta con dichas pulsiones primitivas del cuerpo que escapan, naturalmente, de la *fuerza cultural* a la que alude Colodro. Este punto negro parece hacerle olvidar sus ataduras ante la idea de perfección que Margarita exterioriza a nivel laboral y personal, haciendo hincapié en la existencia de dos fronteras: por un lado, la eficiencia, puntualidad, profesionalidad y rigurosidad con la que realiza su trabajo se ubican en oposición a los cuchicheos de sus empleados y “las miradas de desagrado” (Cruz, 2024, p. 15) en el momento de resultar siempre elegida como la empleada del mes. Por otro lado, dicha obsesión por la limpieza —que, en un primer momento, se verá frustrada por la aparición del citado punto negro en el espejo— se contrapone al mundo exterior; en tanto que lugar “cubierto de basura y mugre”¹⁰ frente a su apartamento: el “espacio armónico y de gusto exquisito donde los objetos se correspondían en limpio ordenamiento” (Cruz, 2024, p. 16).

Esta transformación en el espacio íntimo se constituye como la “trascendencia hacia el interior”, pues el cuerpo “nos abre a nosotros mismos. Nuestro cuerpo nos conecta con una interioridad formada por huesos, piel, vísceras y elementos químicos”; en tanto que componentes aglutinados en el “cuerpo vivo” (Fernández Guerrero, 2005-2006, p. 190). No obstante, dicha transformación refiere, también, a la fractura de la espiral del silencio —o del mentado *silencio social*—, pues, ante la presuposición de dicha idea de perfección que encarna el personaje de Margarita, se ubica la captación de sus sentidos, la escucha del instinto corporal que le conduce a la exploración de su sexualidad, iniciada a partir del mero roce con la superficie esponjosa del punto, aunque también originada en la atracción por la negrura, por el Otro lado. La cosquilla y el gozo derivan en el espasmo y el éxtasis ante el descubrimiento y continua

¹⁰ Llama la atención la problemática de la polución, pues atraviesa la poética de Cruz en varios relatos: “Las yeguas nocturnas”, pues conforma parte de las pesadillas de la protagonista; aunque también “La última plaga”, en la que, como se verá, se critica la acción corrosiva humana sobre el espacio natural.

indagación de su propia satisfacción. En esta línea, cabe reconocer que “los sentidos no son ‘ventanas’ ante el mundo, o ‘espejos’ disponibles para registrar cosas perfectamente indiferentes a las culturas o a las sensibilidades, sino filtros que retienen en su tamiz [...] lo que justamente [el hombre] intenta identificar” (Le Breton, 2005, pp. 50-51); que, en el caso del texto, señala la identificación y exploración del gozo carnal propio. El silencio/pulsión va ganando terreno a las constricciones laborales e, incluso, a sus propias necesidades biológicas, puesto que

su estómago aprendió a resistir los largos periodos de hambre a los que era sometido constantemente y acabó por acostumbrarse a pedir apenas lo necesario para mantenerla con vida; no así el cuerpo, que demandaba placer en cantidades cada vez mayores. (Cruz, 2024, pp. 22-23)

Así, la plaga del silencio es concebida en este relato como punto de inflexión ante la idea de orden, proponiendo otra manera de convivencia personal que da voz a lo no-escuchado, a causa de la sistemática normatividad del mundo; y que insiste en reaparecer una y otra vez hasta acabar rindiendo homenaje al propio cuerpo. Como apunta Le Breton (2017), “el silencio, en efecto, relaja los sentidos, cambia las referencias habituales y restituye la iniciativa al individuo” (p. 109), animando a que, en el cuento objeto de análisis, dicha escucha del cuerpo termine en la introducción de Margarita en el interior del punto, que no cesaba de aumentar su placer, incluso al acabar engullida por este. El *silencio psicosomático* en este caso también deriva de la *psique* al *soma*, aunque funciona no como eje asociado al terror, al sufrimiento del individuo, sino como escucha a las pulsiones sexuales primitivas —que constituyen una suerte de *silencio individual* que se mantenía escondido en la propia protagonista y que debe su necesidad de ocultamiento ante la fuerte presencia del *silencio social*, aquella imposición sociocultural que mueve a hacer permanecer en el interior de cada sujeto todo lo colindante con la verbalización y corporización de lo sexual—, concretizadas finalmente en el cuerpo.

La plaga del silencio se extiende, asimismo, con la llegada de los extraterrestres a la Tierra en el cuento titulado “La última plaga”. Su propia llegada constituye una instalación silenciosa en el planeta hasta entablar conversación con las autoridades y exponer la razón de su presencia cuyo máximo cometido es el reciclaje, pues “iban de planeta en planeta

recogiendo basura para subsistir”, convirtiendo “los desechos en energía” (Cruz, 2024, p. 60). No solo puede encontrarse un *silencio social* asumido, que indica que no hay opción de salvación para el planeta, dada la corrosión que sufre el territorio, derivado de los desechos humanos que la pueblan, sino que puede establecerse una importante crítica ante la necesidad de cuidado del planeta, decodificando la acción y efecto extraterrestre desde el concepto de “solastalgia”, en tanto que este “describes the way in which climate change is dramatically transforming our experience of landscape: our perception of a certain location is completely decoupled from our memories, because that familiar place has become unrecognizable” (Caracciolo, 2025, p. 12).

No hay que olvidar el vínculo que la cuentística de Atenea Cruz establece con la realidad, como se observara ya en la evocación de la violencia a través de las pesadillas que sufre la protagonista del cuento “Las yeguas nocturnas”. De ahí que la poética de esta autora reclame, desde la recurrencia a la subversión de nuestro mundo conocido, aunque también a la comprensión de los márgenes comunicativos que separan lo asumido por convención de lo no-dicho por represión social y/o individual, un viraje crítico hacia la reflexión sobre el contexto natural y social en el que vivimos y, en este caso concreto, sobre la influencia de nuestras acciones en el medio. De este modo, a raíz del “vacío reluciente” que va dejando tras de sí la mano extraterrestre con su tendencia al reciclaje, así como del ímpetu humano de contribuir a este cambio, incrementando el número de desechos en la tierra para facilitar dicha labor, acaba por no quedar nada. Tras haberse disparado el consumo mundial, “lo que restaba era ínfimo: las reservas de agua potable eran insuficientes en función de la cantidad de habitantes, las tierras de cultivo estaban casi yermas, cada temporada se cosechaba menos” (Cruz, 2024, pp. 61, 62). El recuerdo de lo que era la Tierra antes de la llegada de los extraterrestres confirma dicha *solastalgia*, puesto que se ve asolado por una nueva imagen de autodestrucción en la que se activan los impulsos primitivos de lo humano para combatir el hambre. Así, el canibalismo es la respuesta que adquiere el *silencio psicosomático* extendido a modo de plaga —pues todo ser humano, con salvables excepciones, acaba recurriendo a él— y derivado de las consecuencias de la contaminación de la Tierra. El canibalismo se opone al veganismo, como única opción esta última para lograr la supervivencia,

articulándose, asimismo, como otra de las respuestas del *silencio psicosomático*, que surge de la *psique* —del *silencio individual* que esconde la necesidad de preservación de los recursos del planeta y que se opone al *silencio social*, a aquel que niega la posibilidad de que se acaben dichos recursos; aquel cuya consecuencia última es el canibalismo— y se corporiza en el *soma* —como decisión individualmente asumida; como salvación subversiva ante dicho *silencio social*—.

Segunda articulación: el silencio como secreto

Dentro de las “significaciones del silencio” que categoriza Le Breton, hago hincapié en “la que se deriva del hecho de que ciertas cosas puedan decirse, otras no tanto y otras no deban decirse en absoluto, dependiendo de las situaciones y de los presentes” (2017, p. 14), reivindicando la posición del secreto —también con posibilidad de ser retratado como *individual* o *social*— que reactiva en los casos objeto de análisis la dicotomía entre lo aceptado y lo rechazado, entre la normalidad y la anomalía, entre la belleza y la fealdad, entre otros binomios que, realmente, son el objeto resultante de lo reprimido socialmente hablando. Tanto es así que el relato titulado “Porcicultura para principiantes” constituye uno de los ejes de toda convención social ante la oposición que enfrenta lo aceptado a lo rechazado, y que examinaré, en primer lugar, sobre el cuerpo y el canon de belleza asociado. Partiendo de dicha premisa, la protagonista del relato, imbuida en el contexto de “citas a ciegas”, conoce a Juan, quien, desde que empezaran a entablar conversación, había preferido que “no nos agregáramos en redes sociales para conocernos a la antigua” (Cruz, 2024, p. 50), hecho que ya alimenta la sospecha ante la pregunta por su físico. En este instante, opera el sentido del silencio, pues “lo *literal* se articula en torno a un saber implícito y culturalmente arraigado, que los individuos no explicitan al momento de interactuar comunicativamente”, señalando con ello ciertas “vinculaciones subterráneas y ‘silenciosas’” que lo son en tanto que actúan sobre un marco contextual que es el que determina dicho sentido del silencio (Colodro, 2000, p. 122). Lo no-dicho permanece oculto, en secreto, hasta hacer efectiva la cita en cuestión, en la que se introduce en la trama a Juan acompañado de su mascota, el cerdo Pablito, que parece

entablar una férrea conexión con su propietario, pues Juan “tenía el mal gusto de referirse al puerco como su hijo” (Cruz, 2024, p. 52).

Dicha relación humano-animal, firmemente instalada en el día a día de Juan, repercute en la higiene del hogar, que conduce a pensar en un intercambio en paralelo de la caracterización del animal en su propietario: “en la escalera había bolas de pelo”; “en el lavabo había una hojuela de jabón cubierta de pelos sospechosamente rizados”; “a la altura de las almohadas, en lugar de cabecera había una gruesa franja de sebo, cortesía de la cabeza de Juan”, etc. (Cruz, 2024, p. 53). El mentado intercambio, no obstante, llega a tal superposición constitutiva que ocurrirá lo que se acota en el texto como la “marranización” de Juan (Cruz, 2024, p. 56), que la protagonista utiliza en su propio beneficio para poder instalarse definitivamente en la casa, relegando a Juan y a su mascota a un chiquero que ella misma mandó construir en el jardín. El haber conseguido un espacio para vivir —que la protagonista necesitaba dada su falta de ingresos— coexiste con el silencio provocado por la animalización de su pareja, en la que solo cabe contemplar la *inevitable* compañía en una eterna comunicación no verbal. La actitud que adquiere la protagonista hacia la nueva constitución de Juan contribuye a pensar en los límites entre “lo significativo y lo no-significativo”, pudiendo advertir de la existencia de “lo *comunicativo no-lingüístico*, que ha dejado en evidencia una dimensión que, escapando constitutivamente a los márgenes de la palabra, pareciera no dejar de significar” (Colodro, 2000, p. 120), pues implica la aceptación de la nueva constitución de Juan y la libertad de la protagonista para actuar a su antojo en la casa.

No en vano, el silencio compartido entre ambos puede definirse también como *silencio asumido* cuya extensión paulatina, con posibilidad de examinarse a modo de plaga, termina agotando las posibilidades de convivencia y relegando a Juan al espacio de la diferencia que, como se verá también en el relato “Otro jardín secreto”, constituye al silencio mismo, en tanto que “dispositivo de ocultamiento” (Colodro, 2000, p. 20). Así, Juan y Pablito, como figuras de la alteridad —la primera, de importantes dimensiones; la segunda, de excelente raza—, acaban siendo vendidos en “la feria más importante del país”, a la que en principio habían acudido porque, como argumenta la protagonista, “nos hacía falta salir en familia” (Cruz, 2024, p. 58). En este caso, el *silencio psicosomático* parte del secreto

que Juan mantiene ante su apariencia física —o, más bien, ante el paralelismo asociado a su mascota, Pablito—, hecho que nace en la *psique* y genera un rechazo impuesto desde un nivel social que afecta a nivel individual; en concreto, al *habitus* de la protagonista, pues esta debe convivir con dicha falta de higiene, así como de atracción física. Ayudado del molde de lo insólito, que muy a menudo irrumpe en la poética de Cruz, el *silencio psicosomático* se corporiza a través de la animalización de Juan, cuya conversión termina por inducir al *silencio individual* a la protagonista, quien cuenta cómo “lo observé un buen rato, hasta que me convencí de que estaba bien y volví a lo mío” (Cruz, 2024, p. 56). La somatización —la marranización de Juan— es la consecuencia de la carga que supone dicho *silencio individual* en él, aunque también en la protagonista.

Estamos hablando, entonces, de un arco comunicativo en el que no solo influye el valor de lo no-dicho, sino los presupuestos culturales que construyen la oposición aceptación/rechazo. A ello contribuye, de forma inconsciente, la conducta, en tanto que condicionamiento ideológico que conforma cada lado de la oposición, y que completa la parte no verbal de todo acto comunicativo. En la conducta la expresión, la mirada, la gesticulación, entre otros aspectos, pueden determinar el juicio que se transmite hacia algo o alguien. Tanto es así que Le Breton insiste en situar la mirada —en las circunstancias en las que esta se suma al silencio— como eco de la altivez, pues

declara las hostilidades expulsando a la víctima del círculo de las relaciones, sin concederle la posibilidad de defenderse, manifestándole que en adelante su palabra no tendrá peso alguno [...] En su manifestación más extrema, este silencio apareja una puesta al margen de la sociedad, un rechazo a tomar en cuenta la existencia del otro. (2017, pp. 61-62)

Este hecho se observa de forma clara en el relato “Otro jardín secreto” en el que Alma, la protagonista, vive atormentada por el juicio constante que suscita su apariencia física, pues “había transitado la infancia y la adolescencia acostumbrada a la repulsa que sus 152 kilos de humanidad provocaban en cualquier espectador”, aunque “tampoco en su hogar estaba a salvo: como un eco, el desprecio se repetía en privado” (Cruz, 2024, p. 71). Sus padres y hermanos no solo empleaban dichas miradas altivas a las que alude Le Breton, sino que “se volvieron vigoréticos por

contraste” y habían marcado un objetivo común al haberse puesto a dieta: “obligarla a bajar de peso” (Cruz, 2024, p. 72). A nivel pragmático, las implicaturas que subyacen al respecto de esta circunstancia requieren advertir de la ruptura de la seguridad en la esfera íntima del hogar —se trata de la corrupción del único refugio de Alma, en el que esta última bien pudiera esconderse de las “miradas de repulsa” del exterior (Cruz, 2024, p. 73), que suponen una segunda activación de la espiral del silencio, superponiendo el punto de vista de la opinión pública por encima de otro: la gordofobia¹¹, que se reafirma en la idea canónica de belleza—. También conllevan el rechazo a su propio cuerpo, hecho que deriva en un silencio autoimpuesto que esconde el sufrimiento interno, amén de “una vergüenza de existir que [Alma] solo podía adormecer al amparo de carbohidratos y azúcares” (Cruz, 2024, p. 72).

El cariño de sus alumnos —Alma trabajaba como maestra de diseño en una escuela privada— y el de su compañero de trabajo, Jorge, con el que pronto iniciaría un noviazgo, le hacen experimentar cierta aceptación social, que, no obstante, se ve frustrada por la aparición de flores en su cuerpo, que brotan en su pubis, alrededor de sus pezones, etc., a raíz de la pérdida de la virginidad. Dichas flores refuerzan la concepción del jardín como espacio tradicionalmente vinculado a lo femenino —cuya unión, no en vano, se hará efectiva al final del relato, tras la donación “en comodato al jardín botánico de la ciudad de una Alma medio marchita, sin voluntad para oponer resistencia” (Cruz, 2024, p. 77)—, al mismo tiempo que suponen una rareza médica sobre la que no se encuentra explicación. Tanto es así que, frente a la confidencialidad presupuesta en esta profesión, podemos hablar de la

¹¹ Hay que establecer, no obstante, una diferenciación entre el cuerpo gordo masculino de “Porcicultura para principiantes” y el cuerpo gordo femenino en “Otro jardín secreto”, pues, como apunta Loria Araujo (2021), “los primeros son mucho menos reprochados que los segundos y no cargan con la obligación severa de cumplir reglas de salud, belleza o moralidad” —tanto es así que, en el primer cuento, solo se pone de manifiesto la cuestión de la higiene en paralelo a la constitución del cerdo, mencionando de forma soslayada (y solo en el momento previo a que se celebre dicha cita a ciegas) la inseguridad del cuerpo en la figura de Juan, mientras que en el segundo se presenta una dura crítica ante la imposición del canon y la imperfección denotada a raíz de su incumplimiento, a la que se suma la cuestión médica, que incide en el carácter de Alma como subalterna por su doble constitución, erigida en la rareza, en tanto que gorda y enferma—. Se observa así una “marcada jerarquía porque la opresión gordofóbica [...] se añade a los mandatos y violencias que pesan sobre las mujeres”, pudiendo afirmarse, entonces, que “la violencia desplegada contra las mujeres gordas se encuentra atravesada por la opresión sistematizada de género” (p. 22).

“manipulación de un silencio que se presenta como una zona estratégica de repliegue y, simultáneamente, para los que la sufren, como una peligrosa reserva de amenaza” (Le Breton, 2017, p. 55). De este modo, motivado por la sorpresa y la curiosidad del caso de Alma, “un concilio de doctores [...] la cegaron con el *flash* de las cámaras profesionales”, movidos por el deseo de hallazgo, de novedad y, sobre todo, de protagonismo ante dicho descubrimiento. El caso de Alma se encierra sobre una suerte de *silencio social* —o, más bien, de secreto¹² colectivo—, que se propaga como plaga cuando sale a la luz, puesto que pesa más el valor de la anomalía que el de la ayuda reclamada por la paciente, quien, resignada al no encontrar una solución para su caso, acaba donando su cuerpo a la ciencia. Ello se debe a la concepción de la medicina que, siguiendo a Le Breton, “se interesa por el cuerpo, por la enfermedad y no por el enfermo”, pues “la medicina está basada en una antropología residual, apostó al cuerpo pensando que era posible curar la enfermedad (percibida como extraña) y no al enfermo como tal” (2002, p. 10). A ello se suma el deseo de normalidad al que había renunciado su familia tras el descubrimiento del cuerpo florado de Alma; deseo que se esconde tras la máscara de la vergüenza y se transmuta en un silencio comprado al recibir “la pensión mensual que la universidad pública encargada de estudiar a Alma les ofreció” a su familia (Cruz, 2024, p. 77).

Como se observa, la plaga del silencio posee una cualidad psicosomática que se extiende desde la mente al cuerpo para proceder a su propagación, incidiendo —íntima y colectivamente— en el síntoma de la diferencia, aunque también en la imposibilidad de escapar de la crítica social que se cierne en ambos sentidos: de lo social a lo individual y viceversa, convocando la herencia —o la herida— culturalmente asumida. Si bien, aunque el discurso sea una de las armas que emplea el poder como herramienta de lo dominante, el silencio y/o el secreto pueden ser

¹² En este caso debe concebirse en tanto que *secreto somático* partiendo de las consideraciones de Abraham y Torok en torno al “secreto”, que definen como “a trauma whose very occurrence and devastating emotional consequences are entombed and thereby consigned to internal silence, albeit unwittingly, by the sufferers themselves” (pp. 99-100), considerando incluso una escisión en el sujeto, en el que se distingue la parte que se integra en el mundo y la que no. Será, entonces, *silencio y secreto psicosomático* que parte de nuevo del silencio individual con efecto social ante la constitución física de Alma para terminar derivando en el *soma* de carácter insólito al convertirse la protagonista en tal esqueje florado.

utilizadas ambas en el enfrentamiento a dicho poder. En esta línea, cabe situar los textos “Corazones negros” y “El intercambio”, puesto que ambos emplean dichos *silencios individuales* o secretos como fórmulas de resistencia que tratan de extenderse, aunque también de propagarse a raíz de su imposición subversiva, ante el aparentemente invencible ejercicio de la violencia. Por ende, hay dos ejes que transcurren en paralelo: por un lado, un *silencio doblegado*¹³, relegado al eterno sufrimiento, que, por otro lado, termina por manifestarse¹⁴, proponiéndose como forma de sometimiento sobre aquellos que han impuesto dicho primer *silencio doblegado*. Para ello la transgresión del orden de lo real es utilizada a través de figuras imposibles, que escapan del Otro lado —y, por ende, del silencio asumido; sobre todo, si nos referimos al fantasma, quien pertenece a ese otro enclave en el que se restringe la capacidad del habla, puesto que ello supondría la ruptura del nexo que separa el espacio de los vivos del de los muertos— para situarse en una realidad cotidiana plagada de desdichas, a las que deciden enfrentarse, desde una inversión de roles de víctima a victimario.

El cuento “Corazones negros” parte de una sucesión de adversidades que sufre en vida el fantasma-narrador, entre ellas, problemas matrimoniales y, posteriormente, relacionales (en el orden sexo-afectivo), así como principios de depresión que derivan en la ingesta de pastillas que prologan un primer intento de suicidio. A raíz de dichas desgracias, se intuye en la historia un *silencio doblegado*, puesto que dicho fantasma¹⁵ —en tanto que entidad

¹³ Doblegado, también, a la palabra, puesto que el silencio siempre ocupa un lugar subalterno, motivada dicha constitución “pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano”; se trata de una “ilusión por el control”, por mantenernos “emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente” (Orlandi, 2011, p. 35). Ello conjunta con la ya mencionada concepción de esta investigadora sobre el “lenguaje como exceso”, a lo que añadido el sometimiento del silencio a la necesidad de encerrar la significación y no abrirla a las infinitas posibilidades de expresión señaladas por cada palabra no-dicha.

¹⁴ Dicha manifestación o sublevación del silencio ya ha sido estudiada por Terrones (2022) desde una lectura de género en la que examina el cuestionamiento de la jerarquía masculina a través del silencio, así como el silencio en tanto que “une formidable inversion littéraire, l’instrument de subversion de l’ordre établi” (s.p.), amén de la dominación del silencio, de su autoimposición, que se observará a raíz de la transformación del *silencio doblegado* que incorpora el cambio de víctima a victimario.

¹⁵ Su constitución como tal puede retratarse desde las consideraciones de Campra (1991) al respecto del silencio en la narración fantástica, puesto que “existe otro tipo de transgresiones, que no se apoya en elementos temáticos, sino que juega con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa. Es

anclada al hogar en el que ocurre todo ello y al que este permanece unido en su nueva constitución como figura de orden imposible— se dirige a una mujer que no solo ha sufrido violencia de género, sino que ha extendido el ejercicio de la violencia hacia su hijo: “cuando comenzaste a desquitarte con el niño te odié” (Cruz, 2024, p. 33). De poco ha servido el intento de protección que el fantasma-narrador ha aplicado sobre el marido, causante este último de dicho primer *silencio doblegado* —“Primero me dabas lástima, incluso cuando traté de protegerte espantando al gusano de tu exesposo [...]. Bastaba con hacerme ver en la esquina de la sala cuando se quedaba hasta tarde frente a la tele” (Cruz, 2024, p. 33)—.

Hago hincapié, asimismo, en otro de los silencios, primordial en el desarrollo de la trama: el niño se encuentra, actualmente, en paradero desconocido, hecho que ha puesto en marcha una partida policial, que nunca va a llevar a término su búsqueda puesto que, como se sostiene al inicio del relato, es el fantasma quien se ha llevado al niño. Como él mismo dice al comienzo, “fue por desquite”, aunque las conversaciones entre ambos —niño y fantasma— activan una empatía a raíz de la herida compartida —de la violencia que ambos han sufrido en vida— que toma como principal resultado la inducción al suicidio del niño:

Jugábamos de noche, mientras dormías, o cuando lo dejabas solo con la tele prendida, encerrado. Me encariñé con él de tal forma que dejé de llorar. Él también se encariñó conmigo. Nos fuimos consolando el uno al otro. Por eso cuando me dijo que se quería venir conmigo no dudé en aconsejarlo.

Sí.

Yo le dije qué hacer y cómo. Fue muy fácil. (Cruz, 2024, pp. 25, 34)

La verbalización del trauma efectuada por parte del fantasma se corresponde con uno de los binomios concretados por Orlandi —“*Ficar em silêncio/Apropriar-se da palavra*” (2011, p. 31)— y, asimismo, es posible gracias a dicha transgresión del orden de lo real a la que antes aludía. La posibilidad de alzar la voz no solo transita del espacio de los muertos al espacio de los vivos, sino que elude el *silencio doblegado* en la memoria del

decir, que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio” (p. 51), pues el texto deja entrever que se trata de un fantasma, aunque no aparece mencionado explícitamente en él.

no-muerto, la cual presenta la capacidad de ser contada, aunque también propagada, convirtiéndose en un proceso de apropiación del dolor, y de posterior reinvención. Aludo a dicha propagación porque se produce en el niño un proceso similar: puesto que el niño no quiere seguir viviendo al lado de una madre que le maltrata, opta por dejar de “permanecer en silencio” para “apropiarse de la palabra”, metafóricamente hablando¹⁶, pues este recurre a la acción, al trasvase de uno a otro espacio —del espacio de lo real al Más Allá—, para garantizar su propia seguridad. De nuevo, no solo vuelve a recurrirse a la corrupción del espacio íntimo del individuo —como ocurría en “Otro jardín secreto”—, sino que la pertenencia fantasmática al hogar se mantiene como única opción viable, como cárcel indisoluble que acerca al individuo a una suerte de libertad ante la violencia experimentada.

No obstante, mencionaba antes la existencia de otro *silencio doblegado* que surge a consecuencia de “apropiarse de la palabra” por parte de aquellas figuras que han sufrido dicho sometimiento a la capacidad de articular el lenguaje. En este caso, tanto el fantasma como el niño son ambas figuras que parten de un *silencio doblegado* para alzar la voz, aunque en el caso del fantasma este propaga dicho *silencio doblegado* a la figura de la madre, obligándola a guardar el secreto del lugar en el que se encuentra el cuerpo muerto de su hijo, pues “sería muy sospechoso que a estas alturas se te ocurriera pedirle a los policías que revisaran ahí”, además de que se descubriría “el remedo de madre que eras” (Cruz, 2024, p. 35). Sea plaga, contagio o propagación, el silencio se mantiene asociado a la familia, apegado a la alteración de roles que cambian su manifestación de víctima a victimario, invirtiendo también con ello el silencio asociado en cada caso. No obstante, cabe mencionar también el *silencio psicosomático* que encierra en la *psique*, en el *silencio individual* del niño, la violencia sufrida, para terminar corporizándose en el *soma* a través del salto espacial —del mundo de lo real al mundo de los muertos— que convoca un salto físico —de figura posible a figura imposible; de vivo a no-muerto, a fantasma, en definitiva—.

¹⁶ De hecho, el niño no solo decide aceptar la muerte, sino que transmuta el *silencio doblegado* en silenciamiento elegido: “No quiere hablar contigo. Por eso te estoy contestando yo” (Cruz, 2024, p. 34), explica el fantasma-narrador a la madre.

Se observa otra de estas manifestaciones silentes en el relato “El intercambio”, en el que se recurre a la presentación de la historia a través del formato diario escrito por una voz infantil, testigo de la violencia machista ejercida por su padre hacia cada uno de los integrantes de su familia. El *silencio doblegado* se observa, por ejemplo, en la figura de la madre quien, incluso acudiendo a urgencias con un brazo roto, decide no pronunciarse ante este hecho, describiendo lo ocurrido como un accidente doméstico. El secreto de odio hacia el padre pervive en la figura del niño-narrador, quien recurre al ritual vudú, en concreto, a un proceso de animalización, proponiendo un intercambio de cuerpos entre el padre y Lucky, el perro. El carácter anímico del niño —concretado en dicho odio en aumento— se enuncia desde su idea germinante —es decir, desde la opción ritual para imponer el silencio a su padre—, cuya articulación se hace finalmente efectiva a través de la inversión de silencios doblegados, a la que me referiré con posterioridad.

Ha de comentarse, no obstante, un tipo de silencio al que asistimos, en primera instancia, a través de la animalización e intercambio corporal-ritual y que refiere al silencio que Camppra (1991) define como “un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado”, considerando “lo no dicho [...como] lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (p. 52). Aunque a ello he de añadir la concepción de Siminiani León (2024) al respecto del silencio en lo fantástico, que la investigadora concibe más bien como “continente y potencia de todo contenido” a pesar de la oquedad que genera, *a priori* vacía de significación (s.p.). Ello se observa en la última entrada del diario, escrita tras dicho ritual y sumida, consecuentemente, en una ambigüedad constitutiva ante la nueva e intercambiada apariencia en ambos miembros: el padre y el perro.

Siento que este Año Nuevo traerá sí cosas buenas. Como papá sigue con su mal carácter, mamá lo mandó a vivir a la azotea. La verdad es que vigila bien la casa, aunque de repente se pone igual de loco que antes. Ya me ha mordido. No se ha dejado vacunar, debe ser porque siempre le tuvo miedo a las inyecciones. En general, las cosas están mucho mejor. Lo único malo es que tenemos que encargarnos de cuidar su antiguo cuerpo, pero lo hacemos entre todos. A Lucky tampoco le gustó el cambio, se la pasa dormido y cuando lo alimentamos nos gruñe. Ya estoy pensando en cómo solucionarlo. (Cruz, 2024, p. 69)

En dicho fragmento puede considerarse efectivo el intercambio a raíz de las cualidades señaladas en Lucky —su apariencia gruñona puede atribuirse al antiguo carácter del padre—, aunque, sobre todo, en el padre —a quien se le atribuye la vigilancia de la casa, el mordisco animal, sin olvidar la alusión al cuidado de “su antiguo cuerpo” o las referencias a una coordenada temporal previa con la que se establece una comparación ante su carácter, pues “se pone igual de loco que antes”—. En cuanto a la inversión de silencios doblegados, esta se observa a raíz de dicha cita, que alude a la forma de acallar al padre imponiendo un silencio animal, vinculado al implícito en toda mascota, como había sido comentado anteriormente, tras el proceso de “marranización” de Juan en el cuento “Porcicultura para principiantes”. Dicha imposición no solo es lingüística sino espacial, al relegar al padre a la azotea; a un lugar alejado de la presencia de la familia, dada la necesidad de protección que señala, en contraposición, aquel tiempo pasado en el que reinaba un ambiente de imperante violencia. Este intercambio se mantiene en una suerte de secreto colectivo intrafamiliar¹⁷ que responsabiliza a cada uno de sus miembros ante el cuidado del cuerpo del padre.

Otro de los relatos objeto de análisis que también hace pervivir esta derivación de la *psique* al *soma* en el *silencio psicosomático* es el titulado “Visitas”, en el que una de las protagonistas, Mirna, convive sexualmente insatisfecha a causa de las condiciones físicas de su marido, tanto es así que esta empezó “a experimentar un ansia monstruosa por ser penetrada” a pesar de que, como ella misma llegó a admitir, “su ternura me quebraba y me sentía atrapada por un amor que me impedía ponerle fin a mi insatisfacción” (Cruz, 2024, p. 93). El *silencio individual*, en este caso, se relaciona con las pulsiones inconscientes derivadas de la sexualidad de Mirna, tal y como se había observado en el relato “Una mujer solitaria”. No obstante, frente al punto negro en el espejo de Margarita que es el activador de dicha pulsión en “Una mujer solitaria”, se encuentra el propio deseo sexual que nace en Mirna en “Visitas” y que convive con la necesidad desesperada de suplir dicha insatisfacción —que se

¹⁷ También *somático* al convocar el ritual de intercambio dada la necesidad de poner fin a la violencia doméstica. Así, el *silencio psicosomático* surge a partir de ese silencio individual que conlleva un sufrimiento compartido entre los miembros de la familia, y se deriva en la animalización somática del padre que invierte los roles asociados entre este último y el animal de compañía.

somatizará/corporeizará al convocar a una criatura de orden imposible que empleará para su propia satisfacción—. El *silencio individual* es también una suerte de secreto que Mirna le oculta a Jonás, su marido, quien poco a poco va sucumbiendo ante la sospecha que le provoca el hecho de que “de pronto no hizo falta que la mimara para ayudarla a conciliar el sueño, porque cuando yo regresaba a casa del trabajo ella estaba relajada, muy relajada” (Cruz, 2024, p. 95).

La recurrencia a lo insólito o, más concretamente, a figuras de orden imposible es, como había comentado previamente, una de las vías desde las que hablar de la transmutación de víctima a victimario en el *silencio doblegado*. Sin embargo, en este relato se recurre a dichas figuraciones, considerando que estas representan esa parte de encuentro con lo reprimido, con lo negado en la esfera de lo social, llegando a resultar atractivas, dado ese rechazo que se imprime en ellas y que encierra los tabúes de todo enclave cultural. En este caso, la figura de la alteridad se describe en el texto como “un hombre monstruosamente grande”, con una piel gris, “cubierta de un vello muy espeso”, de un “atractivo increíble” y con una “descomunal verga” (Cruz, 2024, p. 99). Su presencia, además, queda difuminada por un “tufillo a azufre”, que quedaba impregnado en el ambiente tras su presencia (Cruz, 2024, p. 100). Dada esta descripción, puede considerarse dicha figuración imposible como hombre lobo con posibilidad de ser interpretada en tanto que “la sombra reprimida de instintos primarios [...] que propicia el enfrentamiento del individuo con el misterio del ser y con la profundidad tenebrosa del inconsciente” (Moraña, 2017, p. 253). Las características asociadas de bestialidad y animalidad se suman al nexo con lo demoníaco, hecho que recuerda toda una tradición vinculada a la maternidad como experiencia monstruosa que parte del haber mantenido relaciones sexuales con el diablo. No obstante, lejos de asociarse a lo propio maternal, se emplea esta figura para, por un lado, satisfacer los deseos de Mirna y, por otro, hacer realidad los temores de Jonás ante la impotencia que este experimenta. Todo ello se lleva a cabo a través del cuerpo, en el que se reconoce una dualidad intrínseca que, en este caso, sale a la luz, considerando la sexualidad como lugar del que resulta imposible escapar, y que remite a la separación de ambos regímenes: alma y cuerpo.

Momentos de dualidad hacia aspectos desagradables (enfermedad, precariedad, discapacidad, cansancio, vejez, etc.) o agradables (placer, ternura, sensualidad, etc.) le dan al sujeto el sentimiento de que el cuerpo se le escapa, que excede lo que él es. El dualismo [...] transforma el exceso en naturaleza, hace del hombre una realidad contradictoria en la que la parte del cuerpo está aislada y afectada por un sentido positivo o negativo, de acuerdo con las circunstancias [...] Lugar del gozo o del desprecio, el cuerpo es, en esta visión del mundo, percibido como algo distinto del hombre. El dualismo contemporáneo distingue al hombre de su cuerpo. (Le Breton, 2002, p. 152)

Sí que encontramos, entonces, un *silencio doblegado*, aunque ligeramente diferente en cuanto a los términos más arriba definidos —a colación de los cuentos “Corazones negros” y “El intercambio”, en los que se advierte una transmutación de víctima a victimario tras emplear la subversión de un primer *silencio doblegado* como herramienta de denuncia ante la violencia experimentada—. En este caso, la aceptación de dicha impotencia masculina, así como del regreso del hombre lobo como medio de autosatisfacción femenina, es lo que queda finalmente en el texto, erigiendo la necesidad de sometimiento del hombre ante las necesidades de su mujer:

Una mirada fue suficiente para que yo supiera que ella iba a seguir haciéndolo y que yo lo aceptaba. Mirna siempre sabe lo que me conviene. Lo mejor que me pudo haber pasado fue enamorarme de ella. Soy un hombre con suerte. (Cruz, 2024, p. 100)

En último término, incluyo el texto “Gozo carmesí” que, en relación con las pulsiones sexuales, aunque, sobre todo, con la vuelta a la dicotómica opresión que media entre la aceptación y el rechazo del cuerpo femenino, se sitúa Melinda, carcomida por un deseo de búsqueda de aprobación física en su pareja, pues “se odiaba a través de unos ojos que ni siquiera le pertenecían” (Cruz, 2024, p. 80). En este sentido, vuelve a hallarse una transmutación de la *psique* —del *silencio individual* de Melinda, en el que media dicha necesidad de aceptación— al *soma* —Melinda, tras la ingesta motivada de uvas para modificar su físico, acaba experimentando “una extraña sensación de ligereza”, provocada por esta fruta que contribuye a su adelgazamiento, aunque también a su consecuente desaparición: “Una mañana, frente al espejo, se dio cuenta de que, de tan flaca, estaba

desapareciendo. Su reacción fue automática: tomó una uva particularmente grande, nada más tragarla escuchó un ¡plaf! [...] ya no estaba” (Cruz, 2024, pp. 82, 83)—. Esta última cuestión insólita, por tanto, no solo se enuncia en tanto que *silencio psicosomático*, sino, sobre todo, en tanto que *secreto somático*, teniendo en cuenta que lo somático es aquello que no puede ser alcanzado por el sujeto consciente, pero que se deslinda del “proper body” para asociarse a aquello deseado o, incluso, rechazado por convención, que se mantiene en una constante presencia en ausencia (Abraham y Torok, 1994, p. 87), y que delimita, como enuncia Le Breton (2002), la dualidad del cuerpo, la separación en dos mitades que señalan la pérdida del control del sujeto en cuanto a estas se refiere.

No obstante, y señalando el título del epígrafe que ha introducido el examen de esta obra —“Atravesados por el silencio: de la *psique* al *soma* o viceversa”—, me centraré en observar el fenómeno del *silencio psicosomático* en una gradación inversa, que parte del silencio explícito generado en la ausencia de Melinda a causa de la ingesta de uvas. Dicha gradación inversa ocurre desde los síntomas físicos apercibidos por Saúl, tras sentirse abandonado por su pareja, Melinda. Cuando menciono dicha gradación no me refiero a las “naderías” que ocurren en la casa a causa de la acción y efecto de Melinda —entre ellas, “cambiar de lugar la máquina rasuradora, quitar el papel del baño [...], borrar de la computadora sus artículos urgentes, echar a la basura su tarjeta de crédito”, etc. (Cruz, 2024, p. 84)—. Aludo, por contraste, a las acciones que ocurren sobre el cuerpo de Saúl, que se sitúan sobre el eje de la perversidad, en tanto que venganza de Melinda ante las exigencias físicas a las que había sometido a su cuerpo en vida. En este caso, no solo queda acentuado el molde insólito sobre el que se erige la ficción, sino que este es susceptible de ser encuadrado en lo fantástico feminista, sobre el que Roas deduce tres aspectos esenciales: “1) a cosmology of questions specifically linked to female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action”, a lo que debe sumarse el objetivo común que une dichas características constitutivas, esto es la subversión de “traditional submission of women and the ways in which women’s identity and experience have been represented (2020, p. 7).

Lo somático aparece en el cuerpo de Saúl, provocándole una pérdida de control exacerbada sobre sus propios movimientos, ya que Melinda “se animó a picarle las costillas, a presionarle el estómago cuando se recostaba”, aunque también “le frotaba el pene frente a las visitas, justo como a él le gustaba” (Cruz, 2024, p. 85). El salto del *soma* a la *psique* ocurre al descubrir su propia fragilidad, hecho que contrasta con el irónico posicionamiento de Melinda quien, desde el otro lado, no sabe si aún lo quiere, aunque “no dudaría un segundo en matarlo si alguien le ofreciera a cambio un racimo de uvas” (Cruz, 2024, p. 86), ubicando con ello esta ficción dentro de las denominadas *narrativas constituyentes* (Peris Blanes, 2025), sobre las que se erige un nuevo plan que clama la transformación de nuestro mundo, que remite al recurso de la acción frente a la pasividad, que elude la sumisión para dar paso a una agencialidad que no encuentra límites.

Conclusiones

De eso habla el silencio: de nuestros límites marcados a nivel sociocultural y sociohistórico, aunque también a nivel individual. Límites ambos que entroncan con la *doxa* y el *habitus* respectivamente, con los significados ocultos, consecuentemente silenciados por lo hegemónico y asumidos por el individuo. De hecho, el sujeto se erige desde la concepción del *cuerpo fragmentado* (Lacan, 2009), muchas veces enraizado en la dicotomía del Yo frente al no Yo, de la *psique* frente al *soma*, aunque también enfrentado a la autoaceptación obligada de aquello que debe ser rechazado, olvidado o reprimido, según el enclave habitado —en tanto que encuadre de la *fuerza cultural* (Colodro, 2000) y de la *superestructura ideológica* (Voloshinov, 1976)—. No es extraño advertir, en esta línea, de la existencia de respuestas que nacen del interior del sujeto —del *silencio individual*, derivado del sufrimiento propio, de lo asumido por convención, de nuestros miedos reprimidos, de las pulsiones ocultas, o del autoconcepto ante la propia corporalidad, entre otros— para corporizarse, puesto que, siguiendo a Voloshinov (1976), todo signo encuentra el modo de materializarse, de corporizarse, incluso si el signo al que nos referimos es el silencio. De ahí que surjan los que he acotado como *silencios psicosomáticos*, que defino como respuestas originadas en la *psique*, y cuya corporización responde al sufrimiento vivido. Teniendo en cuenta que el silencio adquiere un gran

peso simbólico, puede considerarse en la obra objeto de análisis la corporización del *silencio psicosomático* ora en tanto que enfrentamiento ideológico —que horada en los miedos individuales y en las ansiedades sociales, sin olvidar la escucha de lo instintivo, de los impulsos primitivos del ser—, ora en tanto que reactivación de una determinada dicotomía nacida en el orden normativo —en cuanto a las oposiciones de aceptación/rechazo, de la idea del Bien/la idea del Mal, de aprobación/censura, etc.—. En el primero de estos órdenes, opera el silencio como plaga, extensiva a nivel individual o social; en el segundo, el silencio como secreto individual y/o intrafamiliar.

No obstante, en ambas articulaciones cabe aludir a la subversión que implica el silencio ante dichas restricciones que componen el ámbito de asociación cultural, que he acotado como *silencio social*. El *silencio psicosomático*, muchas veces empleado a modo de *silencio doblegado*, encuentra una vía de escape ante dichas constricciones, emulando el viraje crítico de víctima a victimario a través de procedimientos de orden imposible, para los que se emplean figuraciones insólitas que dinamitan la correlación mente-cuerpo para dar cuenta de la dualidad enfrentada que menciona Le Breton (2002), y que resignifica al cuerpo como materia de ajenidad. De este modo, cobran relevancia en esta línea de transgresión del silencio las animalizaciones, los intercambios y modificaciones corporales, o las desapariciones y apariciones fantasmáticas. A todo ello se presta la poética de Atenea Cruz, pues esta mantiene una férrea conexión con la sintomatología de la violencia, sobre todo anclada al horror social local, aunque también a las mecánicas de reclusión, de rechazo, que mueven a pensar en un horror social universal; en una asociación de temores ocultos que resuenan en el inconsciente colectivo y que, quizás, nunca vean la luz. Solo cabe hacerse con la perversión a la que anima el silencio no para deconstruir los moldes sino para constituir unos nuevos, que reivindiquen la palabra olvidada como la chispa de la rebelión, desapegada de la agri dulce censura a la que otrora nos convocara la ausencia de voz.

Referencias

- Abraham, N., & Torok, M. (1994). *The shell and the kernel. Renewals of psychoanalysis*. The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P., & Eagleton, T. (1991). *Doxa y vida ordinaria*. Instituto de Artes Contemporáneas. <https://newleftreview.es/issues/0/articles/terry-eagleton-pierre-bourdieu-doxa-y-vida-ordinaria.pdf>
- Bobes Naves, C. (1992). El silencio en la literatura. En C. Castilla del Pino (Comp.), *El silencio* (pp. 99–123). Alianza Editorial.
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En E. Morillas Ventura (Coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49–74). Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Caracciolo, M. (2025). Short forms for eco-anxiety: Cognitive realism in climate fiction. *Theory Now: Journal of Literature, Critique, and Thought*, 8(2), 10–29. <https://doi.org/10.30827/tn.v8i2/30745>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Colodro, M. (2000). *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Editorial Cuarto Propio.
- Cruz, A. (2024). *Las yeguas nocturnas*. Eolas Ediciones.
- Eudave, C. (2024). Prólogo. En *Las yeguas nocturnas* (pp. 7–9). Eolas Ediciones.
- Fernández Guerrero, O. (2005–2006). En torno al cuerpo femenino. *Contextos*, 45–48, 189–214.
- Freud, S. (2019). *La interpretación de los sueños*. Verbum.
- Lacan, J. (2009). *Escritos 1*. Siglo XXI Editores.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2005). *Cuerpo sensible*. Ediciones/metales pesados.
- Le Breton, D. (2017). *El silencio. Aproximaciones*. Epublibre.
- Loría Araujo, D. (2021). *Leer el cuerpo gordo. Miradas a la narrativa mexicana contemporánea desde la adipocrítica*. Universidad Iberoamericana.
- McDougall, J. (1991). *Teatros del cuerpo*. Julián Yébenes S. A.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana/Vervuert.
- Noelle-Neumann, E. (2003). *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Paidós.
- Orlandi, E. P. (2011). *As formas do silêncio. No movimento de sentidos*. Editora Unicamp.
- Pacheco, A. (Anfitrión). (2018–presente). *Hablemos escritoras* [Podcast]. SoundCloud. <https://www.hablemosescritoras.com/posts/118>
- Peris Blanes, J. (2025). No basta decir no. Narrativas constituyentes y mundos emergentes en las ficciones del futuro. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 34, 23–44. <https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43423>

- Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed., versión 23.8 en línea). <https://dle.rae.es>
- Roas, D. (2020). The female fantastic vs. the feminist fantastic: Gender and the transgression of the real. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 22(5), 1–12. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3690>
- Siminiani León, C. (2024). *Cuentos que callan. Lo fantástico y el lenguaje del silencio en dos cuentos de Fernanda García Lao y Samanta Schweblin*. I Seminario Abisal Margen: Poéticas del vacío, Universidad de Zaragoza.
- Terracini, L. (1988). *I codizi del silenzio*. Edizioni dell'Orso.
- Terrones, F. (2022). Parole, silence et subversion dans *La casa verde* de Mario Vargas Llosa. En M. Zapata & J.-L. Guereña (Dirs.), *Censures et manipulations dans les mondes ibérique et latino-américain*. Civilisations Étrangères.
- Voloshinov, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Ediciones Nueva Visión.
- Žižek, S. (2003). Introducción. El espectro de la ideología. En S. Žižek (Comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 223-251

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 31 JUL 2025 – ACEPTACIÓN 28 OCT 2025

***Coronada de estrellas, expropiada de sí:* la representación de la no-maternidad como agencia autoral en *Espejo negro* de Miriam Reyes**

*“Crowned with Stars, Expropriated from Herself”:
The Representation of Non-Motherhood as Authorial Agency in
Miriam Reyes’s Espejo negro*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.020>

Sofía Morante Thomas

Universidad de Alcalá
Departamento de Filología, Comunicación y Documentación
España

sofia.morante@uah.es

 <https://orcid.org/0009-0001-4064-1027>

Resumen

Este artículo examina el poemario *Espejo negro* (2001) de Miriam Reyes para explorar cómo la poeta contribuye a la reconfiguración de la autoría femenina en el contexto de la poesía española contemporánea. Su eje central radica en la representación lírica de la no-maternidad, entendida como un gesto afirmativo de insubordinación y construcción del sujeto. Temas colindantes, como la menstruación, el aborto, la masturbación o el desencanto amoroso, amplifican la tensión frente a los mandatos de género que históricamente han excluido el cuerpo de las mujeres del discurso literario. Desde una lectura interseccional que considera el cuerpo como superficie en la cual se inscriben identidades y ciertos significados, el análisis muestra cómo Reyes subvierte las narrativas dominantes mediante un lenguaje directo, carnal, irónico y deliberadamente despojado de eufemismos, cercano al “realismo sucio”. En *Espejo negro* se visibilizan

experiencias históricamente silenciadas y se articula una forma de agencia autoral, donde el “vientre vacío” se convierte en una superficie de enunciación para la expresión del “yo” en confrontación con el Otro. A través de esta dinámica, Reyes funda un espacio para la voz femenina que transgrede la marginalidad, afirmando su *autori(ali)dad* (en términos de Pérez Fontdevila) en el campo literario desde la corporalidad, la insurrección y los *quereres propios*.

Palabras clave: poesía, literatura contemporánea, identidad cultural, expresión artística, sexualidad

Abstract

This article examines Miriam Reyes’s *Espejo negro* (2001) to explore how the poet contributes to the reconfiguration of female authorship within the landscape of contemporary Spanish poetry. Its central focus lies in the lyrical representation of non-motherhood, understood not as a lack but as an affirmative gesture of insubordination and subject construction. Closely related themes—such as menstruation, abortion, female masturbation, and romantic disillusionment—intensify the text’s tension with gender mandates that have historically excluded women’s bodies from literary discourse. Through an intersectional approach that conceives of the body as a surface upon which identities and meanings are inscribed, the analysis reveals how Reyes subverts dominant narratives by means of a direct, carnal, ironic language deliberately stripped of euphemisms, aligned with the aesthetics “dirty realism”. *Espejo negro* brings visibility to historically silenced experiences and articulates a form of authorial agency in which the “empty womb” becomes a surface for enunciation of the expression of the self in confrontation with the Other. Through this dynamic, Reyes carves out a space for a female voice that transgresses marginality, asserting her *authori(ali)ty* (in Pérez Fontdevila’s terms) within the literary field through embodiment, insurrection, and *self-determined forms of desire*.

Keywords: poetry, Contemporary Literature, Cultural Identity, Artistic Expression, Sexuality,

Introducción

A lo largo de la historiografía literaria, la exclusión sistemática de las mujeres del canon y la desautorización de sus obras no pueden entenderse únicamente como fruto del olvido, sino como prácticas estructurales

profundamente insertas en el aparato crítico y cultural de la tradición literaria del campo (Bourdieu, 1995). La crítica feminista ha cuestionado esa falsa neutralidad del canon y ha evidenciado cómo las autoras fueron deslegitimadas tanto por sus temáticas, consideradas “femeninas”, menores o anecdóticas, como por su lenguaje, calificado de emotivo, conversacional o confesional.

Tal como recuerda Quance (1998), ya la poesía femenina de posguerra fue considerada “un apéndice de la historia de la poesía masculina de la época” (p. 203) y se calificó como “confesional” en un sentido reductivo, caracterizándola como intimista, cotidiana, de inspiración “*juanramoniana*” o “*machadiana*”, e incluso, por otra parte, como si estuviera marcada por la falta o el exceso de feminidad (cursivas en el original, p. 203). De acuerdo con Pérez Fontdevila y Torras Francès (2019), las escritoras clasificadas dentro de un grupo *estrictamente femenino*, es decir, aquellas que han utilizado un estilo, un lenguaje y unas temáticas “demasiado femeninas”, han sido sistemáticamente orilladas por los críticos. Los temas tratados por dichas autoras han sido juzgados como “artesanía, conversación, confesión, testimonio, pero también literatura de género (*genre*) o de ‘entretenimiento’ (baja cultura)” (p. 43), excluyéndolas así de la categoría de literatura de “alta calidad”. Por otra parte, aquellas autoras cuya escritura se ha percibido como ‘masculinizada’ —por temática o estilo— han sido consideradas ‘tan excepcionales’ que no han podido consolidar una tradición propia.

Este conjunto de dificultades para crear y consolidar una tradición literaria por sí solas ha contribuido a que permanezcan marginadas dentro de la figura de la ‘mujer escritora’ en el panorama literario. Así, las escritoras no han logrado insertarse en el canon ni en la tradición literaria que les corresponde (o debería corresponderles), ni han podido instaurar una propia, ni “devenir, así, modelos autoriales a partir de los cuales otras mujeres puedan imaginarse y (re)pensarse como escritoras, añadiendo a la escasez de referentes el hecho de que los existentes parecen inapropiables o inimitables” (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2019, p. 43). En las últimas décadas, sin embargo, el auge de la teoría y la crítica feminista, junto con la proliferación de “antologías y proyectos editoriales” dedicados a la escritura de las mujeres (Quance, 1998, p. 187), ha propiciado un giro en la

percepción del valor estético y político de estas poéticas. En esta línea, un buen número de poetisas españolas actuales que trabajan una poesía de corte realista están recuperando deliberadamente las temáticas históricamente tildadas de ‘femeninas’ (la menstruación, el hogar, la maternidad, el amor) para ponerlas en diálogo con otras consideradas propias de la esfera masculina (la política, el adulterio, el sexo), alterando, así, los límites entre lo íntimo y lo político. Uno de los rasgos más característicos de esta escritura es el uso de un lenguaje visceral y coloquial, que a menudo recurre a la ironía como estrategia de desmontaje del lenguaje ‘tradicional’. Este recurso, más que un gesto estilístico, opera como un mecanismo crítico frente al modelo lírico heredado, permitiendo trastocar desde dentro la estética más conservadora que dominó el panorama poético de los años noventa (Iravedra, 2003). En este tono directo y desmitificador, las autoras reconfiguran la voz poética femenina y disputan los márgenes simbólicos del canon.

Este estudio se detiene en una de las temáticas más persistente y sistemáticamente desautorizada por la crítica masculina: la maternidad, y en particular, su *cara b* (todavía más silenciada), la no-maternidad por decisión propia. Desde la ausencia casi total de esta temática en el discurso poético canónico, algunas poetisas hispanohablantes han convertido el *cuerpo* en *corpus*, y el rechazo del mandato materno en un acto de reafirmación estética y política. Así, la negativa a ser madre o, más bien, el enunciar un “no” frente a la norma reproductiva, ha abierto un espacio de significación autónomo en un acto de reafirmación de las poetisas como mujeres y escritoras.

En este horizonte se sitúan poetisas como Miriam Reyes (1974), eje central de este estudio, junto a voces afines como las de Lara Moreno (1978), Eva Vaz (1972) o Pilar Adón (1971). A pesar de lo común de sus temáticas, las bifurcaciones o diferencias de estilo para abordarlas también forman parte de esta nueva constelación de expresión literaria. Así, de modo particular, Reyes y Adón comparten, en este caso, el núcleo poético en el que resuena la afirmación “no queremos ser madres” (Adón, 2018, p. 30). Pero, no obstante, divergen en el modo de formular, por ejemplo, tal negativa. Mientras que Adón parece aferrarse a una filiación alegórica (“seguir siendo siempre hijas”), Reyes se desliza hacia una interrogación existencial de

mayor crudeza, preguntándose, incluso, por las condiciones de posibilidad de su propio nacimiento.

En *Espejo negro* (2001), primer poemario de Miriam Reyes, la tematización de la no-maternidad, encarnada simultáneamente en el *cuerpo* y en el *corpus* de la autora, halla una de sus expresiones tempranas más contundentes de inicios del siglo XXI. Este poemario¹ inaugura una línea discursiva que anticipa la afirmación de una autoría consciente y una “autori(ali)dad” insurgente, utilizando el término de Pérez Fontdevila y Torras Francès (2019), que se proyecta no solo sobre otras obras poéticas posteriores, sino también hacia otros géneros literarios y geografías hispánicas. Desde esta perspectiva, *Espejo negro* no solo permite repensar la entrada de ciertas temáticas en el aparato crítico-literario y en el canon, sino que rompe el silencio sobre aspectos que siguen siendo tabú, como el aborto o la renuncia a la maternidad, colaborando con la redefinición de los límites de lo representado, confesado, reivindicado y lo decible o indecible dentro de la literatura escrita por mujeres.

Del silenciamiento estructural a la agencia autoral: *corporeizar* la escritura del *corpus*

La exclusión sistemática de las mujeres del canon literario y la desautorización de sus obras no deben ser comprendidas meramente como episodios de omisión o lapsos de la memoria cultural, sino, como explicaba más arriba, como prácticas estructurales profundamente arraigadas en el entramado crítico y simbólico de la tradición literaria Occidental. Estas dinámicas de invisibilización y descrédito han sido objeto de análisis por parte de la crítica literaria y la teoría feminista contemporánea, que ha contribuido de manera decisiva a desestabilizar los supuestos de neutralidad universalista que históricamente han sustentado tanto el canon como los modelos interpretativos hegemónicos que lo legitiman². Esta

¹ En lugar de la edición original de *Espejo negro* (2001), actualmente descatalogada, se ha utilizado para el análisis la versión incluida en *Extraña manera de estar viva* (2022), volumen que reúne la poesía completa de Miriam Reyes publicada hasta esa fecha.

² Uno de los estudios más paradigmáticos en este ámbito es *How to Suppress Women's Writing* (1983), de Joanna Russ. Haciendo uso de la ironía, Russ identifica una serie de mecanismos discursivos mediante

lógica recurrente responde a una matriz crítica dualista y jerárquica, conformada en un sistema patriarcal que, a lo largo de la historia, ha determinado aquello que se puede ver, decir, y legitimar. Definidas a través de sus contrarios, las escritoras y sus textos han sido relegadas a los márgenes del reconocimiento canónico, convertidas en la cara invisible de una moneda siempre lanzada en favor de ‘cara’, es decir, de la norma dominante. En este juego de poder, la escritura de las mujeres ha quedado atrapada bajo la mesa del canon, sujeta a dos salidas igualmente *desautorizantes*: o bien a ser una escritura etiquetada como ‘demasiado femenina’ —literatura sentimental, doméstica, *banal*— o bien a leerse como una tentativa fallida de emular la voz masculina.

Si bien las últimas décadas han evidenciado un proceso de revisión y relectura del canon, la desigual presencia de mujeres en los espacios de legitimación literaria, como las antologías, las ‘historias de la literatura’ o los suplementos culturales, sigue siendo indicio de un desequilibrio persistente (Rodríguez Callealta, 2020, p. 20). Desde los años ochenta, el auge de las antologías exclusivamente femeninas representó un intento legítimo y necesario de visibilización de las autoras. Obras como *Las diosas blancas* (1985) inauguraron un movimiento de ‘rescate’ y afirmación colectiva que permitió, por primera vez, construir genealogías alternativas (Benegas, 2008 [1997], p. 56). Como ha señalado Laura Scarano (2020), estas compilaciones “de género” sirvieron para afianzar la presencia de las mujeres en el campo literario y reivindicar su condición de sujetos culturales diferenciados (pp. 44). Sin embargo, a medida que el número de antologías crecía, su función se revelaba paradójica, esto es, al tiempo que daban visibilidad, reforzaban la segregación, manteniendo a las poetisas en un circuito paralelo y, por tanto, aún ajeno al canon general (pp. 45-48).

Lo cierto es que, como advierte Rodríguez Callealta (2020), “la inferior presencia de mujeres poetisas en los medios de difusión hace necesario

los cuales la crítica literaria tradicional niega a las mujeres la condición de autoras legítimas. Entre estos mecanismos destaca la lógica adversativa condensada en la fórmula: ‘Lo escribió ella, pero...’. Esta estructura condicional permite encapsular múltiples formas de exclusión: desde el cuestionamiento de la autoría misma hasta la minimización del valor estilístico o la descalificación genérica de las obras. Como señala la autora: “Lo escribió ella, pero no debería haberlo hecho. Lo escribió ella, pero no es una artista de verdad y no es serio ni del género literario correcto. [...] Lo escribió ella, pero solo escribió uno. [...] Lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella”. (2018, p. 145)

mostrar, incluso a día de hoy, un caudal de producción lírica que [...] hace muchas décadas se integró definitivamente en las líneas estéticas del momento” (p. 20). En otras palabras, las poetisas, hoy, no solo participan plenamente, especialmente desde el *boom* de los años ochenta, en las corrientes estéticas dominantes, sino que contribuyen a redefinirlas (Rodríguez Callealta, 2020). Así, en la poesía española contemporánea, su incorporación ha sido un proceso continuo de transformación del propio campo lírico. En este sentido, de acuerdo con Mar Ramón Torrijos (2017), puede trazarse una línea evolutiva que va desde la lírica amorosa de las poetisas del veintisiete —oscilando entre el sujeto normativo y la emergencia de una “mujer moderna” en busca de independencia (p. 75)— hasta la consolidación del discurso femenino en la posguerra, cuando, como explica María Payeras Grau (2009), las autoras “no se mantienen al margen de las líneas poéticas dominantes, sino que se integran en ellas y las amplían” (p. 61). Carmen Conde, con *Mujer sin Edén* (1947), o Ángela Figuera Aymerich abrieron una senda que seguirían las generaciones posteriores: “de Amalia Bautista a Elena Medel”, pasando por las voces más radicales o eclécticas más recientes de la poesía actual (Rodríguez Callealta, 2020, p. 18). En particular, Figuera Aymerich, desde un “contexto marcado por la desolación y la miseria”, cuestionó, entre otros temas, los mandatos de género y “la maternidad” entendida como imposición, “abriendo un camino que, salvadas todas las distancias, ha sido continuado en la actualidad por una poeta como Miriam Reyes” (Rodríguez Callealta, 2020, p. 19).

El “clima de libertades” de la Transición “tras la muerte de Franco” permitió que, por primera vez, un grupo de mujeres comenzara a publicar desde la juventud y en diálogo con sus coetáneos varones (Benegas, 2008 [1997], p. 56). El llamado *boom* de la poesía femenina no solo multiplicó la presencia de las “mujeres en el panorama lírico” (Rodríguez Callealta, 2020, p. 19), sino que transformó los modos de enunciación poética, introduciendo una mirada irónica, corporal y afectiva sobre la experiencia. Según recoge Rodríguez Callealta, en un contexto de crisis de los significados estables, la ironía se convierte en un recurso que refleja las inestabilidades del sujeto en sus diversas manifestaciones, y muchas poetisas hacen de ella una herramienta de autoconciencia crítica y de disidencia poética. Uno de los territorios donde esta conciencia adquiere mayor densidad es el del cuerpo

femenino, y, dentro de él, el de la maternidad “o más propiamente, su reflexión en torno a la no-maternidad” (Lasierra Liarte, 2018, p. 152).

Desde los años cincuenta, y con renovada intensidad en la poesía contemporánea, la maternidad se ha convertido en un lugar de interpretación crítica frente al discurso patriarcal que la concibe como destino natural de la mujer (Lasierra Liarte, 2018, pp. 152-153). Como ha señalado Payeras Grau (2009), se trata de “un concepto culturalmente desarrollado por una sociedad patriarcal que ha proyectado en la mujer un discurso sobre la maternidad que incide en la imagen del ‘ángel del hogar’, de la mujer abnegada que todo lo sacrifica por el cuidado”, desatendiendo “la voz coral de las madres como sujetos capaces de elaborar y verbalizar su propia experiencia” (p. 286). En la poesía actual, ese cuestionamiento adopta múltiples formas, desde la negación de la maternidad como requisito identitario —como en Belén Reyes (“soy una mujer”, dice la poeta, aunque no tenga hijos *ni dentro ni fuera* del útero)— hasta la representación desencantada de la experiencia materna en Inma Luna o la “desarticulación radical” del mito maternal en Miriam Reyes (Lasierra Liarte, 2018, p. 153), quien en *Espejo negro* se pregunta: “¿Solo para eso el cuerpo de la mujer? / ¿Para que descubra el milagro de la luz al varón?” (Reyes, 2022, p. 16). En estos textos, la maternidad deja de ser un destino biológico o una imposición moral para convertirse en un territorio de disputa donde las poetisas contemporáneas reformulan los límites de lo que puede expresarse en torno al cuerpo femenino.

Así, la relectura poética de la maternidad y la no-maternidad en el siglo XXI, además de deconstruir un discurso patriarcal anclado en el “ángel del hogar”, reactiva, junto a otras temáticas y estéticas, una genealogía femenina que había sido interrumpida por la exclusión institucional. Lo maternal, en este contexto, ya no se asocia únicamente a la *reproducción* biológica (Medina Puerta, 2020, p. 185), sino a la posibilidad de transmitir la experiencia y la memoria de temáticas tabú o consideradas “estrictamente femeninas” (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2019, p. 43), acallada durante siglos mediante la *re-producción* literaria. Como advierte Medina Puerta (2020), el auge de este motivo en la literatura actual es innegable, ya que, tan solo en 2019, en España, aparecieron diversas obras narrativas que abordan la maternidad y sus márgenes desde numerosas

perspectivas, desde *Las madres no* (2019) de Katixa Agirre hasta ensayos como *El vientre vacío* de Noemí López Trujillo del mismo año, pero ya venía hirviéndose desde más atrás, pasando por “el libro ilustrado *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) de Paula Bonet o el ensayo *Maternidades subversivas* (2015) de María Llopis”, entre otros (Medina Puerta, 2020, p. 184).

Este renovado *corpus* literario³ evidencia que el tema se ha convertido en una de las grandes “vetas discursivas” del feminismo contemporáneo. La maternidad, antes abordada desde la sacralización o el sentimentalismo, vira ahora hacia un campo de interrogantes desde puntos de vista muy diferenciados. Obligadas a recrearse una y otra vez, generación tras generación, asimismo las escritoras, que fueron representadas como figuras “excepcionales”, *raras avis*, condenadas al aislamiento en lugar de reconocerse como parte de una tradición compartida (Russ, 2018, pp. 163-164), convergen en el abordaje de estas temáticas. La desconexión, que Simone de Beauvoir (1949) y Quance (1998) denominaron, grosso modo, “la trampa de la insolidaridad”, que funcionó como un dispositivo de exclusión, se ha visto asimismo modificada. Frente a la figura aislada de la autora que debía reinventarse en soledad, las poetisas actuales, como parte del conjunto de mujeres que desarrollan e intervienen en la cultura, recuperan el vínculo con sus predecesoras, escribiendo *sobre* ellas y *desde* ellas.

Al politizar lo íntimo, con el uso de temáticas como las citadas, las autoras subvierten la supuesta neutralidad del discurso literario e inscriben en él sus cuerpos, sus afectos y las decisiones que, a lo largo de la historia, no han sido autorizadas a tomar o a expresar en voz alta. Así, aunque la lectura autobiográfica de sus obras sigue siendo utilizada para descalificarlas, lo cierto es que, como afirma Butler (2002), están realizando la tarea urgente de “traducir el cuerpo femenino a la escritura” (p. 11). En este sentido, más que ‘simples’ relatos de experiencias personales, los textos de estas autoras se están leyendo como intervenciones literarias que desafían las normas que han regulado —y continúan regulando— los cuerpos de las mujeres en

³ A este corpus literario se le suma el audiovisual. Buenos ejemplos de ello son: *[M]otherhood* (2018) y *Els dies que vindran* (2019).

el espacio social, cultural y literario. Con todo, resulta cada vez más evidente que el cuerpo —y su representación en la escritura— no puede ser desligado de las estructuras de poder⁴ que lo atraviesan. Como afirma Ema López (2009), “resulta imposible referirse a la política o al poder” y, dentro de ellos, al campo literario o al autor/a sin considerar la centralidad del *cuerpo* y su correlato textual, el *corpus* (p. 89).

El cuerpo femenino, concebido históricamente como sujeto abyecto, desbordado, fuera del centro, se convirtió en un cuerpo relegado, atrapado en una dinámica de reflejo entre la identidad y la representación (Ferrús Antón, 2007, p. 301). Catherine Malabou aborda esta cuestión desde la relación entre diferencia sexual y violencia estructural, señalando que lo femenino se ha construido (y se constituye), muchas veces, a partir de lo que lo niega: “la doble coacción del trabajo y de la domesticidad, con su lote de desigualdades, de humillaciones, de maltrato conyugal, de abusos sexuales, de golpes, de asesinatos” (Malabou, cit. en García Hubard, 2019, p. 277). Así, lo femenino es formado por aquello que lo niega, y esta violencia forma una especie de “esencia negativa” —en palabras de García Hubard— que desmiente cualquier lectura fluida o deslocalizada del cuerpo, como la deleuziana⁵. Concebir el cuerpo femenino como un destino biológico o una esencia fija, sin embargo, resulta igualmente problemático: lo relega a una condición naturalizada frente a un poder que lo niega o lo

⁴ Esta afirmación se inscribe en una tradición teórica que ha problematizado la relación entre subjetividad, lenguaje y poder, con aportes clave de pensadores como Michel Foucault (2009 [1976]), Gilles Deleuze y Félix Guattari (1985). Desde estas perspectivas, el cuerpo deja de ser una entidad biológica pasiva para entenderse como una construcción histórica, discursiva y material. O, en otras palabras, como un espacio donde se inscriben y se disputan todas las normas sociales, las prohibiciones, los saberes y las identidades construidas.

⁵ En su análisis del cuerpo como constructo filosófico y político, Deleuze y Guattari (1985 [1972]) sostienen en *El Anti-Edipo* que el cuerpo no debe entenderse únicamente como una entidad física o biológica, sino como una configuración de fuerzas: allí donde dos fuerzas coinciden, se forma un cuerpo. Desde esta premisa, los autores introducen la noción de *cuerpo sin órganos*, una formulación que busca escapar a las lógicas binarias y propone, en su lugar, una ontología del devenir, del flujo continuo de materia y deseo (Callém, Ema López y Balasch, 2008, p. 99; Urrio, 2008, p. 74). Si bien esta conceptualización permite una lectura antiesencialista del cuerpo, no puede pasarse por alto que emerge desde una posición de autoría masculina, privilegiada y, por tanto, necesariamente parcial: los cuerpos no emergen en abstracto, sino en contextos particulares y localizados, configurados por normas que regulan su existencia, al igual que regulan, por ejemplo, su sexualidad (Callém, Ema López y Balasch, 2008, p. 99).

absorbe. Lo que se impone, entonces, es una concepción del cuerpo como un territorio biopolítico, es decir, como un espacio históricamente moldeado por las relaciones de poder y los discursos normativos, hoy intensificados por la lógica del capitalismo global contemporáneo (Ema López, 2009, p. 89). Esta paradoja —ser al mismo tiempo un sujeto político y un objeto pasivo de regulación— refuerza las narrativas que sitúan el cuerpo femenino en una posición subalterna dentro del sistema sexo/género (Ferrús Antón, 2007, p. 302), que lo convierte en una figura “proscrita” atrapada en un doble “juego especular” entre identidad y representación (p. 301).

A pesar de los múltiples esfuerzos por *descorporeizar* la escritura —por desligarla de la materia y del yo—, el cuerpo *parece que reaparece* continuamente. Reaparece incluso cuando no se nombra, cuando su presencia se filtra como huella, como grieta o como inscripción oblicua. En la escritura de numerosas autoras contemporáneas, el cuerpo no es solo un referente temático, sino también un procedimiento poético y político, es decir, se escribe *desde* el cuerpo, *con* el cuerpo, y, en ocasiones, incluso *contra* él y a modo de *ir contra* el sistema. La corporalidad, al continuar siendo interrogada por las autoras, deviene una superficie epistémica desde la cual se formula un gesto de enunciación y de contestación. Y, sin embargo, como plantea Torras Francès (2004), “el cuerpo es todo menos una certeza” (p. 10), pero es en esta indeterminación en la que radica precisamente su potencia crítica. La relación entre cuerpo y subjetividad presenta una matriz que permite pensar la autoría de las mujeres no como una instancia autónoma, sino como un punto de cruce entre sus experiencias colectivas, la forma en que fueron y son representadas, y el discurso que engloba todo alrededor. La pregunta sobre cómo intervenir en lo que dice o representa el cuerpo —“¿mi cuerpo me pertenece o, a la inversa, le pertenezco?” (Torras Francès, 2004, p. 10)— abre un espacio para reflexionar sobre las condiciones materiales e imaginarias que rigen la producción textual de las autoras hoy.

En resumen, el cuerpo de las autoras ha tendido a articularse bajo la figura del texto-cuerpo, una fórmula que, a diferencia de la *descorporeización* masculina —esa “muerte natural” que inmuniza al autor y garantiza su trascendencia, como apunta Roberto Esposito (cit. en Pérez Fontdevila,

2024)—, mantiene a las mujeres vinculadas a su corporalidad. Mientras que el varón puede legitimarse como creador sin cuerpo, a las autoras se les impone una identificación permanente con lo biográfico, lo íntimo y lo confesional. Como advierte Pérez Fontdevila, frente al autor que “deviene un representante” o “receptáculo corporal” de su obra (p. 288), la autora queda atrapada en una operación de ‘carnalización’ que restringe su acceso al imaginario de la invención, convirtiendo su escritura en testimonio, en experiencia, en sujeción a lo vivido (p. 301). Esta asimetría repercute directamente en la forma en que se valora la producción textual de las mujeres. Mientras la ‘universalidad’ sigue reservada a los sujetos masculinos —unitarios, únicos, despojados de contexto—, las autoras ven sus obras todavía leídas como extensiones de una “experiencia corporal” compartida, que las remite a lo personal, lo comunitario o lo contingente (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2015, p. 9). Así, se perpetúa la idea de que la creatividad femenina no emerge ex nihilo y se desconfía de su poder de ficción, subestimando, paralelamente, su valor literario.

Frente a este panorama, la escritura autobiográfica del siglo XXI —o, más precisamente, la “auto-bio-grafía” (Ferrús Antón, 2007, p. 290)— se configura como una vía de reapropiación del sujeto autoral de las mujeres. Aunque tradicionalmente la autobiografía ha sido definida como “la vida de una persona escrita por ella misma”, una materia de escritura tan legítima como cualquier otra, esta definición ha funcionado en las autoras como otro mecanismo de exclusión. Tal como sostiene Ferrús Antón (2007), la dificultad de las escritoras para “llenar el espacio del autos” responde a una doble desfiguración: la *autobiográfica* y la de *género*, ambas operando como mascaradas que velan el acceso a la subjetividad plena (p. 301). Es precisamente esta frontera (la que une y separa al cuerpo de la escritura de las mujeres) la que muchas autoras contemporáneas eligen habitar y tensar. En la medida en que el cuerpo femenino ha sido tachado como “contingente, accesorio, inesencial” (Ferrús Antón, 2007, p. 301), su reinscripción en la escritura no solo interpela ese orden de exclusión, sino que disputa las formas dominantes de significación. Como recuerda Ferrús Antón, el cuerpo es “lo que se oculta en la metafísica de Occidente”, aquello que no puede saberse sin sospecha, sin mediación (p. 301). Al asumir esa inestabilidad como forma de enunciación, estas autoras no solo se inscriben como sujetos de discurso, sino que problematizan los marcos que han

definido lo literario como lo que es universal, neutral o despojado de materia.

En suma, la “relación mujer-cuerpo-escritura” no puede pensarse fuera de una compleja intertextualidad discursiva (Ferrús Antón, 2007, p. 300), tejida en los nudos del poder, el conjunto de saberes adquiridos y la subjetividad individual de cada una. Si el cuerpo ha sido históricamente desautorizado o negado y neutralizado, su aparición en la escritura de las mujeres inaugura un gesto de agencia: ese por el cual lo corporal deja de ser ‘resto’ o exceso y ‘defecto’ y se convierte en condición de posibilidad para la autoría. En palabras de Reyes, su escritura tiene un marcado componente autobiográfico. En una entrevista concedida a *La voz de Galicia* (2025), Reyes afirma que escribe “para entender y ubicarse”, revelando una búsqueda de reconstrucción vital y emocional a través del lenguaje poético y, más recientemente, narrativo, con su primera novela *La edad infinita*, publicada en octubre de 2025. Esta autorreferencialidad es, además de una forma literaria de expresión, un gesto político. Porque escribir el cuerpo implica pensarlo, habitarlo y resistirlo frente a las estructuras que históricamente lo han silenciado. Si la crudeza de ciertas escrituras actuales responde, más bien, a una necesidad política de representación antes que a una lógica estética es porque, en buena parte, todavía hay experiencias que involucran los cuerpos, como la decisión de no ser madre o el derecho a abortar y, en general, toda violencia ejercida contra las mujeres, que siguen siendo debatidas con las mismas coordenadas que hace cinco décadas. Por eso, más que una simple narración del yo, la escritura del cuerpo se constituye como una forma de pensamiento, una poética política y una estrategia de supervivencia dentro de un sistema que, aún hoy, no termina de reconocer a las autoras como legítimas productoras de saber y de lenguaje.

“He tenido mil hijos tuyos”: la no-maternidad como lugar de agencia autoral en *Espejo negro*

Miriam Reyes (Orense, 1974) es una autora cuya biografía traza desde sus inicios una cartografía fragmentada, marcada por el desplazamiento, el desarraigo y la construcción discontinua de subjetividad. A los ocho años emigró a Caracas, donde transcurre su formación hasta la adultez

temprana. Esta experiencia vital configura no solo una sensibilidad *transterritorial*, entendida como una condición “nómada” en la que la pertenencia se distribuye entre geografías y lenguas diversas, sino también una genealogía poética híbrida que enlaza los imaginarios latinoamericanos con los hispánicos. Su poesía se nutre de poetas venezolanos y latinoamericanos (referentes tempranos antes incluso de conocer el contexto literario español), lo que confiere a su voz un carácter fronterizo y movedizo⁶, más próximo a la tradición del tránsito que encarnan autoras como Cristina Peri Rossi que a una identidad literaria nacional cerrada (López Valera, 2018, s/p).

De regreso a España hacia los veinte años, su voz se proyecta desde una escisión identitaria que no se resuelve, sino que se escribe y reescribe continuamente desde la tensión activa existente entre las distintas lenguas, los distintos paisajes, los vínculos perdidos y los cuerpos encontrados a lo largo del camino. En ese cruce de geografías y afectos, la pérdida del paraíso perdido (Caracas), el deseo sexoafectivo y la renuncia a la maternidad o la maternidad frustrada, se articulan como ejes narrativos en su obra, pero también como superficies de su inscripción identitaria en el texto, mostrando una representación de la agencia autoral de Reyes como referente y modelo de escritora en el panorama de inicios del siglo XXI, al actuar de forma crítica frente a los constructos sociales y familiares, y las estructuras de poder. Así, su escritura, como ha señalado Escuín Borao (2010), se aproxima al “realismo sucio” por su apuesta formal, un lenguaje despojado de ornamento, directo y sin concesiones, que, sumado al uso de la ironía, como otras poetisas contemporáneas (Rodríguez Callealta, 2020),

⁶ Para los fines de este artículo no resulta pertinente profundizar en la cuestión de la *transterritorialidad* más allá de su mención, aunque conviene subrayar su relevancia al considerar que Miriam Reyes no puede inscribirse de lleno en la tradición de las poetisas españolas contemporáneas si se la piensa exclusivamente desde el contexto peninsular. Su trayectoria vital y literaria, marcada por el desplazamiento y una formación poética y política inicialmente venezolana, sitúan el inicio de su escritura nutrido por la tradición latinoamericana. Sin embargo, el momento en el que comienza a publicar ya en España coincide con un momento de apertura del panorama poético español, tanto en lo formal como en lo temático, lo que permite que su obra, aun tensionando los límites del canon, termine por integrarse en él. En cualquier caso, para el análisis que aquí se propone, centrado en la representación de la maternidad y la no-maternidad, no resulta necesaria una distinción entre contextos hispanohablantes, pues en términos generales ambos comparten líneas de reflexión y cuestionamientos similares en torno a esta temática.

no elude el malestar ni la incomodidad vital o la visceralidad del cuerpo que escribe, sino que lo encarna, lo nombra y lo politiza desde su propia *fisicalidad*.

Desde la publicación de *Espejo negro* (2001), su primer poemario, Reyes desarrolla una obra que atraviesa diversos formatos —desde la poesía escrita al recital multimedia— sin abandonar nunca el cuerpo como eje de enunciación. A *Espejo negro* le siguen *Bella durmiente* (2004), *Desalojos* (2008), *Haz lo que te digo* (2015), *Prensado en frío* (2015), *Sardiña* (2018, bilingüe gallego-castellano) y *Con* (2024), donde se aprecia un desplazamiento que va de una poética del rechazo —*contra* el lenguaje, *contra* la maternidad, *contra* las expectativas normativas— a una exploración más dialógica, como sugiere el propio título de su última obra poética hasta la fecha. Sin embargo, incluso en esta aparente apertura, el cuerpo, aun siendo hogar, sigue permaneciendo como espacio de fractura y de posibilidad de quiebre, crítica o pérdida de rumbo. En *Espejo negro*, cuyo título alude tanto al lugar en que se refleja lo que no queremos ver de nosotras mismas, como a un vacío que nos obliga a mirar hacia dentro, hacia lo silenciado *en* y *con* el cuerpo, el rechazo a la maternidad se articula como una de las temáticas que vertebra el libro, criticando los postulados tradicionalistas que asocian la maternidad con la mujer como último destino biológico (Jiménez Domínguez, 2009, s/p). El cuerpo de la mujer, así, aparece aquí como superficie o fuente de insurgencia, pero también como un lugar en el que comenzar a tomar decisiones con miras a lograr ser un sujeto autónomo, diferente al establecido por los parámetros culturales y sociales arraigados.

En los versos de Reyes, el cuerpo deja de ser un territorio de sometimiento para convertirse en un lugar desde el cual ejercer decisiones, en un punto de partida hacia la autonomía y la subjetividad propias, ajenas a los parámetros sociales y culturales que históricamente han definido lo femenino. En esta línea, desde el título de este trabajo, que recoge una cita del poema “Juan cuéntame ¿qué tiene de apocalíptico / el cuerpo de una mujer”, donde la voz poética interpela a San Juan, reprochándole que tras contemplar el cuerpo de la mujer (“mujer y monstruo en un mismo cielo”) la arroja “a la más páfida de las soledades” (Reyes, 2022, p. 15), se ofrece una mirada desafiante hacia el apóstol. En los versos utilizados, “tú hombre

de fe / viste una mujer coronada de estrellas” y “una madre expropiada del producto de su vientre / desterrada en el desierto”, la figura femenina, antes que ser madre, prefiere “no sufrir esa tremenda soledad / de cuerpo completo / de vientre vaciado” (Reyes, 2021, p. 15). Así, desde las primeras páginas del poemario, el yo lírico asocia la maternidad con un acontecimiento catastrófico, una “catástrofe de interminables e insufribles secuelas” (Reyes, 2022, p. 29). Una formulación que no solo implica una negación del deseo de ser madre, sino también el reconocimiento del miedo mismo de serlo por las preconcepciones del propio gesto de ‘maternar’.

Tras el apóstol, la posterior interlocución con *un* Otro masculino — infantilizado, inconsciente, incapaz de sostener la consecuencia de su deseo— aparece como una escena fundacional en los poemas que siguen para incrementar ese dolor repleto de secuelas que implicaría el embarazo y la posterior crianza: “tú te ríes jugando a adivinar el monstruo / que podría salir de esta tumba semiabierta / a la que tantas veces te has asomado” (p. 29), escribirá Reyes. La imagen de la “tumba semiabierta” utilizada por la autora reforzará la idea del útero como un espacio de amenaza en lugar de una matriz de vida, como si en él pudiese repetirse mediante la reproducción una herencia no deseada. En el contexto de estos versos, el cuerpo al que se alude es un cuerpo que ha sido expuesto al “veneno que cuidadosamente le suministré durante meses”, y que ha sobrevivido a pesar de todo. Por lo tanto, de *dar a luz*, como señalará el yo lírico, daría a luz a “una criatura inmortal” (p. 29). En este sentido, además de plantear una inversión del imaginario tradicional —el cuerpo gestante pasa de ser un símbolo de fertilidad idealizada, para convertirse en el testimonio de una subjetividad que se defiende de la imposición reproductiva—, veremos más adelante la (no)involucración del ser amado que, de producirse la fecundación, actuará como una figura *abandonadora*. Tal es así que, cuando el yo lírico de la mujer se pregunte (en una pregunta retórica hacia el Otro) si este la dejará a su suerte, como veremos en las siguientes páginas, aparecerá él, como sujeto de la ecuación, huyendo sigilosamente.

Sin embargo, esta desafección y miedo a ser abandonada no emergerá de la nada. Como revela el poema que abre el libro, hay una biografía trágica que sostiene esta retórica del rechazo: un “padre enfermo de sueños” y una

“mamá que llora por mamá” (Reyes, 2022, p. 13), una familia marcada por la precariedad afectiva y económica, así como por el desarraigo. En los versos de este primer poema el yo lírico nos describe una escena que, tal vez, pueda indicar un punto, un lugar, un escenario, donde se gestó ya una conciencia del fracaso de la familia nuclear. Esta es, la escena en la que los tres familiares se encuentran durmiendo en la misma cama en Caracas: el yo lírico en el centro de la cama, padre y madre dándose la espalda. La precariedad de la escena familiar expuesta en este primer poema remite a la infancia de la autora en Caracas, que se condensa en los últimos versos: “Concebida de la nostalgia / nací con lágrimas en el sexo con tierra en los ojos / con sangre en la cabeza. / No soy lo que soñaron / tampoco lo son sus vidas” (p. 14). Y es precisamente esta memoria heredada la que dota de espesor histórico y político su negativa a la maternidad. Más allá de tratarse de una elección individual, se puede leer como el terror y la crítica hacia lo vivido, hacia una genealogía afectiva que marca el cuerpo del yo lírico y el lenguaje en su capacidad de uso para comunicar su necesidad de afecto o de afectar al resto.

Aun con todo, la temática de la maternidad en el poemario no se va a construir únicamente desde esta negación. Como ocurre en uno de los poemas centrales del libro, se vislumbra *un deseo idealizado* de maternidad, una fantasía intermitente, ambivalente, quizás incluso residual. No obstante, esa posibilidad es rápidamente sofocada por la reafirmación de una identidad que no puede —ni quiere— sostener una vida ajena con su cuerpo “para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo” (Reyes, 2022, p. 19). El yo lírico se rehúsa a repetir un destino que no eligió, que heredó, y que ahora cuestiona desde la escritura. Así, vemos de nuevo un acto de contestación por parte del yo lírico de Reyes frente a las constricciones familiares y sociales impuestas. Al inscribir el cuerpo en el siguiente poema, como un cuerpo sexuado, pero dolido y marcado por el exilio o la intemperie, la autora desarma una vez más las narrativas dominantes sobre la feminidad, la maternidad y, con ellas, el amor. Ese cuerpo que, durante siglos, fue tachado o desplazado a los márgenes del discurso, retorna aquí como cifra de lo que aún no se ha dicho:

Con el sexo negro húmedo y ácido
como la tierra de la que broté un día
destruyo toda materia orgánica

que se entierra en mí buscando descanso
[...]
Soy el producto de siglos de castigos
del sueño y la ambición
del deseo
de lo prohibido y de lo imposible.
(Reyes, 2022, p. 42)

La crudeza de estos versos de Reyes directos, sin concesiones a la metáfora redentora, parece responder en estas ocasiones a una necesidad de afirmar el cuerpo como una fuerza activa, corrosiva incluso, que no ofrece refugio sino una confrontación consigo misma y *contra* el resto. Lejos de ser un espacio pasivo de acogida o de perpetuación de la vida, como se muestra en la primera estrofa, el sexo femenino del yo lírico se presenta como una tierra ácida, no fértil sino reactiva, no contenedora sino capaz de destruir lo que en ella se deposita y podría contenerse. La imagen subvierte así los imaginarios tradicionales de lo materno como un lugar de entrega y de dulzura, y devuelve al yo lírico su agencia, debiéndose manifestar esta como una potencia destructiva, combativa, con capacidad plena de discurso, aunque sea aniquilador. Si continuamos esta línea, en los versos que siguen, el yo lírico se define como resultado de una herencia colectiva (“el producto de siglos de castigos”), no como una identidad individual aislada que solicita agencia ante la censura que recae sobre su deseo como mujer. Se construye, entonces, un yo lírico desde el dolor (no a pesar de él), reconociéndose hija de una genealogía hecha de sueños rotos, ambiciones castigadas y, sobre todo, pulsiones prohibidas. Así, se puede añadir que, más allá de reivindicar una voz individual, vemos en los versos la proyección del “yo” desde una subjetividad múltiple desde su nacimiento.

Retomando de nuevo el primer poema del libro, la decisión de no ser madre se configura con el entramado expuesto y con los antecedentes de las relaciones familiares de la autora y de su yo lírico con marcado ‘autobiografismo’, volviéndose uno de los núcleos discursivos del poemario junto con el miedo al abandono del ser amado a causa de dicha maternidad. Así, el poema “Presiento el desastre de la maternidad...”, que sigue con los versos que la describen como una “catástrofe de interminables e insufribles secuelas” (Reyes, 2022, p. 29), gira también, como había adelantado, en torno a ese presagio de abandono. La elección del término “catástrofe” no

solo acentúa el carácter trágico del acontecimiento, sino que subraya su dimensión destructiva e irreversible. En lugar de concebir la maternidad como un acto sagrado o destino natural, la voz poética la identifica como una caída sin retorno, un “desastre” que deja tras de sí un cuerpo atravesado por el dolor, la culpa y la pérdida (no solo del bebé, también del ser amado). Las “secuelas” condensan, por su parte, tanto el daño físico como la herida psíquica, esa imposibilidad de recomponer la identidad femenina después del acontecimiento biológico de concebir.

El cuerpo, medicalizado y expuesto, como decíamos más arriba, ha soportado durante meses “venenos” (que pueden leerse como anticonceptivos, ansiolíticos o cualquier intervención sobre la fertilidad), que llevan al “yo” lírico a interpelar a un Otro infantil, que no es consciente de las consecuencias de sus actos: “¿No ves niño inconsciente / que si fue capaz de soportar / el veneno que cuidadosamente / le suministré durante meses / es porque se trata de una criatura inmortal?” (Reyes, 2022, p. 29). Es así cómo, a partir de aquí, se entrelazan la amenaza de un embarazo no deseado con el temor al abandono. El Otro, masculino e inmaduro, jugará con la fantasía de ‘sembrar una semilla’, pero se desentenderá cuando lo simbólicamente fecundado se acerque a lo real. La posibilidad o *la imaginación de posibilidad* del embarazo y, con ella, la maternidad, aparece en las últimas estrofas del poema como una condena solitaria para el yo lírico de la autora: “¿Me dejarás a la intemperie / desamparada / sometida a los crueles designios celestes?” (2022, p. 29). Una visión de la maternidad como trauma que, se podría aducir, emerge de la biografía de la autora que atraviesa los textos, pero también del imaginario histórico de las mujeres que tuvieron que criar solas a sus bebés. La maternidad, entonces, se inscribe principalmente como un linaje roto, una cadena que el yo lírico se niega a reproducir, pero también como un deseo que, de cumplirse, *expulsaría* al ser amado de su lado, por temeroso, pueril, aterrorizado.

Sin embargo, esta negación o temor hacia la maternidad, como se ha insistido, no está exenta de ambivalencias. En otro poema, el mismo yo lírico reconoce el deseo, aunque idealizado, de gestar. Lo hace, en primer lugar, desde la experiencia física del sangrado, “el vientre vacío sangra / exagerado e implacable como una mujer enamorada” (p. 19). Sangrar se convierte desde el principio del poema en un signo de alivio mensual, de

seguridad frente a la amenaza del embarazo. Y, aun así, en las siguientes estrofas se reconoce, en clave condicional, una posible disposición al deseo materno: “Si los hijos no salieran nunca / del cuerpo de sus madres / juro que tendría uno ahora mismo” (p. 19). Pero ese deseo es rápidamente contenido por la conciencia de lo real: los hijos crecen, envejecen, sufren y pisan una tierra hostil. En otras palabras, la breve idealización contenida cede pronto ante la lúcida crítica de quien no está dispuesta a perpetuar un sistema que ha sido violento con ella. Así, en el hemisferio del poema, el yo lírico torna a la reafirmación de no ser madre: “No alimentaré a nadie con mi cuerpo / para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo” (p. 19). El poema finaliza, entonces, volviendo al cuerpo que menstrua y se medica: “Por eso sangro y tengo cólicos / y me aprieto este vientre vacío / y trago pastillas hasta dormirme y olvidar / que me desangro en mi negación” (p. 20).

De esta forma, se puede decir que el yo lírico también se debate en otro punto: el reconocer su poder gestacional, aunque no quiera utilizarlo. Con él, en otros poemas, parecerá contribuir a la firma de un ‘contrato sexual’ con el ser amado, quien exigirá y dará por hecho que ella no gestará un bebé en su vientre. Así, como vamos a ver ahora, el deseo materno (o, más precisamente, su negación) no se va a presentar solo como la mera elección individual del yo lírico, cargando todo el peso de una autobiografía y el silenciamiento universal en la historia de las mujeres, sino también como una forma de alejar o amarrar al Otro del/al lado de una. Este es uno de los aspectos, quizá, más provocadores del poemario y de la ambivalencia que aparece en el cuerpo del yo lírico cuando su voz poética asocia su negativa a la maternidad con la necesidad de complacer o amenazar al amante para que este no se marche sigilosamente. En otras palabras, la maternidad en este caso no va a ser rechazada por falta de deseo, sino que, por un lado, va a temerse por miedo a perturbar al Otro, una figura a quien se dirige con sumisión: “Jamás me permitiría / hacer algo que te molestara / oh demente amante mío. / Por eso me encargo de que ninguno de ellos [mil hijos tuyos] / salga vivo de este holocausto uterino” (Reyes, 2022, p. 24). Pero, por otro lado, se va a utilizar precisamente *contra* el Otro a modo de amenaza.

La desnudez de la primera formulación metafórica (el útero como “holocausto”) marca el tono de realismo sucio característico de la poeta

para representar la violencia simbólica, imaginativa y estructural que atraviesa el *cuerpo* en el *corpus* del texto, y en la que profundizaremos ahora. Más allá de buscar equilibrio, Reyes desborda deliberadamente los márgenes del discurso aceptado para las mujeres; instrumentalizando una imagen histórica de exterminio para nombrar el lugar donde se aniquilan los hijos posibles, deseados o no, en función del deseo (o no) del amante. Así, una vez quedan claras las pretensiones del Otro, el cuerpo del “yo” aparece como un territorio sacrificial, es decir, como un cuerpo que ejecuta activamente la destrucción de todo lo que pudiera nacer de él. Esta destrucción, sin embargo, no será un gesto gratuito, sino más bien una forma retorcida de amor y autonegación, que evidenciará hasta qué punto el yo lírico ha interiorizado la lógica de la subordinación afectiva. La violencia se dirigirá, así, hacia el propio deseo reproductivo, que aparecerá ridiculizado en cierto sentido, haciendo uso, además, de la ironía: “Yo maravillosa artesana / hago de su asco mi mejor creación: / una réplica suya mejorada” (Reyes, 2022, p. 21). Así, se puede percibir cómo se entrelazan dos tensiones fundamentales: por un lado, el deseo de transformar el desprecio recibido por parte del amante en una forma de poder, esto es, crear con el “asco” una criatura superior al progenitor, y, por otro lado, la constatación de la asimetría afectiva, ya que esa criatura idealizada se proyectará como una soñada venganza contra el Otro.

Este yo lírico que es conocedor de su capacidad de engendrar “mil hijos” se sabe fértil e incluso poderosa, y va a utilizar su ‘poder’ para ser madre como una forma de agencia dentro de la subordinación intrínseca en la que está atrapada: “Del vómito incubado en el más repugnante de los seres / nacerá la criatura que lo iguale en fuerza / y sea capaz de destruirlo por envidia / como yo no pude hacerlo por amor” (p. 21). El cierre, que condensa el resentimiento, la impotencia y, al mismo tiempo, la lucidez triste y frágil del yo lírico enamorado invierte la lógica patriarcal del ‘hijo que hereda al padre’. En el momento en que el bebé imaginario podría ser precisamente el agente de destrucción del padre, se realiza el gesto lógico de la genealogía invertida, “matar al padre”, es decir, que el yo lírico más allá de la transmisión del linaje, lo que pretende es la aniquilación del Otro, cruel y “repugnante”, pero a quien no puede matar (simbólicamente) *porque lo ama*. Este mismo motivo, del que subyace un deseo de venganza imposible de llevar a cabo por amor y por dependencia, reaparece en otros poemas

cuando la voz del yo lírico, de nuevo en un tono a medio camino entre la amenaza y el sarcasmo, afirma que solo su propia fuerza de voluntad está impidiendo el nacimiento de monstruos, criaturas infernales gestadas por el deseo no correspondido: “Mi querido psicótico: tengo un asesino en el brazo izquierdo / producto de la más alta tecnología. / Si no fuera por él / mi cuerpo sería una fábrica de engendros satánicos” (p. 23). La masturbación, probablemente aludida aquí como un modo de desviar el deseo, aparece como una estrategia de contención. En otras palabras, el yo lírico, conocedor de su propio cuerpo, más allá que darse placer a sí mismo haciendo uso de la práctica sexual, la utiliza (la masturbación) como una forma de desactivar la maquinaria gestacional de su propio cuerpo. Sin embargo, en las siguientes estrofas del poema, la amenaza hacia el Otro sigue latente y retorna de forma insistente: “No tienes una pequeña idea del peligro que corres / tú hombre / al internarte en mí / Eso que expulsas / casi como un deshecho / es basura reciclable en mi cuerpo. / Puedo construir muñecos / a tu imagen y semejanza” (Reyes, 2022, p. 23).

La semilla masculina, despreciada como “deshecho”, se resignifica dentro del cuerpo con posibilidad creativa, no para dar continuidad al Otro, sino para ejercer un poder sobre él. La figura de la “maravillosa artesana” que veíamos previamente reaparece, pero ahora con una voz que pretende increpar al Otro. Así, el yo lírico parece terminar utilizando la creación (o gestación) como castigo. Y la maternidad, a fin de cuentas, como una trampa invertida. Esta imagen culmina en una estrofa del poema donde se fusionan el imaginario del balé (*El Cascanueces*) con la figura de la venganza de la mujer, *dotada bailarina*, inscrita en el yo lírico:

Dios me ha dado ese poder
yo lo he disimulado con mi frágil apariencia.
Bastaría con que despidiera a mi asesino a sueldo
para tenerte a mi merced
atacado por un ejército de soldaditos de plomo a mi
servicio.
¿O acaso dudas de mis dotes como bailarina?
(Reyes, 2022, p. 23)

Tradicionalmente asociada a la delicadeza femenina, la danza del balé se transforma aquí en una coreografía que, de darse (“con que despidiera a mi asesino a sueldo”), llevaría a la perdición mortal del Otro (“para tenerte a

mi merced”). El yo lírico se presenta, entonces, como un ser que, aun amenazante, continúa compadeciéndose. Si recordamos que el yo lírico no podía acabar con el ser amado “por amor”, continúa intentando sobreponerse y agenciarse de la situación. Conoce el poder oculto de su cuerpo y la forma en que lo ha “disimulado con [su] frágil apariencia”; como si de una trampa teatral se tratase, enmascara su capacidad destructiva, una vez más, bajo formas de gracia.

Tras lo escrito y en otro orden de cosas, es importante señalar, además, que la crítica al sistema médico también forma parte de esta constelación simbólica que atañe al cuerpo y a la identidad del yo lírico y del ‘frágil’ sujeto femenino. En otro de los poemas del libro, el yo lírico interpela directamente al ginecólogo, cuya figura representa no solo la violencia obstétrica, sino también el aparato médico que patologiza el cuerpo femenino. En primer lugar, la voz poética manifiesta su temor a ser traicionada por su propio cuerpo: “Escúcheme doctor / a veces pienso siento que él me traicionará y que nunca más veré salir nada de mí”, pero acto seguido la escena clínica se construye como un espacio de humillación, donde la inquietud del yo lírico femenino es ridiculizada por la risa del médico: “Él se ríe / un resto de algo se mueve al compás de su bigote / se ríe / lo llama menorrea / todavía se ríe” (Reyes, 2022, p. 30). Esa risa masculina, grotesca y cruel, le sirve al yo lírico de la poeta como símbolo para representar el desprecio institucional y médico hacia la experiencia corporal femenina. Una deshumanización que continúa con la preinscripción automática de fármacos (antidepresivos, hormonas, ansiolíticos) como respuesta estandarizada al sufrimiento de los cuerpos de las mujeres: “me receta vitaminas antidepresivas / píldoras pastillas cápsulas grageas comprimidos” (p. 30). Con la confesión expositiva de la experiencia femenina, sobre todo cuando se es incapaz o no se desea tener hijos, lo que subyace en los versos es una denuncia implícita del control médico sobre los cuerpos (gestantes y no gestantes) y la medicalización del deseo como forma de castigo o venganza patriarcal: “Con pulso muy firme me entrega la receta y entre el brillo amarillo de sus dientes / se le escurre el olor nauseabundo de la venganza” (p. 30).

El cierre de este recorrido podemos alcanzarlo con un cambio de paradigma del propio yo lírico en el poema titulado, por su primer verso, “No quiero

nada tuyo” (Reyes, 2021, p. 26). Aquí, el yo lírico eleva su enunciación a un grado extremo de rechazo, no solo del Otro masculino al que aludíamos con anterioridad, sino de toda huella física, simbólica, imaginaria o afectiva que haya podido dejar ese Otro en su propio cuerpo. Lo que se articula es un grito de desposesión frente a quien la poseyó durante un tiempo, un deseo urgente de extirpar lo que fue depositado, lo que se gestó en un momento de entrega que ahora se percibe como una traición, como un abandono cobarde y silencioso, que la deja desamparada. El poema puede leerse como una alegoría de un posible embarazo no deseado o como una evocación metafórica del deseo de abortar —no necesariamente en sentido literal, sino tal vez como un gesto de expulsión hacia la marca impuesta, o hacia la contaminación de lo más íntimo de su cuerpo a causa del Otro—. La escena comienza con un reproche violento, dirigido al amante que, tras una cópula sin protección ni consentimiento pleno, se retira “en puntillas”, dejando al yo lírico en soledad con “esta masa encogida / que me metiste dentro / que amarraste a mi ombligo / [...] justo antes de tu huida en puntillas” (p. 26). Es esta imagen de “amarrar al ombligo” la que, a mi modo de ver, en este contexto enfatiza una dimensión involuntaria del vínculo: el cuerpo ha sido colonizado, y ahora la voz poética exige la revocación de esa atadura. Lejos de posicionarse como víctima pasiva, el yo lírico se inscribe en un tono de confrontación. Las preguntas que le dirige al Otro están cargadas de ironía y desprecio: “¿Creías que no me daría cuenta / pensabas que no sabría que fuiste tú?” (p. 26).

El poema avanza hacia una conciencia encarnada del cambio corporal. La “metamorfosis de mis espacios cálidos” alude al proceso de gestación, que aquí no es celebrado sino vivido como invasión y devastación, “devastándolo todo / chupando mi espíritu por aburrimiento” (p. 26). El verbo “chupar” remite a una succión que no nutre, sino que agota; y “por aburrimiento” añade un matiz sádico y absurdo, subrayando el sinsentido de ese desgaste. La criatura que “va tomando forma como barro”, en “el hervor de mi sangre” (p. 26), aparece como un ente informe, parasitario, más cercano a lo monstruoso que a lo humano. El cuerpo gestante ya no es un santuario ni lugar sagrado para el Otro, sino un campo de batalla hormonal para una misma. Así, la súplica que sigue en el poema (“Sácamelo sácamelo”) se articula como un clamor desgarrador, pero no sin agencia del yo lírico. La amenaza de “delinearse la cintura / con la tijera de los

remiendos” (p. 26) introduce una imagen de autolesión que debe entenderse como una expresión desesperada, pero agente de soberanía sobre su propio cuerpo, no como un impulso patológico. Dentro de esta lógica, si el cuerpo ha sido violado por la imposición del Otro, entonces se impone la cirugía que recupere la línea del deseo propio, con una tijera que corte la carne sobrante, que restaure el contorno y recupere el límite.

La causa de esta revuelta íntima, de nuevo no se oculta y nos hace retomar el principio del análisis: se vuelve al miedo al abandono, a la cobardía e inconsciencia del amante. De ahí la frase lapidaria: “Si te fuiste / no dejes nada que te recuerde. // Lo sabes / el olvido exige higiene” (p. 26). El olvido al que alude el yo lírico no se representa aquí como proceso naturalizado, lento en el tiempo, sino como un acto de expulsión radical que requiere, prácticamente, un exorcismo. El yo lírico no está dispuesto a conservar vestigio alguno: ni hijo, ni recuerdo, ni resabio simbólico. Su proyecto es la erradicación absoluta de la huella masculina. En resumen, lo que se expresa en estos y otros de sus versos no es solo un rechazo de la maternidad como experiencia individual, sino una crítica estructural al deseo masculino que se ejerce sin asumir consecuencias en el femenino. La maternidad no solo se niega por carencia de instinto, sino también como reacción a un modelo afectivo basado en la irresponsabilidad, la violencia simbólica o física y la explotación emocional. Y es esto último la causa por la cual, consecuentemente, la voz lírica utiliza la rabia y el intento de endereza para alcanzar una forma precaria, pero firme de autodeterminación.

Por último, el gesto de ruptura dirigido hacia el ser ex-amado, el Otro, se consolida en otro de los poemas con el rechazo frontal a algunos ‘modelos de hombre’ con los que el yo lírico se ha involucrado sexoafectivamente: “Aborrezco a los espíritus abnegados / amantes mongólicos y anémicos” (Reyes, 2022, p. 32). Esta frase, que denuncia tanto la hipocresía de la entrega como la mediocridad de los vínculos heterosexuales, apunta a una desidentificación con el guion romántico que hasta ahora había condicionado su subjetividad. El “cuerpo de perra” del yo lírico, en palabras de Lasierri Liarte (2018), quiere dejar de ser una “perra zalamera / amante moribunda” (Reyes, 2022, p. 32), figuras que resumen su sumisión emocional y su anhelo de amor correspondido. Así, mediante el

autodesprecio, el yo lírico termina afirmando un límite, expresando una negativa a seguir representando el papel de receptáculo del deseo ajeno.

El poema concluye con una orden seca, casi clínica: “Llévatelo / prueba con otra” (p. 27). No hay redención, ni deseo de redención del yo lírico en este final. Lo que se clausura aquí no es solo una relación, ni siquiera un embarazo figurado, sino una estructura entera de subjetividad femenina basada en la espera, la complacencia y la entrega. Esa brutalidad seca, afilada y sin pedagogía emocional es precisamente lo que permite entrever una forma de agencia y, por lo tanto, de libertad. No la libertad ilusoria del empoderamiento *bienpensante*, sino la más cruda: la que nace, precisamente, del límite, del rechazo, de esa negativa activa a seguir sufriendo por miedo a que el Otro la abandone. Aquí no se aborta una relación ni se expulsa un hijo más o menos imaginario; se interrumpe —con bisturí verbal— un régimen entero de subjetividad, un modo aprendido de habitar el cuerpo: disponible, abierta, dócil. Lo que se niega no es al Otro en cuanto tal, sino la gramática entera que lo autorizaba a inscribirse impunemente en ese cuerpo que ahora recupera su autori(al)idad.

“Coronada de estrellas”: agencia y reconocimiento en la primera voz poética de Miriam Reyes

A lo largo del análisis de algunos poemas de *Espejo negro* que orbitan sobre la no-maternidad, se ha evidenciado cómo Miriam Reyes construye con una marcada tendencia al realismo sucio una poética profundamente encarnada, en la que el cuerpo —dolido, sexuado, expropiado— se convierte en el eje desde el cual se articula una voz disruptiva y políticamente situada. Su decisión de tematizar de forma explícita la no-maternidad, el aborto, el desencanto amoroso estructural y el rechazo de los mandatos de género implica no solo una toma de palabra íntima, confesional, artesanal, sino una intervención pública en el espacio literario, precisamente, desde ese lugar de exposición que históricamente se les ha negado a las mujeres y sus experiencias.

Durante siglos, el cuerpo de las mujeres ha sido tachado del discurso o relegado a los márgenes del lenguaje, convertido en objeto pasivo de interpretación médica, religiosa o literaria. Sin embargo, en *Espejo negro*,

Reyes subvierte esa operación histórica al recuperar el cuerpo desplazado y convertirlo en una superficie de inscripción de la voz poética, como una herramienta crítica y una forma de lograr agencia como mujer y como autora. Al tematizar sin ambages cuestiones como el deseo de no ser madre o la ruptura con un modelo romántico atravesado por la desigualdad afectiva, y expresarlos, en ocasiones, como inevitablemente ligados, Reyes hace de su escritura no una confesión al pie de la letra, sino una confrontación contra el sistema patriarcal. La poeta no escribe desde el lugar de víctima, sino desde el lugar de la mujer que, aun sabiéndose vulnerable, se niega a seguir ocupando el rol de receptáculo del deseo ajeno y elige, en cambio, el derecho a decir “no” como un gesto de reivindicación tanto ético e individual, como político. Su negativa —a la gestación, a la entrega romántica, al sometimiento médico o simbólico del aborto— y desobediencia frente a unos temas considerados todavía tabú, es precisamente con la cual la autora logra posicionarse como una voz imprescindible en el panorama poético contemporáneo español.

No obstante, su escritura, desde sus inicios, se nutre de referentes más allá de las poetisas peninsulares, pertenecientes a otras literaturas y culturas, configurando una poética en tránsito, errante, que dialoga constantemente con múltiples geografías y lenguajes. Con todo, en lugar de retraerse en lo privado, su escritura transforma la experiencia corporal “privada” de las mujeres, cuya expresión era motivo de descalificación por parte de la crítica literaria, en una crítica pública que necesita ser reivindicada o, mínimamente, expresada. Es esta crudeza sin ornamento al expresar lo que fue expropiado (cuerpo, deseo y palabra) la que ha dado a Reyes su agencia autorial en el panorama contemporáneo desde el *nacimiento* del 2000: no a pesar del cuerpo, sino gracias a él. Bajo la sentencia “Mi cuerpo no volverá a ser tributo / para un dios mongólico” (p. 53) es como recupera su voz y su cuerpo a través de la palabra quien una vez fue *expropiada de sí*. Con este acto de reapropiación, se inscribe con fuerza *coronada de estrellas*, sí, pero no como una musa ni una madre sacerdotisa, sino como una autora que ha sabido escribir —*desde y contra* la expropiación patriarcal del cuerpo femenino— una poética del límite, de la negativa y, al cambiar de paradigma veintitrés años después (al publicar *Con*), de la posibilidad de conjunción.

Referencias

- Adón, P. (2018). *Las órdenes*. La Bella Varsovia.
- Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Centzontle.
- Benegas, N. (2008 [1997]). "Estudio preliminar". *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (pp.15-88). Hiperión.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (A. Bixio, Trad.). Paidós.
- Callém, B., Ema López, J. E., & Balasch, M. (2008). Un diálogo de perspectivas sobre las prácticas políticas sexuales: agenciamientos de deseo y políticas de desplazamiento. En M. Torras Francès & N. Acedo (Eds.), *Encarnac(c)iones: teoría(s) de los cuerpos* (pp. 97-102). UOC S.L.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe* (Vols. 1-2). Gallimard.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (F. Monge, Trad.). Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1972).
- Ema López, J. E. (2009). Cuerpo, (bio)política y vulnerabilidad. En J. C. Loredó, T. Sánchez-Criado & D. López (Eds.), *¿Dónde reside la acción? Agencia, constructivismo y psicología* (pp. 233-235).
- Escuín Borao, I. (2010). Poesía e imaginario femenino: La escritura de Miriam Reyes. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 23(2), 63–84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4286675>
- Ferrús Antón, B. (2007). *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Tirant lo Blanch.
- Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)* (H. Pons, Trad.). Akal.
- García Hubbard, G. (2019). De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 265-290). Icaria.
- Iravedra, A. (2003). Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la "poesía de la experiencia"). *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 1-19. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.39/ev.39.pdf
- Jiménez Domínguez, J. (2009). Entrevista a Miriam Reyes (julio de 2001). [Mensaje en un blog]. Blog personal. <https://jesusjimenezdominguez.blogspot.com/2009/07/entrevista-miriam-reyes-julio-de-2001.html?m=0>
- Lasierra Liarte, S. (2018). *Las huellas del deseo. Lectura feminista nómada por las rutas de Miriam Reyes y Chantal Maillard*. Mira Editores.
- La Voz de Galicia. (9 de septiembre de 2025). Miriam Reyes, Premio Nacional de Poesía: "Una obra literaria está inacabada hasta que alguien la lee, y en poesía aún más". https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2025/09/09/obra-literaria-inacabada-alguien-lee-poesia-0003_202509G9P36991.htm

- López Valera, A. (2018). El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi desde un enfoque de género. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 22. <https://elgeniomaligno.eu/el-exilio-en-la-poesia-de-cristina-peri-rossi-desde-un-enfoque-de-genero/>
- Medina Puerta, C. (2020). El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20.2, (pp. 183-204). <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4417>
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. UNED.
- Pérez Fontdevila, A. (2024). *Un común singular. Paradojas de la autoría literaria en régimen de singularidad*. Arco/Libros.
- Pérez Fontdevila, A., & Torras Francès, M. (Eds.). (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria.
- Pérez Fontdevila, A., & Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- Quance, R. (1998). Hago versos, señores... En I. M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)* (pp. 185-210). Anthropos.
- Ramón Torrijos, M. M. (2017). La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la generación del 27. *Poéticas*, 7 (pp. 49-79). <https://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/107>
- Reyes, M. (2022). *Extraña manera de estar viva. Poesía reunida 2001-2021*. Mixtura.
- Rodríguez Callealta, A. (2020). Hijas de su tiempo: la integración poética femenina. *Studia Iberica et Americana (SIBA)* 7, pp. 17-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7683872>
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (G. Fortún, Trad.). Dos Bigotes y Barret. (Obra original publicada en 1983).
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. En *Monográfico. Poesía española escrita por mujeres desde 1980: Textos y contextos (2020)* (pp. 35-60). Studia Iberica et Americana (SIBA).
- Torras Francés, M. (2004). Cuerpos, géneros, tecnologías. *Lectora*, 10, 9-12. https://www.researchgate.net/publication/44986338_Cuerpos_generos_tecnologias
- Urrio, E. (2008). A Philosophy for Dancing? Thinking Dance and Corporeality in the philosophy of Gilles Deleuze. En *Encarna(c)iones: Teoría(s) de los cuerpos* (pp. 73-79). Editorial UOC.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RM

Notas



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 255-265


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 10 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 14 MAY 2025

Un recorrido por la poesía de Soledad Fariña: notas sobre *Volcar este paisaje. Antología personal (2023)*

A Journey through the Poetry of Soledad Fariña: Volcar este paisaje.
Antología personal (2023)

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.021>

Javier Bello

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Chile
jbello@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0008-4632-1199>

Resumen

El recorte de la antología *Volcar este paisaje* (2023) manifiesta la unidad y coherencia de la obra de Soledad Fariña desde sus primeros libros hasta su publicación más reciente (*Siempre volvemos a Comala*, 2024), haciendo aparecer los textos como un solo despliegue, pero, al mismo tiempo, estableciendo sorprendentes asociaciones que emergen de las recientes cercanías. El excelente prólogo de Eliana Ortega destaca esa sorprendente coherencia interna y caracteriza la obra de Fariña por un constante cuestionamiento metapoético sobre el lugar del sujeto en el paisaje, la escritura y el libro, interrogante se desplaza desde el contexto en dictadura de *El primer libro* (1985) hacia una exploración del lenguaje y el territorio americano andino en *En amarillo oscuro* (1994). Su poética instala un contrapunto que genera ambigüedad, afiliándose al arte de vanguardia y desestabilizando los medios de representación. Soledad Fariña emplea estrategias como la écfrasis, la intertextualidad y la apropiación de voces ajenas, lo que la sitúa en un movimiento crítico hacia el sujeto artístico

moderno y la noción de autoría. A partir de la relación entre cuerpo, palabra y silencio, la poesía de Fariña gesta un cuerpo y un habla propios, lo que Pablo Oyarzún denomina “somatopeya”. Este texto destaca su capacidad para (re)descubrir espacios desconocidos o previamente clausurados, y elaborar formas para abordar el trauma político y la memoria, constituyéndose como un discurso crucial, para el pensamiento latinoamericano.

Palabras clave: Soledad Fariña, poesía, Chile, género, memoria política

Abstract

The anthology *Volcar este paisaje* (2023) reveals the unity and coherence of Soledad Fariña's work from her earliest books to her most recent publication (*Siempre volvemos a Comala*, 2024), presenting the texts as a single unfolding, but at the same time establishing surprising associations that emerge from recent proximities. Eliana Ortega's excellent prologue highlights this surprising internal coherence and characterizes Fariña's work as a constant metapoetic questioning of the place of the subject in the landscape, writing, and the book, a question that shifts from the context of dictatorship in *El primer libro* (1985) to an exploration of language and the Andean American territory in *En amarillo oscuro* (1994). Her poetics establish a counterpoint that generates ambiguity, affiliating itself with avant-garde art and destabilizing the means of representation. Soledad Fariña employs strategies such as ekphrasis, intertextuality, and the appropriation of other voices, which places her in a critical movement toward the modern artistic subject and the notion of authorship. Based on the relationship between body, word, and silence, Fariña's poetry creates its own body and speech, which Pablo Oyarzún calls “somatopeya.” This text highlights her ability to (re)discover unknown or previously closed spaces and develop ways to address political trauma and memory, establishing itself as a crucial discourse for Latin American thought.

Keywords: Soledad Fariña, poetry, Chile, gender, political memory

No soy gran lector de obras místicas. Me parece que es preciso hallarse en la vía que ellas trazan y jalonan, y aun bastante avanzado, para dar todo su sentido a una lectura que no tolera ser “corriente”, y que sólo puede valer por la penetración profunda y como ilimitada de sus efectos. Exige una participación vital, que es cosa muy distinta de una simple comprensión de texto. La comprensión es sin duda necesaria: está muy lejos de ser suficiente.

Paul Valéry sobre San Juan de la Cruz (Valery, 1956, p. 10)

Me gusta que la antología de Soledad Fariña, titulada *Volcar este paisaje* (2023), de la Colección Pleamar, de Pampa Negra Ediciones, sea, en primer lugar, una especie de corriente que arrastra a la poeta, después de toda una vida —en el exilio en Suecia, de vuelta en Santiago, en Valparaíso, en Mirasol— hacia el lugar donde nació, la ciudad de Antofagasta, cuyo entorno parece convertirse en ámbito poético en el paisaje/cuerpo pétreo de *En amarillo oscuro* (1994), por ejemplo, o en los territorios del padre de los minerales en su poema-novela *Yllu* (2015), o en el horizonte de los relatos de *Otro cuento de pájaros* (1999).

Si bien la obra rescata cada uno de los registros escriturales de Fariña, desde los versos a la prosa, desde las reescrituras, las éfrasis y los desplazamientos narrativos, las miniaturas, los re-tratos, hasta el diálogo, las voces y las gargantas prestadas, el recorte de la antología hace aparecer los textos, en estas páginas, como una unidad, un solo despliegue, pero al mismo tiempo, por supuesto, un recorrido esencial de la obra de nuestra poeta que establece sorprendentes asociaciones que emergen de las recientes cercanías.

Eliana Ortega, seguramente la crítica más importante de la obra de nuestra autora, en el prólogo de este volumen, en el que recorre sus anteriores acercamientos a la obra de Fariña y otros ajenos (los de Elvira Hernández, Soledad Bianchi y Diana Bellessi), parte de la premisa de que “la obra de Soledad Fariña es un todo coherente en sus diferentes libros” (Fariña, 2023, p. 5). Lo mismo dice Pablo Oyarzún (2013), refiriéndose a la trilogía de *La vocal de la tierra*, en un texto de 1999, y podría decirlo también de este volumen: “Sorprende la unidad de esta poesía, la coherencia de esta poesía. El presente volumen no incurre en el gesto superfluo de la mera recopilación. Los tres delgados libros que lo integran forman un ciclo”, y agrega: “Lucidez final de la poeta: en tiempo indigente, en espacio arrasado, ni aun la palabra poética tiene vigor de conjuro, sólo de indicación vacilante” (pp. 129-130).

No es difícil relacionar estas últimas palabras con la capacidad de la poesía de Fariña, que reconocen lectoras como Eliana Ortega, Eugenia Brito, Diana Bellessi, Elvira Hernández y Raquel Olea, de manifestarse durante tiempos oprobiosos, destacando, además, la significancia de su tono y su gesto en este contexto: su “indicación vacilante”. La idea del ciclo resulta concurrente,

también, con el prólogo de Ortega. La autora sitúa la gran interrogante de Fariña sobre el lugar de la sujeto en el paisaje, primero, en el ámbito de opresión y violencia de la dictadura cívico militar, en *El primer libro* (1985); en segundo término, en el carácter de lengua desflecada y pantanosa de *Albricia* (1988) que adquiere la calidad de territorio/palabra/órgano del viaje que emprende la sujeto; y, en tercer lugar, en el orden del espacio de nuestro continente¹: “Si antes había dudas sobre cuál paisaje habitaba la hablante de los dos primeros libros, en el tercero, *En amarillo oscuro*, no nos queda duda ante qué paisaje estamos” (Fariña, 2023, p. 12), dice, y agrega que este libro es indispensable para el “pensar latinoamericano”; si, como afirmó Patricio Marchant, nuestra filosofía es el pensamiento poético, Fariña, como Mistral, es una de las grandes pensadoras latinoamericanas.

A partir de estas palabras me aventuro en la concepción lezamiana de paisaje en tanto cultura contrapunteada por la subjetividad (Lezama Lima, 1993), que recorre proverbialmente toda esta selección de textos. Es el contrapunto el que en la poesía de Fariña instala una amplia ambigüedad que alcanza hasta el texto fragmentado, y los blancos y silencios con los que afilia Ortega esta poética al “arte llamado de vanguardia”, de John Cage (Fariña, 2023, pp. 5-6), y que en otro texto relacioné también con el carácter anasémico de las palabras, especialmente en la serie de los colores (Bello, 2009).

Al mismo tiempo, es el contrapunto la estrategia que desborda en la gestación de los territorios que aparecen a partir del cuestionamiento de las formas del decir poético, a las que apunta Ortega en el prólogo, la objeción sobre el soporte del libro códex, y la creación de un cuerpo que es a la vez escritura y paisaje. El cuerpo, soporte y territorio silenciado, encarna las posibilidades de “escribir” el “libro” de maneras no codificadas,

¹ Habría que anotar también que en estos tres aspectos concurre el silencio no sólo como contrincante, como término de la represión que impide el decir, la manifestación del cuerpo en tanto forma creacional y su instalación viva en el paisaje, sino también como espacio de lo latente, lo reverberante y lo germinante. El texto que cierra *Albricia*, no recogido en la presente antología, termina con el verso “SOY LA SEMILLA OSCURA APENAS DELINEADA” (Fariña, 1999, p. 71. Buena parte de la poética de *Albricia* representa el hallazgo de una sujeto, un cuerpo y un lenguaje, salidos del goce violento de lo imprevisible, lo incomprensible, lo invisible y lo no dicho: “para encontrar razón a ese latido oscuro”, escribe Fariña (1999, p. 70): una razón que convoca.

exigiendo una lectura que pueda superar la codificación hacia lo simbólico a la vez que hacia lo material, imbricándolos.

Afirma agudamente en su prólogo a *Pide la lengua*, antología de 2017, la poeta Julieta Marchant que:

‘Había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer’ [...]. Como si nos dijera: todo libro es un primer libro, toda palabra acusa su singularidad. Y más adelante: ‘No hay recorrido previo’. Pensaría que, más que ubicarse en una poética de la autosuficiencia, ese recorrido previo *que no hay* prevalece como exigencia: en realidad *hay*, pero había que pensar un lugar otro de vinculación con la lengua. Un lugar otro, diríamos, que no funde ni desfunde. Que exceda la limitación de esa categoría. (p. 9)

Una de las cualidades que la poesía de nuestra autora comparte con la mística, dice razón con su capacidad de (re)descubrir espacios —vinculaciones diría Julieta Marchant— hasta entonces desconocidos, despertar y tornar sensibles y presentes zonas de la *psique* y (re)versiones del yo que permanecían clausuradas, vedadas, adormecidas, incluso desaparecidas, silenciadas, y en el caso de Fariña, quizá desde el origen, en el prontuario de lo arcaico, en un antes que la escritura repetidamente entrevé y apenas revela. Esta incomodidad que genera la mística ante el discurso y los sujetos se instala en la poesía de Fariña en el cuestionamiento de las relaciones poéticas entre cuerpo y sentidos, palabra y silencio, soma y sema.

Me refiero a otros territorios, espacios otros que son reconocidos no en el abandono del cuerpo y los sentidos, sino a partir de éstos, los que de pronto son sorprendidos por la sensación y el soplo del ritmo, ese ritmo que se manifiesta no sólo en la música externa del texto, sino también en el pensamiento, en la idea, como quiso Rubén Darío en las “Palabras liminares” a sus *Prosas profanas* (1949), de 1896, y que difícilmente puede encontrar mejor encarnación que en los versos con que comienza el tercero de sus tres primeros engarzados títulos, *En amarillo oscuro* (1994): “Mariposa nocturna/ se ha metido en mi aliento/ Apretados los labios/ cómo voy a nombrarla/ pregunta en espiral el aire de la boca” (Fariña, 2023, p. 49).

Espiral del aire anterior a la palabra que en la boca abre su misterio hacia atrás, hacia dentro, por la que todo lo que va a nacer, a surgir, primero se hunde, muere, desaparece, y que en esta poesía indica cualquier posibilidad

de la creación, transformada ya en oscura incorporación e irradiación: “palabra incorporada” la llama lúcidamente Oyarzún (2013), una primera (des)integración necesaria en la búsqueda de la palabra propia, americana y materna, como afirma Ortega.

Este primer gesto remite, creo yo, al proceso del que también da cuenta Oyarzún en *El primer libro* como una *somatopeya*, es decir, “la gestación de un propio cuerpo —la obra de la demiurgo es su propio cuerpo, aglutinado desde los rudimentos térreos— [que] es la ganancia de un habla propia o antes, quizá, de un derecho al habla” (p. 126), que en *Albricia* puede ya, dicho por Oyarzún de manera muy lezamiana, “saborear” sus vocales (p. 127). La duda y la pregunta que manifiestan los primeros versos del primer poema de Fariña desestabilizan no sólo los medios de representación de la escritura sino también su soporte: el libro en tanto objeto material, pero también estructura arbórea, mito y alegoría preferente de la ordenación del mundo, y la codificación lingüística como sostén de lo simbólico.

Desde su perfil más encarnizadamente antidiscursivo, la poesía de Fariña pone en cuestión la significancia de lo central y lo representativo en el espejismo lírico; lo hace desfondando, por un lado, toda referencialidad contingente: su salvaje representación de los colores, por ejemplo, puede ser el anverso de la opacidad ideológica con que Elvira Hernández nos despoja de ellos en el pabellón nacional de *La bandera de Chile* (escrito en 1981, publicado recién diez años después), otro de los libros clave del periodo de dictadura.

Por otro lado, en el camino de su desavenencia con todo posicionamiento en el simbólico patriarcal y su reiterada voluntad de abandonarlo por cualquier salida, la poesía de Fariña —incluso en *En amarillo oscuro* (1994), que se asienta en el imaginario andino, haciendo del paisaje americano un repliegue y una miniatura— se aleja de la territorialización poética que pervive entre nuestros autores de raíz ercilliana, donde la nación —sea esta Chile o América— es en sí misma el poema más portentoso de la tierra, como quería Whitman, paradoja que cristaliza —con distintas proximidades a lo sublime— no sólo en el *Canto general* (1950) de Neruda o en la poesía de Ernesto Cardenal, sino también en *La vida nueva* (1994) de Raúl Zurita.

Creo que en la miniatura del texto, envés de lo hiperbólico, estaba pensando también Eugenia Brito en “Textos breves, Gestos límites” (pp. 183-187), sección de su libro *Campos minados* (1994), cuando afirma que *El primer libro* de Fariña, como *Cancha Rayada*, de Antonio Gil, son “textos inquisidores al proceso mismo de la escritura” (p. 183), y los opone a aquellas poéticas que participan de “un proyecto deconstructivo de la historia patria” (p. 183).

La poesía de Fariña, cercana, sin duda, a la figura de Juan Luis Martínez —de quien la misma autora confiesa haber aprendido—, perturba por sus gestos de desprendimiento el camino de admisibilidad trazado por las poéticas que se invisten de las dimensiones de lo representativo y lo (re)fundacional —vuelvo a las palabras de Julieta Marchant—, aspirantes a un lugar en las jerarquías del canon de lo nacional. Desde *El primer libro*, esta órbita propia tan sólo pudo ser reconocida como una propuesta secundaria, a contramano de su evidente originalidad; para qué recordar ciertas lecturas lamentables.

La pregunta por el libro es también la pregunta por la escritura: en este volumen podemos seguirle la pista, como apunta Ortega, a un constante pensamiento metapoético; la de Fariña parece ser, como dijo Huidobro, “una poesía escéptica de sí misma” (2003, p. 1363): un pensamiento cuestionador que parte del soporte y proyecta el texto como partitura, como propone Cage y como creía, para no ir más lejos, Gonzalo Rojas (2003)².

Pero esta partitura de música inarmónica, como la llama la prologuista, la música que responde a la violencia en estos poemas, lleva esta réplica, en *Todo está vivo y es inmundo* (2010), hasta el paroxismo de la reiteración: “lo inmundo es el origen lo inmundo es el origen lo inmundo es el origen” (Fariña, 2023, p. 165) —otra versión que aquí nos entrega la autora sobre lo arcaico—, cuyos encabalgamientos hacen más patente el corte no ahora

² En el poema “Para órgano”, por ejemplo, aparece el motivo de la partitura, recurrente en su obra y en su pensamiento poético. En este texto, el autor revisa sin separar, como lo hace Fariña con respecto a la lengua, las implicancias musicales y corporales del “órgano”, en este caso la mano en su ejercicio del tejido poético: “Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios/ esta mano, el telar secreto, y yo dejándola/ ir, dejándola/ sin más que urdiera el punto de ritmo, que tocara y tocara/ el cielo en su música/ el cielo en su música [...] Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los huesecillos/ móviles, tensa/ la tensión, segura/ la partitura de la videncia” (Rojas, 2003, pp. 83-84).

de la red paragramática de la que habló Elvira Hernández (Adriasola, 1987) para acercarse a *El primer libro*, sino de la férrea línea de la escritura que se reproduce como una voz sin término que borra a la sujeto, pero que reconoce también su placer en la desaparición, en la vuelta al origen, cuando dice, con las palabras de Clarice Lispector, “Ah, quedar inmunda de alegría” (Fariña, 2023, p.166).

‘Lo inmundo es el origen’, escribe Fariña en *Todo está vivo y es inmundo*, plaquette que se hace del juego del pastiche y de la cita [...] Allí donde alguna poesía ha buscado el origen, allí donde ciertos poemas han demandado fundar un origen, allí donde la letra ha deseado ser original, Fariña ensucia el origen, lo hace estallar. Y la repetición de este verso, una y otra vez, catorce veces, lo van desgranando en una monotonía que lo vuelve zumbido sumido en su propio ruido, en su inmundicia. [...] Tal vez no hay recorrido *previo*, pero sí un lugar indeterminado e incierto, un espacio de lectura del mundo al que darle escucha. Esa lucidez de indicación vacilante que apunta Oyarzún. (Marchant, 2017, p. 9)

Desde el encuentro de la palabra propia a la toma de la palabra ajena en *Todo está vivo y es inmundo*, la obra de Fariña ha hecho ya un recorrido importante. En 1985, un texto escrito el mismo año de su título, publicado en 2016, nuestra autora ensaya la escritura sobre el borramiento y la recuperación de la violencia y la represión política; las reiteraciones y evitaciones del trauma, pulsiones y tachaduras, y el constante juego de escondidas del objeto, están indisolublemente entreverados con el horizonte (político) del trabajo del duelo y la memoria, que elaboran incitantes y demandantes formas que no pueden recuperar los cuerpos desaparecidos sino los gestos de la violencia que se ejerció sobre ellos, gestos que la palabra descoloca a partir de ese lugar mancillado y silenciado para ofrecer en permanente disputa interpretativa, como anota, en una lúcida reseña, la poeta Valentina Marchant:

De este modo, 1985 se va desplegando como un solo gran relato: la reconstrucción del horror a partir de los restos de la memoria de aquellos cuerpos que fueron violentados, torturados y silenciados no solo por los agentes del aparato militar, sino que también por la colaboración o silenciamiento de sus propios coetáneos [...]. Fariña canta, canta haciendo emerger a los cadáveres, poetiza desde la urgencia, desde la necesidad de volver a mirar, de volver a leer esos hexagramas oscuros que fueron cuidadosamente borrados de la Historia. En este sentido, la

publicación de 1985 treinta años después de su gestación, nos viene a recordar que todavía está todo por decirse, que aún hoy, la guerra por la interpretación del pasado sigue intacta, y que la poesía, en tanto discurso de ficción, sigue siendo un espacio privilegiado para el ejercicio de la construcción y de-construcción de la memoria colectiva. (2019, p. 411)

Antes de las voces de los muertos que “regresan” al territorio americano fúnebre de Rulfo en *Siempre volvemos a Comala* (2024), el más reciente libro de Fariña, donde la poeta es toda oídos para los fantasmas de la utopía y el fracaso político —quizá un fantasma más en el coro—, la escritura de *Yllu* (2015), novela-poema o poema-novela parece convocar y otorgar una vida nueva a las claves mayores de la poética de Fariña, encauzando la pluralidad de voces que tensaban, desde otros ámbitos, la tesitura monocorde y el disidente anacoluto de su tan definida voz; polifonía que la poeta ya había llevado a cabo, en el ámbito de la literatura, por medio de la (re)escritura de los “otros autores”, en su libro de 2006, *Donde comienza el aire*, que vuelve a la escritora permanente y simultáneamente otra, otros, nadie, situándola más allá de toda originalidad, en el territorio de la apropiación y sus tácticas.

En esa contemplación detrás de la mirada y en esa vigilia detrás de la palabra, Fariña, mediante los recursos de la *ékfrasis* y de la intertextualidad deliberada y expuesta, pone en función de manera cautivadora el distanciamiento crítico, la capacidad en segundo grado, el “extranjeramiento”, como lo llama Julia Kristeva en *Sentido y sinsentido de la rebeldía* (1999), infiltrándose entre los creadores y sus obras justo en ese espacio y en ese momento donde éstas dejan de pertenecerles.

De ahí lo que Eliana Ortega llama poemas-diálogos, re-tratos, obras que son expuestas en su múltiple re-elaboración (Fariña, 2023, p. 21); de ahí el título del libro, donde el aire, la materia de la respiración, del movimiento, del soplo de la creación humana, se vuelve una vez más constituyente en la poesía de Fariña, transformando al libro, por medio de la primacía corporal del pensamiento, en un organismo vivo. Si en *El primer libro* la respiración se volvía hacia dentro, hacia “ella misma”, en la búsqueda de la primera palabra, aquí va hacia afuera, intentando, como afirma Ortega, responder a la pregunta de cómo nombrar, para cuya respuesta, sin embargo, una sola voz no alcanza.

En *Todo está vivo y es inmundo* (2010), Fariña recorta palabras y frases de la novela *La pasión según G.H.* (1964), de la brasileña Clarice Lispector, y las reubica en un contexto de género literario distinto, cuarenta y seis años más tarde, y en un idioma diferente, para (re)construir una escritura completamente formada, desde el título hasta el último verso, por esos elementos ajenos.

De esta manera, nuestra poeta se suma a un movimiento cultural de gran alcance que se manifestó como un juicio crítico al sujeto artístico moderno, su originalidad y su entidad estética y filosófica, que comenzó a fines de la década de los 60 (Barthes, Derrida, Cixious, Deleuze y Guattari, Foucault, Borges, Parra, Joan Brossa y José-Miguel Ullán, entre otros), y que se corresponde con una nueva sensibilidad que privilegia la discontinuidad, la diversidad y la heterogeneidad de los discursos, contraviniendo así la figura de la autoría (la muerte del autor). Se trata de una búsqueda que puede identificarse en la obra de Fariña desde sus inicios, no sólo animada por el carácter contradiscursivo y antidiscursivo de sus exploraciones, sino, además, por una representación antinuclear, no centrada.

Esta poeta del aire y del silencio, como la llama Ortega, exhibe su habitar permanente, insistente, en un vértice, pero quizá también un vórtice que la arrastra y nos arrastra con ella, como una marea al abismo, y, como la respiración, como el aliento vital, a veces nos hace subir de nuevo, allí donde “todo/ mira a todo” (Fariña, 2023, p. 169), como dice (ya-no) —con— Lispector en *Todo está vivo y es inmundo*, allí donde comienza el aire, allí donde la comprensión termina y, como dice Valéry, deja de ser suficiente.

Referencias

- Adriasola, M. T. (1987). Lo sagrado del primer libro: el libro de la creación. *Lar: Sociedad de Escritores de Concepción*, pp. 7-10. www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78121.html
- Bello, J. (2009). “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en *La vocal de la tierra*”. *Revista Chilena de Literatura*. N° 75, pp. 47-67. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1154>
- Brito, E. (1994). *Campos minados. Literatura Post-Golpe en Chile* (2ª ed.). Cuarto Propio.
- Darío, R. (1949). “Palabras liminares”. *Prosas profanas en Obras poéticas completas* (6ª ed., pp. 599-602). Editorial Aguilar.
- Fariña, S. (1994). *En amarillo oscuro*. Editorial Surada.

- Fariña, S. (prólogo de D. Bellesi). (1999). *La vocal de la tierra*. Editorial Cuarto Propio.
- Fariña, S. (prólogo de E. Ortega). (2023). *Volcar este paisaje. Antología personal*. Pampa Negra Ediciones.
- Hernández, E. (2010). *La Bandera de Chile*. Editorial Cuneta. (Trabajo original publicado en 1991).
- Huidobro, V. (2003). Manifiesto tal vez en C. Goic (Coord.) *Obra poética* (pp. 1363-1365). ALLCA XX.
- Kristeva, J. (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis* (G. Santa Cruz, Trad.). Editorial Cuarto Propio.
- Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana* (I. Chiampi, Ed.). Ediciones del Fondo de Cultura Económica.
- Marchant, J. (2017). Pide la lengua escribe en N. Labarca y J. Merchant (Comps.) *Pide la lengua* (pp. 7-10). Alquimia Ediciones.
- Marchant Valderrama, V. (2019). Soledad Fariña. 1985. Santiago De Chile: Das Kapital Ediciones, 2015. *Revista Chilena de Literatura*. N° 100, 2019, pp. 407-411.
revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/55530
- Oyarzún, P. (2013). "Palabra incorporada". En S. Fariña, *La vocal de la tierra* (pp. 125-130). Ediciones Amargord.
- Rojas, G. (2003). *Metamorfosis de lo mismo* (2da ed.). Visor.
- Valéry, P. (1956). "Cánticos espirituales". En *Variedad I* (A. Bernárdez y J. Zalamea, Trads). Losada.
- Zurita, R. (1994). *La vida nueva*. Editorial Universitaria.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 267-286


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 17 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 22 MAY 2025

La dignidad del silencio

The dignity of silence

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.022>

Alfredo Saldaña Sagredo

Universidad de Zaragoza
España

asaldana@unizar.es

 <https://orcid.org/0000-0002-2327-4632>

Resumen

Quizás esa *dignité du silence* a la que alude Maurice Blanchot en *L'espace littéraire* (1968) pueda acoger lo que comienza a runrunear cuando se diluyen la autoridad y la consistencia de una afirmación sobre las cuales quien escribe ya no conserva ninguna autoridad, en el instante en que se apacigua el ruido y la palabra que está bajo la arena, custodiada por el silencio, a la espera de una escucha, pugna por decir; quizás ahí pueda abrirse una inmensidad de posibilidades que solo el silencio es capaz de cuidar y proteger, quizás lo escrito, como parece sugerir Blanchot, solo sea la manifestación de una ilusión, la prefiguración de un prolongado y sereno desvanecimiento. Sin embargo, ¿cómo cuidar esa *dignidad*?, ¿cómo salvarla?, ¿cómo sostenerse en una palabra labrada y suspendida en el aire sobre la que ya no se tiene ninguna clase de dominio? Estas páginas reflexionan en torno a esas cuestiones.

Palabras clave: dignidad, silencio, inefable, lenguaje, Blanchot

Abstract

Perhaps that dignity of silence alluded to by Maurice Blanchot in *L'espace littéraire* (1968) can encompass what begins to murmur when the authority

and consistency of an affirmation, over which the writer no longer retains any authority, dissolve, at the moment when the noise subsides and the word that lies beneath the sand, guarded by silence, awaiting to be heard, struggles to be spoken; perhaps there an immensity of possibilities can open up that only silence is capable of nurturing and protecting; perhaps what is written, as Blanchot seems to suggest, is only the manifestation of an illusion, the prefiguration of a prolonged and serene fading away. However, how to care for that dignity? How to save it? How to sustain oneself in a word carved and suspended in the air over which one no longer has any kind of dominion? These pages reflect on these questions.

Keywords: dignity, silence, unspeakable, language, Blanchot

¿Cómo se relacionan el mundo, el silencio y el lenguaje?, ¿forma parte de la vida lo inefable?, ¿dónde se oculta la realidad que las palabras no pueden nombrar, el mundo que el verbo no alcanza a tocar?, ¿niegan las palabras con lo que dicen aquello que callan?, ¿cómo representar esa posibilidad que disuelve y al mismo tiempo incorpora el silencio sin traicionarla con el lenguaje?, ¿por qué hablar nombrando y no callando?, ¿por qué decir y no callar?, ¿por qué sustituir con el ruido la plenitud turbadora de la afonía?, ¿por qué ha de escucharse algo distinto del silencio? Y llegados a este punto, ¿por qué empeñarnos en que la palabra, al leerse, se vea y no solo se oiga?, esto es, ¿por qué prolongarla por escrito?, ¿por qué perpetuarla a través de una huella visual más allá de su propia voz?, ¿por qué añadir grafía a la oralidad de la foné?, ¿por qué alargar el afecto con el concepto? y, en fin, ¿cómo expresar verbalmente aquello que se resiste al sentido enturbiándolo con palabras? Escribe Maurice Blanchot:

Ce qui s'écrit livre celui qui doit écrire à une affirmation sur laquelle il est sans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n'affirme rien, qui n'est pas le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne précède pas la parole, car elle l'empêche plutôt d'être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s'interrompre.¹ (1968, pp. 16-17)

¹ En la traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis: "Lo que se escribe entrega a quien debe escribir a una afirmación sobre la que no tiene autoridad, que es inconsistente, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio, porque es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, lo que no precede a la palabra, porque más bien le impide ser palabra que comienza, porque le retira el derecho y el poder de interrumpirse" (Maurice Blanchot, 1968, p. 20).

Quizás esa *dignité du silence* a la que alude el autor de *Le Livre à venir* pueda acoger lo que comienza a runrunear cuando se diluyen la autoridad y la consistencia de una afirmación sobre las cuales quien escribe ya no conserva ninguna autoridad, en el instante en que se apacigua el ruido y la palabra que está bajo la arena pugna por decir —pero antes, en todo caso, de manifestarse—, quizás ahí pueda abrirse una inmensidad de posibilidades que solo el silencio es capaz de custodiar y proteger, quizás lo escrito, como parece sugerir Blanchot, solo sea la manifestación de una ilusión, la prefiguración de un prolongado y sereno desvanecimiento. Sin embargo, ¿cómo cuidar esa *dignidad*?, ¿cómo salvarla?, ¿cómo sostenerse en una palabra labrada y suspendida en el aire sobre la que ya no se tiene ninguna clase de dominio? Roberto Juarroz, sin desvelar el misterio, sin resolver el enigma, antes aun, ahondando en él, destapó la caja de los truenos y ensayó su singular respuesta en este poema de *Segunda poesía vertical*:

Caen palabras de las nubes.
Caen para caer,
no para que alguien las recoja.
Caen para recuperarse
en la tensión más quieta.

De pronto,
una de esas palabras queda como suspendida en el aire.
Entonces, yo le doy mi caída. (2005, p. 86)

Dar a las palabras nuestro desmoronamiento, entregarnos con él, caer con las palabras que, como gotas de agua, se vencen y se inclinan solo para caer como estalactitas que aún confían en sostenerse sobre sus correspondientes estalagmitas, ser con ellas un mismo derrumbe y dejar que en esa suerte de catábasis sea *la dignidad del silencio* la que finalmente acoja el desplome.

No es extraño que el motivo de la caída aparezca de una manera más o menos recurrente en una propuesta poética como la juarrociana, y no lo es porque se trata de una escritura desarrollada insistentemente sobre el eje de la verticalidad (recordemos, *Poesía vertical* es el título que el argentino, precedido del correspondiente ordinal, fue dando a sus sucesivas entregas poéticas, hasta la *Decimocuarta poesía vertical*, que apareció ya póstuma

en 1997), un eje apuntalado sobre una singular y paradójica ley de gravedad que actúa como una fuerza hacia abajo y, al mismo tiempo, como una atracción irresistible hacia arriba. Todo cae, todo se vence y se desploma, a veces para detenerse y sostenerse en el aire, en ocasiones para ganar empuje y desplazarse hacia lo más elevado, a menudo para no caer del todo, dar vuelta, tomar impulso y volver de nuevo a desmoronarse. Caer entonces como quien halla en la caída una imagen premonitoria de la muerte y aún tiene fuerzas para demorarla, caer al margen del trazado de las líneas y los senderos y encontrar casa en la intemperie bajo un cielo abierto. Caer como quien descubre en esa caída el argumento o el sentido de una identidad vencida.

Es hora de retroceder de los lenguajes aprendidos y retirar todas esas palabras que encallan y con las que hemos tejido el manto bajo el que se oculta el corazón esencial de la realidad; es tiempo de abrir las ventanas para que una bocanada de viento arrase el paisaje haciéndolo temblar, lo limpie de todas sus adherencias y dé paso a ese sitio vacío y silencioso en el que todo, cualquier cosa, desde la inacción y la quietud, pueda ocurrir y escucharse. En estas condiciones, creo que no resulta deshonesto empatizar con el silencio hasta dar con la plenitud del vacío, más bien considero que es una tarea imprescindible, absolutamente necesaria. Lu Ji, un pensador y poeta neotaoísta del siglo III, escribió: “Vacía tu mente por completo, y concentra el pensamiento” (2010, p. 75). Y la poesía podría muy bien decirnos algo así. De hecho, a veces nos lo recuerda: “*J’occupe soudain ce vide en avant de toi*” [“De repente, ocupo este vacío ante ti” traducción propia] (Du Bouchet, 2017, p. 23).

Sí, en ocasiones la poesía arrastra ese ábrego que limpia todas esas adherencias que empañan y enturbian nuestro contacto con *lo más real* de la realidad, un soplo que borra el ruido inane y ensordecedor que a menudo nos rodea y da paso al silencio, que se presenta así no tanto como la negación o la ausencia de la palabra sino como “el pórtico de su inminencia” (Juarroz, 2005, p. 312), el umbral o —a veces, lo que no es lo mismo— el destino ansiado: “*Words, after speech, reach / into the silence*” [“Tras el discurso / las palabras aspiran al silencio” traducción de E. Pujals Gesalí] (Eliot, 1987, p. 92). Hablar a partir del limen que abre paso al silencio. Callar, después de haber hablado, para dar con un silencio que “da a escuchar y en

lo que se oye calla” (Mujica, 2023, p. 245). Detenerse y dejar que el viento (des)oriente en el sendero nuestros pasos tentativos. Y es que, como mostraron los pensadores taoístas hace más de dos mil años, el viento es en sí mismo silencioso, “no tiene sonido”. Son las anfractuosidades, adherencias y asperezas del terreno, es decir, todos aquellos cuerpos con los que el aire choca al moverse (montes, rocas, árboles, bosques, plantas y animales, matorrales, hojas, piedras, cavidades, etc.), las que “suenan dulcemente como boquillas cuando el viento es fuerte” (Chuang Tse, 2005, pp. 46-47). Son, pues, todos esos elementos los que suenan y no el viento que, en sí mismo, repito, es silencioso. En esas circunstancias, no hacer, no actuar o no hablar son maneras de hacer, actuar o hablar que abren las puertas a la posibilidad de disolver la voluntad y sumir la identidad en el vacío. Ahí encontramos un principio compartido por los principales textos del taoísmo. Y en un contexto cultural, espacial y temporal muy diferente, escribe el poeta y ensayista sirio Adonis (2005, p. 160): “Hablo sin hablar / camino sin caminar”.

Entre otros, Hugo Mujica ha prestado atención en su poesía a algunas de estas cuestiones y, así, ha declarado que el poema al que aspira “es el que pueda leerse en voz alta sin que nada se oiga” (2023, p. 225). Sí, es obvio que se trata de una *contradictio in terminis*, una quimera, un imposible que abre una posibilidad permanentemente demorada, pero no por ello deja de ser, al mismo tiempo, un anhelo legítimo y necesario, una cuestión de conciencia. Solo un decir que responda a la potencia del pensar es capaz de trasladar “lo que ha de permanecer inexpresado” (Heidegger, 1986, p. 81). Así podría formularse la pregunta a la que trató de contestar Giuseppe Ungaretti a lo largo de sus más de cincuenta años de contenida y depurada trayectoria poética (que podría entenderse como el tuétano de su propio itinerario biográfico), reunida bajo el título de *Vita d'un uomo*, cifrada en el intento de dar voz al silencio, expresar la irreductible dificultad de la propia expresión (Saldaña, 2006).

Surge el mundo de ese hueco en el que solo vive el silencio para adquirir idea, forma e imagen con el lenguaje, pero ese formidable y arrollador esfuerzo no deja al final de resultar vano e inútil pues la palabra se presenta entonces como la huella nemónica de una desaparición; la palabra, en esas circunstancias, solo consigue con su presencia modelar una engañosa y a

veces deslumbrante fantasmagoría, suscitar un estado de ilusión y figuración en el que la hondura del vacío ha sido sustituida por la vacua, apabullante y excesiva palabrería. En expresión de Yves Bonnefoy: “*L’infini n’est pas étendue mais profondeur*” [“El infinito no es extensión sino profundidad”] (2019, p. 106). La profundidad iridiscente del abismo ha sido cegada por el horizonte pétreo de las superficies, la intensidad ha dado paso a la extensión y ya raras veces tenemos la oportunidad de contemplar las palabras que permanecen en silencio cuando el poeta se retira y deja que sea el poema quien hable. Por eso, acierta Paul Auster cuando afirma: “To enter the silence of this wall, I must leave myself behind”, o recomienda: “To hear the silence / that follows the word of oneself” (Auster, 2014, pp. 124, 174)².

Y es que el poeta, cuando conoce el valor que tienen las palabras, debería aprender a retirarse, practicar la retirada para permitir que sea el silencio quien respire e impida que la poesía zozobre en una vana y estéril elocuencia, entendida, como señala Philippe Lacoue-Labarthe, no tanto como “la palabra que hace público el secreto sino, más bien, [como] la que transgrede una prohibición” (2006, p. 35). El silencio protege y envuelve al secreto y el poeta con su palabra no hace otra cosa que intentar airearlo y hacerlo público: “*La poésie est à la fois parole et provocation silencieuse*” [La poesía es a la vez palabra y provocación silenciosa] (Char, 2007^a, p. 326). Como recuerda y aconseja Edmond Jabès:

*Écrire est un acte de silence; acte se donnant à lire dans son intégralité.
Plus qu’au sens, attache-toi au silence qui a modelé le mot.
Tu apprendras davantage sur lui et sur toi, n’étant plus, l’un et l’autre,
qu’écoute.* (1995, p. 27)³

Mientras tanto, forzamos al mundo a hablar o, al menos, depositamos nuestra confianza en la esperanza de que llegue el visitante que nunca llega cargado con unas pocas palabras que otorguen algún sentido al mundo, alguna explicación, algún consuelo. Así se transforma ese “silencio desnudo

² En la traducción de J. Doce: “Para entrar en el silencio de este muro / debo dejarme atrás a mí mismo. [...] Oír el silencio / que sigue a la palabra de uno mismo” (Auster, 2014, pp. 125 y 175).

³ En la traducción de J. Á. Valente: “Escribir es un acto de silencio, que se da a leer en su integridad. / Más que al sentido, apégate al silencio que ha modelado la palabra. / Aprenderás más sobre él y sobre ti, siendo tan sólo, el uno y el otro, escucha” (Valente, 2002, p. 331).

del pensamiento” (Blanchot, 1999, p. 43) en lenguaje de las fundaciones y las aniquilaciones, palabra poética y/o palabra filosófica, palabras que cuestionan de un modo radical esos sistemas con los que tratamos de vestir y ocultar casi todos nuestros prejuicios. Pero ese silencio desnudo del pensamiento que sostiene a la palabra que piensa bajo la arena, además de contener el germen potencial de un lenguaje emancipador, puede convertirse en un estado de gracia, el objetivo principal de una palabra que reconoce su derrota al retirarse al desierto y darse frente al ruido por vencida (Saldaña, 2018). El quid de la cuestión radicaría en ese punto indeterminado que se sitúa entre la palabra y el silencio, esa zona abierta que, como señaló Juarroz, puede funcionar como una extraña esperanza que trate de recuperar todo lo perdido:

No se trata de hablar,
ni tampoco de callar:
se trata de abrir algo
entre la palabra y el silencio. (2005a, pp. 67-68)

“*Le silence assiste le secret*”, dice Edmond Jabès (1997, p. 148), sí, el silencio ayuda al secreto, el secreto solo puede manifestarse en el silencio que lo custodia y protege, pero qué difícil resulta vivir bajo ese atronador manto de silencio, un silencio que está ahí, por debajo de las palabras, insuflándoles el aire que necesitan para respirar. Y así, con la ayuda de unas cuantas metáforas más o menos obsesivas, Jabès fue perfilando un singular itinerario poético en el que el desierto se presenta como el gran mito personal, un lugar no tanto de acogida como de tránsito: “*La parole n’a droit de cité que dans le silence des autres paroles. Parler, c’est d’abord s’appuyer sur une métaphore du désert, c’est occuper une blancheur, une espace de poussière ou de cendre*” (Jabès, 1991, p. 101)⁴.

El silencio cuida, ayuda y acompaña al secreto, sí, pero, ¿cómo vivir en secreto, en silencio?, ¿cómo habitar la anonimidad?, ¿qué grado de conciencia podemos tener de algo que, por definición, no puede desvelarse? De este modo, nos encontramos con una escritura atravesada por el silencio, la de

⁴ “La palabra solo tiene derecho a existir en el silencio de las demás palabras. Hablar es, sobre todo, confiarse a una metáfora del desierto, habitar una blancura, un espacio polvoriento o de ceniza” (la traducción es mía).

Jabès, por ejemplo, que nos enseña “[...] *que les racines parlent, que les paroles veulent pousser et que le discours poétique est entamé dans une blessure*” (Derrida, 1979, p. 99)⁵.

Así, una y otra vez nos empeñamos en desvelar ese secreto con la palabra y el mundo entonces agoniza en el poema, desfallece en la fábula filosófica. Mantengamos abierta esa herida silenciosa para que por ahí el poema, la vida, pueda desangrarse. De nuevo Jabès:

Le silence n'est pas faiblesse. Il est, tout au contraire, force. La faiblesse de la parole est de l'ignorer. (1995, p. 28)⁶

Ignorar la formidable potencia del silencio, esa es la debilidad de una palabra desgastada y embrutecida por el ruido.

Como afirma Bachelard (1994, p. 216): “Hay poemas que van al silencio como se desciende a una memoria”. Es el viaje que se lleva a cabo a la búsqueda del blanco que rodea al negro de la tinta y que simboliza el vacío en el que estamos sumidos: “*Avant et après la parole, il y a le signe / et, dans le signe, le vide où nous croissons*” [“Antes y después de la palabra, hay un signo / y, en el signo, el vacío donde arraigamos” traducción propia] (Jabès, 2002, p. 96), un vacío infinito que en la escritura se representa a través del mito de la página en blanco, espacio, como señala Edmond Jabès “[...] *réservé à l'agile et vorace animal anthropode du silence*” [“reservado para el ágil y voraz animal antropeoide del silencio” traducción propia] (1995, p. 11), lugar en el que brota la cegadora claridad de la que surge la epifanía de lo oscuro, el emergente trazo negro de la letra impresa: “*Rendre le mot visible, c'est-à-dire noir*” [“Hacer visible la palabra, es decir, ennegrecerla”] (Jabès, 2005, p. 282). El blanco, el silencio, el blanco abisal, “el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo” (Blanchot, 1999, p. 69), el blanco que acompaña y envuelve al negro de la letra impresa, porque el texto solo puede leerse a partir de los espacios en blanco que se generan entre las palabras, es decir, a partir de los vacíos que enmarcan el propio relato.

⁵ En la traducción de Patricio Peñalver: lo que nos enseña Jabès es “que las raíces hablan, que las palabras quieren brotar, y que el discurso poético empieza, se encanta en una herida” (Derrida, 1989, p. 90).

⁶ En la traducción de J. Á. Valente: “El silencio no es debilidad del lenguaje. Es, por el contrario, fuerza. / La debilidad de la palabra es ignorarlo” (Valente, 2002, p. 331).

El texto nos recuerda a través de esos silencios lo que ha tenido que callar para decir lo que en efecto dice, siendo así que —como señala Jean-Luc Nancy en el epílogo a la edición española de *La communauté inavouable*— lo que ha sido silenciado es conocido por quien ha decidido callarse: “Lo que de este modo es callado es sabido por quien se calla” (Blanchot, 2002, p. 112). En todo caso, lenguaje y silencio se necesitan recíprocamente, de tal manera que el primero no surge sino de la ruptura o corte del segundo y que —como muy bien sugirió Blanchot (1983)— la proposición con que Wittgenstein aconseja el silencio y cierra el *Tractatus*, “De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca” (2002, p. 277), indica el hecho de que el silencio no rige para sí mismo, de que para callarse, en definitiva, antes hay que hablar, un hablar que, en el caso de la palabra poética, puede contener “[...] la fuerza de una revelación, de una instancia epifánica.” (Milán, 2004, p. 24). Encontramos un precedente de estas ideas en *El arte de callar*, una obra del siglo XVIII escrita por el abate Dinouart que ha de leerse, frente a lo que sugiere su título, como un tratado más —aunque extraordinariamente singular— en la historia de la retórica, un “arte de hablar” en el que el silencio no ha de entenderse a la contra de la palabra sino como una opción con unas formidables cualidades significativas que hay que respetar, de tal modo que debemos “[...] distinguir, en los acontecimientos de la vida, las ocasiones en que el silencio debe ser inviolable” (Dinouart, 2003, p. 48).

En casos como esos, el silencio es la materia envolvente de la escritura, indica los límites de su extensión y abre el camino a una posibilidad que incorpora la promesa riesgosa y al mismo tiempo deseable de su propia imposibilidad. Es “la posibilidad de lo imposible”, o bien: “La poesía tiende hacia lo imposible, pero nos hace posibles” (Juarroz, 2005a, pp. 302 y 429). Así se entienden las palabras de J. Á. Valente: “Leer es entrar en el libro, es decir, en el territorio de su infinita posibilidad. Entrar en su blanco, en su silencio o en su vacío. [...] La plenitud del libro es su vacío” (2004, p. 31), y los poemas en los que escribe: “Vienen / desde el vacío las palabras”, “Este tiempo vacío, blanco, extenso, / su lenta progresión hacia la sombra” (Valente, 2001, pp. 25 y 100), y de vacíos y ausencias sabía mucho el propio Jabès, para quien la incertidumbre, el abismo y el silencio están en la base de la escritura: “La blancura deja un día de ser color, para ser por fin abismo. [...] El abismo es silencioso” (Jabès, 2001, pp. 58 y 74). En otro lugar —

aunque, como Valente, se sirve del sustantivo genérico *livre*, podemos leer ese término como poesía o filosofía—, señala: “*Le livre défie toute croyance*” (Jabès, 1995, p. 15). En efecto, el libro pone en cuestión cualquier tipo de creencia o convicción. Y es que —además de esa desasosegante incertidumbre a la que el saber nos aproxima— el estado natural, originario, es lo inefable y mudo. Así pues, hablar —escribir también, por lo tanto— supone abrir una grieta en el silencio, instaurar, casi siempre, un conflicto. El mundo, que tiene forma de palabra, es el tema de esa disputa. La escritura ensucia y viola entonces la blancura inmaculada del papel en blanco, da voz a esa misma blancura callada, profana la norma sagrada del silencio. ¿Qué puede decirnos esa blancura vacía en la que nada, todavía, se ha escrito?

En este sentido, “poesía” e “inefabilidad” aluden a un mismo imposible que ha de entenderse, a partir de algunos trabajos de Georges Bataille, no como lo contrario de lo posible sino como el indicio o la sugerencia de no limitarse a lo posible; como señala J. Á. Valente: “La noción de inefabilidad se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo” (2004, p. 149); de ahí que se trate de un imposible en el que la palabra robada al silencio no acaba de colmar todas las expectativas de significación depositadas en ella, y en nuestro caso palabra poética, desprovista de razón e inteligencia, propia de endiosados, dementes y posesos —como asegura Sócrates en el *Ion* platónico— pero apropiada, por lo tanto, para referir esa otra realidad a la que no tiene acceso el verbo de la lógica, la rentabilidad y el sentido común, palabra escrita, en fin, sobre la “*ligne blanche*” que traza el itinerario de la libertad, sigue el rastro de la ausencia y el silencio y sabe, como intuiera René Char, que el corazón de la eternidad habita en el instante: “*Si nous habitons un éclair, il est le coeur de l'éternel*” (Char, 2007, p. 190) y, en otro lugar, “*L'éclair me dure*” (Char, 2007a, p. 258)⁷. El relámpago es el soplo fugaz que da forma y sentido a esa eternidad. Matsuo Bashō encontró el suyo en el salto de una rana en un estanque.

⁷ En la traducción de Alicia Bleiberg: “Si habitamos un relámpago, es el corazón de lo eterno. [...] El relámpago me dura” (Char, 2007a, pp. 341 y 259).

Lenguaje, “lindero de tinieblas” (Celan, 1999, p. 349), superficie cuya linde se ve amenazada por la afónica y cegadora oscuridad del silencio, lenguaje que comienza cuando el silencio finaliza, un silencio que hace acto de presencia cuando el lenguaje se retira y opta por callarse. Pero, si no enmudece, ¿quién habla cuando el lenguaje habla?, y ¿quién deja de hacerlo cuando ese mismo lenguaje es arrastrado hacia el silencio? Según Michel Foucault: “el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso [...], como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje” (1997, p. 11), es decir, el ser del lenguaje emerge a partir de la desaparición del sujeto, una idea que también encontramos en Jean-François Lyotard cuando señala que “el verdadero sujeto del decir no es ‘el que dice’, sino lo dicho” (1996, p. 124). La manifestación de lo dicho borra la presencia del que dice, la aparición de lo dicho conlleva la desaparición del que dice.

Y algo parecido escribe Blanchot en un ensayo sobre René Char:

Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla. (Blanchot, 1999, p. 24)

Se trata entonces, en efecto, de un lenguaje impersonal, impropio, desprovisto de propiedad, despersonalizado, anónimo, carente de alguien —sea ese alguien, ese sujeto, un dios o un ser humano— que se responsabilice del discurso y cargue con todo el peso de su buena o mala conciencia. La ausencia da nombre al lugar desde el que se escribe, pero también refiere lo que se pretende observar; en su manifestación se encuentra la identidad de un registro en cierto modo inadecuado, pero la ausencia, es obvio, es una presencia vacía o, si se quiere, una presencia en estado de latencia: había alguien ahí pero ocurrió algo y ese alguien se esfumó; se escuchaba algo pero llegó el silencio y lo acalló, alguien pasó y al cabo sus huellas se borraron. De este modo, José Ángel Valente percibe la escritura como “una especie de teoría de la ausencia” (Saldaña, 2018, p. 106), y la etimología nos recuerda que *theorein* significa ver, observar, contemplar, por lo que, en nuestro caso, se trataría de una mirada fijada en lo desaparecido. Así, del poeta podría decirse algo parecido a lo que afirmaba Blanchot de Bataille, quien vivió “[...] *exposé à une communauté*

d'absence, toujours prête à se muer en absence de communauté" (Blanchot, 1983, p. 13)⁸. Una ausencia que también percibe como algo entrañable Adonis en su poema "Este es mi nombre":

Diremos la sencillez: en este universo
hay una cosa que llamamos presencia
y otra cosa que llamamos ausencia.
Digamos la verdad: nosotros
somos la ausencia.
Ni el cielo ni el barro
nos engendraron.
Somos la espuma que se evapora
en el río de las palabras. (Adonis, 2006, p. 71)

En *L'espace littéraire*, la imagen y la mirada de Orfeo desempeñan funciones emblemáticas y decisivas vinculadas con esa ausencia. Orfeo representa el poder del arte por el cual la noche se abre y se muestra dispuesta a recibirlo; Eurídice, por su parte, simboliza el extremo inalcanzable que ese arte trata de alcanzar, "*l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit*" (Blanchot, 1968, p. 227), un extremo y un instante que definen el corazón de la noche, el lugar y el tiempo en los que se proyecta una mirada. Pero, como sabemos, ese trayecto no llega a buen puerto, es una travesía condenada a naufragar. Escribe Blanchot: "*L'image [...] est après l'objet: elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons*" (1968, p. 347)⁹. Después del objeto surge la imagen y después de esta aparece el pensamiento; no hay objeto sin imagen que lo represente ni imagen sin conciencia reflexiva en que basarse. Entender a partir de esa mirada es una experiencia íntima, una forma de interiorización en la que el lenguaje ha sido sometido a reflexión por una subjetividad que piensa, una subjetividad que se disuelve en su propio pensamiento. En *El pensamiento*

⁸ En la traducción de Isidro Herrera: "[...] expuesto a una comunidad de ausencia, siempre dispuesta a transformarse en una ausencia de comunidad" (Blanchot, 2002, p. 14).

⁹ En la traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis: "[Eurídice es] el instante en que la esencia de la noche se acerca como la otra noche. [...] La imagen [...] está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos" (Blanchot, 1968, pp. 161 y 244).

del afuera, ese texto foucaultiano que ha de leerse en gran medida como un homenaje a Blanchot, Eurídice se presenta como un pariente cercano de las sirenas: “lo mismo que estas no cantan más que el futuro de un canto, Eurídice no deja ver más que la promesa de un rostro” (Foucault, 1997, p. 58). Voz e imagen diferidas.

En uno de los textos clásicos del taoísmo, el *Tratado del vacío perfecto*, Lie Tse afirma que la distinción entre la vida y la muerte solo es imaginaria, una ficción, y eso es algo en lo que coinciden él mismo y el muerto, él por razonamiento y el extinto por experiencia:

Él y yo sabemos que apegarse a la vida y temer a la muerte no es razonable, pues la vida y la muerte no son sino dos fases fatalmente sucesivas. Todo pasa, según los tiempos y los medios, por estados sucesivos, sin cambiar esencialmente. (2006, p. 17)

Alternancia sucesiva de la vida y la muerte que se presenta como algo fatal e inevitable y contra la que es inútil luchar. La muerte es a la vida, afirma Lie Tse, lo que la vuelta es a la ida; la muerte es el regreso y nos coloca en la casilla de salida, como en el juego de la oca, en una suerte de *regressus ad uterum*: “Así, pues, querer hacer durar la vida y escapar de la muerte es querer lo imposible” (Lie Tse, 2006, p. 19). Regreso, sí, pero ¿adónde? Quizás se trate de regresar a un no-lugar no por más desconocido menos familiar y entrañable. Aunque vivieron en mundos simbólicos y culturales muy diferentes, Lie Tse es coetáneo de Sócrates, con quien coincide en una visión de la muerte despojada de todo trascendentalismo.

Escribir así a la luz de una lámpara desconocida e inaccesible, capaz —como afirma René Char en *Seuls demeurent* y vuelve a señalar en *Feuillets d’Hipnos*— de mantener despiertos “*le courage et le silence*” (Char, 2007, pp. 50 y 86). Por su parte, Paul de Man recuerda que cuando Paul Celan decide rendir tributo a uno de sus principales predecesores, Hölderlin, el romántico arrebatado a la razón por la locura, lo hace escribiendo un poema —el titulado “Tubinga, enero”, incluido en su libro *La rosa de nadie* (1963)— que trata no sobre la luz sino precisamente sobre la ceguera, pero de tal modo que “*The blindness here is not caused by an absence of natural light but by the absolute ambivalence of a language*” [“La ceguera aquí no se debe a la ausencia de luz natural, sino a la ambivalencia de un lenguaje” traducción propia] (De Man, 1971, p. 185). Hölderlin fue una presencia

constante en la vida de Celan. Al parecer, tras la muerte del poeta de Czernowitz se encontró sobre su mesa una biografía del autor de *Hiperión* abierta por una página con un pasaje subrayado: “A veces el genio se oscurece y se hunde en lo más amargo de su corazón” (Celan, 1999, p. 10). Una oscuridad que ha de entenderse como una etapa preparatoria en el itinerario que llevó al ser humano Hölderlin a olvidarse de sí mismo, viviendo fuera de sí, en un proceso irreversible de pérdida de identidad y a naufragar en el océano infinito de su poesía —firmada unas veces por el propio nombre de Hölderlin, otras por Scardanelli, Buonarroti, Salvator Rosa, Kilalusimeno—, hacia esa tierra pura e ingenua, al decir de Blanchot (1968), donde pudo contemplar las cosas en su luminosidad y el cielo en su materialidad vacía. En fin, el enajenado de Lauffen am Neckar ilustra muy bien la opinión de Juarroz cuando escribió que “la poesía es a menudo aledaña de la locura, vecina de sus territorios desconcertantes” (Juarroz, 2000, p. 46).

Una parte relevante de la poesía moderna surgió bajo los signos de la desdicha, el delirio, la herida y la laceración (Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud representan etapas sucesivas de ese itinerario), unos signos que sacudieron los cimientos del lenguaje poético y lo aproximaron al silencio: “*J’écrivais des silences*”, señaló el de Charleville en “*Alchimie du Verbe*”. Celan —autor del verso “una palabra a imagen del silencio” (Celan, 1999, p. 87)— es un caminante habitual de esa misma ruta, ilustra muy bien la figura del poeta avasallado por la culpa y se presenta como un eslabón más de ese mismo recorrido; marcado en lo personal por las trágicas circunstancias del Holocausto, se instala muy a su pesar en las raíces mismas del conflicto para acabar reconociendo que al final —entre las ruinas de tanta catástrofe acumulada— solo queda la lengua, la posibilidad de hablar o de guardar silencio, “[...] y el silencio no es un silencio, ninguna palabra ha enmudecido, ninguna frase, es simplemente una pausa, un blanco, un vacío” (Celan, 1999, p. 484). “Angostura”, poema de *Reja de lenguaje* (1959), comienza con estos versos:

Trasladado al
terreno
del vestigio inequívoco:
Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas,
con las sombras de los tallos:

¡No leas más — mira!

¡No mires más — anda! (Celan, 1999, p. 144)

Nos encontramos, según la lectura que hace Peter Szondi de este texto, ante “[...] una extensión hecha de blancura, de vacío, pero también de piedras y sombras” (2005, p. 52), una extensión cuya textualidad pugna por convertirse en testimonio y memoria de los muertos y en la que “[...] la hierba es letra, el blanco de las piedras es a su vez el blanco de la página, blanco a secas, entrecortado solamente por los tallos-letras o, más concretamente, por la sombra que dichos tallos-letras proyectan en él” (Szondi, 2005, p. 52). Ahí, sobre esa extensión —la memoria de los muertos, la realidad de la muerte—, se desarrolla buena parte de la poesía de Celan, generando un paisaje fúnebre y funesto que acaba sosteniendo la verdad de lo que se lee. Al optar por romper el silencio, Celan inicia una obra donde aparecen conjuntamente imagen y testimonio, metáfora y compromiso con dicha realidad, intensidad expresiva y experiencia inenarrable. Algo parecido sucede con René Char, donde encontramos que la belleza es —en todos los sentidos— una experiencia dialógica, aunque el silencio ahí siga desempeñando una función relevante y en cierto modo esperanzadora: “*La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence*” (Char, 2007, p. 181)¹⁰.

Se trataría de probar la elasticidad del lenguaje, de tensar al máximo sus extremos para comprobar el mayor ángulo de curvatura que puede soportar, ahí, entre la repetición y la diferencia, tratando de encontrar ese punto ciego por el que pueda abrirse paso la posibilidad de un mundo distinto; se trataría, en fin, de recuperar la experiencia del lenguaje, un objetivo hacia el que poetas como Celan se han volcado con una asombrosa intensidad al entender ese lenguaje no como un instrumento sino como un campo de lucha y confrontación, una violenta y fantasmal errancia con la que intentar acceder a la verdad de la lengua. Ahí, en ese punto, el relato conoce la experiencia del límite, la posibilidad de la fuga y corre incluso el riesgo de desaparecer en el silencio.

¹⁰ En la traducción de Alicia Bleiberg: “La belleza nace del diálogo, de la ruptura del silencio y de la recuperación de ese silencio” (Char, 2007a, p. 285).

Argumentos, en fin, que encontramos en poetas como Roberto Juarroz, quien alude en más de una ocasión a la necesidad de saber retirarse a tiempo del lenguaje para dejar que el silencio respire: “Quien no sabe callar no sabe hablar. La poesía que no calla no puede decir nada” (Juarroz, 2005a, p. 439), o Paul Auster, quien encontró en el límite una oportunidad para indagar en su propia identidad: “*In the impossibility of words, / in the unspoken word / that asphyxiates, / I find myself*” (Auster, 2014, p. 88)¹¹, o Andrés Sánchez Robayna, quien en el epílogo a su obra poética reunida habla de una palabra que no deja de “[...] entablar una constante lucha con su propia ausencia, es decir, con la inexistencia de toda palabra, con la extinción de todo lenguaje” (Sánchez Robayna, 2004, p. 432). Ahí surge la palabra que dice no por oposición al silencio sino como complemento de una elipsis ya de por sí reveladora.

Voz y palabra (*phoné* y *logos*), expresión de afectos y emociones y producción de conceptos, diferentes categorías con las que, al decir de Aristóteles, podemos neutralizar el desafío del silencio —ese “soplo inaudible”, en expresión de Foucault (1997, p. 74)—, desplegadas en un escenario dialéctico de conciencias enfrentadas; ahí, quienes detentan la voz tienden a apropiarse también del derecho a la palabra y a la fijación de sus usos (negándose de paso con frecuencia a los demás), sabedores de que esa propiedad es decisiva en la vigilancia y el control del mundo. Se pueden gestionar con cierta facilidad los usos y los sentidos de las palabras, domesticándolas en función de determinados intereses, pero resulta más complicado intervenir y fiscalizar el silencio, que, como ya hemos recordado, no tiene por qué implicar acuerdo o asenso con las ideas o las reglas que defienden los discursos de mayor circulación social. Más aún, ese silencio puede presentarse como una herramienta eficaz de contestación y extremadamente elocuente. En todo caso, al margen de ese elocuente silencio, logos es algo más que *phoné* pues implica fluir de sentidos, valores, significaciones. Vivir no es entonces otra cosa que nombrar y dar valor a lo que se va perdiendo en cada tramo del camino, y es sabido que detrás de cada nombre hay una pérdida en cierto modo irrecuperable y que algo

¹¹ En la traducción de J. Doce: “En la imposibilidad de la palabra, / en la palabra no hablada / que asfixia, / me encuentro a mí mismo” (Auster, 2014, p. 89).

nuestro también se pierde entre el aire de las palabras, “en la niebla del lenguaje” (Celan, 1999, p. 344). También a algo de esto se refería Juarroz cuando hablaba del “ancestral espejismo de los nombres, esos rótulos fijos que escamotean la identidad de las cosas” (Juarroz, 2000, p. 14).

Y así, llamando “[...] a la puerta del silencio para que responda el sonido” (Lu Ji, 2010, p. 91), decimos que somos en la medida en que creemos romper con la voz los hilos del silencio, atravesar el valle de las sombras y acariciar el pliegue de la luz: “*la lumière est un pli / je la vois / sans sombrer*” [“la luz es un pliegue, / la contemplo / sin hundirme” traducción propia] (Du Bouchet, 2017, p. 165). Pensamos, al nombrar el mundo, que el relato nos sitúa ante los demás y, entonces, sobre la ficción o el espejismo de esas relaciones fundamos nuestra vana e ilusoria existencia. Si, como afirma Edmond Jabès, “*le désert est distance que soutient le sable*” [“el desierto es una distancia que la arena soporta” traducción propia] (1997, p. 550), nos empeñamos en acompañar el silencio y la soledad de esa distancia con el temblor de las palabras. Jabès es el nómada que cruza ese “desierto interminable” con la intención de dar voz al silencio que lo habita, un silencio que quiere ofrecer testimonio de lo que es pero ya no está o todavía no ha surgido, del tesoro que todavía al final permanece ahí, oculto, tras haber recorrido el camino y cerrado el libro.

Sí, cómo cuidar esa dignidad del silencio a la que me refería al comienzo de estas páginas, cómo sostener esa blanca ausencia si no es a través de una escritura que borra con sus huellas todo aquello que nombra. En palabras de Blanchot: “*Tout doit s’effacer, tout s’effacera. C’est en accord avec l’exigence infinie de l’effacement qu’écrire a lieu et a son lieu*” [“Todo debe borrarse, todo se borrará. Es en consonancia con la exigencia infinita de ese borrado que la escritura tiene lugar, su lugar” traducción propia] (1973, p. 76). En efecto, todo ha de borrarse, todo se perderá, incluso esas huellas que querrían dar testimonio de un mundo ya perdido. Todo será barrido por un silencio devastador:

El silencio se va amontonando sobre el suelo
y termina por borrar el camino.
El silencio borra todos los caminos,
como la noche o la nieve. (Juarroz, 2005a, p. 61)

El silencio extenderá su aliento blanco sobre el mundo y bajo su manto el principio y el fin y todos los extremos se igualarán.

Presencia por ausencia que ya es blancura, imagen de un paisaje del que ha desaparecido todo rastro de conciencia significativa, cualquier huella de vida significativa: “Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios”, escribió Valente (1989, p. 19), y dejar que sea al final el silencio quien nos identifique al acoger en su seno el sentido de la última palabra, esa que solo él es capaz de decir, esa que se lee en su omisión y adquiere forma en su vacío:

Las palabras impostergables,
las que deben ser dichas ahora,
las dirá aunque sea el vacío. (Juarroz, 2005a, p. 531)

Como afirma E. Jabès: “*J’oppose à la vie la vérité du vide*” (2002, p. 269). La verdad del vacío..., reitero la pregunta que implícita o expresamente he planteado a lo largo de estas páginas: ¿Qué hacer, entonces?, ¿desandar el camino y ensayar un nuevo principio, dar nuevos nombres a las cosas, gritar, callar, explorar el fondo del abismo, enfrentarse a ese susurro perturbador que es el silencio...?

Referencias

- Adonis (2005). *Singulares* (Trad. T. Cruz y K. Raissouni). Linteo.
- Adonis (2006). *Este es mi nombre* (Trad. F. Arbós). Alianza Editorial.
- Auster, P. (2014). *Poesía completa* (Trad. J. Doce). Planeta.
- Bachelard, G. (1994). *La poética del espacio* (Trad. E. de Champourcin). Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, M. (1968). *L’espace littéraire*. Gallimard.
- Blanchot, M. (1973). *Le pas au-delà*. Gallimard.
- Blanchot, M. (1983). *La communauté inavouable*. Les Éditions de Minuit.
- Blanchot, M. (1999). *La bestia de Lascaux. El último en hablar* (Trad. A. Ruiz de Samaniego). Tecnos.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable* (Trad. I. Herrera). Arena.
- Bonnefoy, Y. (2019). *Juntos todavía* (Trad. E. Kavi). Sexto Piso.
- Celan, P. (1999). *Obras completas* (Trad. J. L. Reina Palazón). Trotta.
- Char, R. (2007). *Fureur et mystère*. Gallimard.

- Char, R. (2007a). *Común presencia* (Trad. A. Bleiberg). Alianza Editorial.
- Chuang, Tse. (2005). *Los diálogos de Chuang Tse* (Trad. F. Gutiérrez). José J. de Olañeta Editor.
- De Man, P. (1971). *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press.
- Derrida, J. (1979). *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia* (Trad. P. Peñalver). Anthropos.
- Dinouart, J. A. (2003). *El arte de callar* (Trad. M. Armiño). Siruela.
- Du Bouchet, A. (2017). *Dans la chaleur vacante suivi de Ou le soleil*. Gallimard.
- Eliot, T. S. (1987). *Cuatro cuartetos* (Trad. E. Pujals Gesalí). Cátedra.
- Foucault, M. (1997). *El pensamiento del afuera* (Trad. M. Arranz Lázaro). Pre-Textos.
- Heidegger, M. (1986). *Des de l'experiència del pensament* (Trad. J. B. Llinares). Edicions Península / Edicions 62.
- Jabès, E. (1991). *Du désert au libre. Entretiens avec Marcel Cohen*. Belfond.
- Jabès, E. (1995). *Les deux livres suivi de Aigle et chouette*. Fata Morgana.
- Jabès, E. (1997). *Le Livre des Questions*. Gallimard.
- Jabès, E. (2001). *El libro de las semejanzas* (Trad. S. Yurkievich). Alfaguara.
- Jabès, E. (2002). *Le Livre des Questions, I*. Gallimard.
- Jabès, E. (2005). *El umbral. La arena. Poesías completas 1943-1988* (Trad. J. Escobar). Ellago Ediciones.
- Juarroz, Roberto (2000). *Poesía y Realidad*. Pre-Textos.
- Juarroz, R. (2005). *Poesía vertical I*. Emecé.
- Juarroz, R. (2005a). *Poesía vertical II*. Emecé.
- Lacoue-Labarthe, P. (2006). *La poesía como experiencia* (Trad. J. F. Megías). Arena Libros.
- Lie, Tse. (2006). *Tratado del vacío perfecto* (Trad. L. Wiegner). José J. de Olañeta Editor.
- Lu, Ji. (2010). *Wen fu [Prosopoema del arte de la escritura]* (Trad. P. González). Cátedra.
- Lyotard, J.-F. (1996). *¿Por qué filosofar?* (Trad. G. González). Paidós / I.C.E.-U.A.B.
- Milán, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. Fondo de Cultura Económica.
- Mujica, H. (2023). *Más hondo. Antología poética (1983-2023)*. Vaso Roto.
- Saldaña, A. (2006). Notas para una poética de lo inefable. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. XI, 177-193. <https://turia.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5074>
- Saldaña, A. (2018). *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*. RiL Editores.
- Sánchez Robayna, A. (2004). *En el cuerpo del mundo*. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Szondi, P. (2005). *Estudios sobre Celan* (Trad. A. Pons). Trotta.

- Valente, J. A. (2001). *Fragmentos de un libro futuro*. Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Valente, J. A. (2002). *Cuaderno de versiones*. Galaxia Gutenberg.
- Valente, J. A. (2004). *La experiencia abisal*. Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- Wittgenstein, L. (2002). *Tractatus logico-philosophicus* (Trad. L. M. Valdés Villanueva). Tecnos.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

Reseñas



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 289-296

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 10 ABR 2025 – ACEPTACIÓN 30 ABR 2025

Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto*. Santiago de Chile: Inti Ediciones, 62 pp. ISBN 978-956-6250-19-7

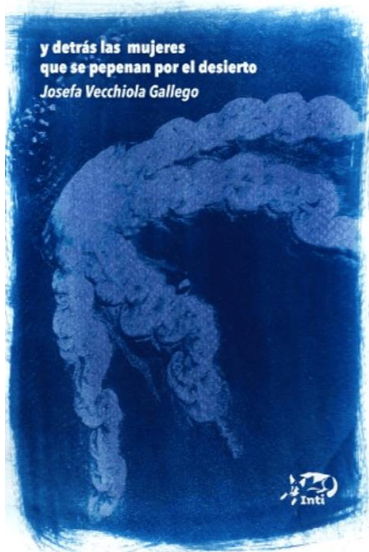
Catalina Paz Isabel Soto Caballero

Universidad de Chile

Chile

catalina.soto.c@ug.uchile.cl

 <https://orcid.org/0009-0000-1961-772X>



El libro *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto* de Josefa Vecchiola Gallego es un poemario de amor lésbico. Es también una colaboración interdisciplinaria entre mujeres; cruce y espiral vivencial: el trabajo con las letras de la poeta, entretejido con las imágenes a cuya autora se dedica el libro y se cita, Estéfani Díaz Azúa. En esta reseña se identifican los principales temas sobre los que se desenvuelve la obra, y se comentan sus posicionamientos estético-políticos como poesía actual que brota, propia y múltiple, con una potente conciencia genealógica que lleva a la propuesta de *pepenarse*: “recoger[se], cosechar[se], buscar[se] para armar un nuevo conjunto” (Cheims, 2025), término resignificado afectivamente para designar estos encuentros fructíferos entre mujeres.

Se trata de una poética que se inscribe desde el cuerpo —desde *los* cuerpos, desde un ser que se autoconfigura plural y deseante— en continuo desplazamiento por paisajes diversos, recorridos de un amplio kilometraje: desde el desierto *nortino* (chileno) hasta los glaciares del sur austral, salpicando al otro Océano que baña este Cono Sur, a través de la selva y la montaña, pasando también por el centro del Abya Yala desde el mítico Popol Vuh, haciendo eco de la relación originaria hilvanada por Fariña (1988, p. 21). De esta forma, la voz de enunciación se escribe en constante movimiento, aprehendiendo para sí los espacios que le dan materialidad, confeccionando una habitabilidad amorosa de los cuerpos. Y como muestra de ella, nos presenta al inicio de cada sección los trabajos visuales —cianotipias y grabados— que se componen de flora e imagen de los distintos lugares del recorrido: formas y hierbas del desierto, finas nervaduras hechas grabado, la impresionante medusa extendida sobre arena chilota y finalmente una cianotipia de nervaduras. Los azules, amarillos y blancos de las cianotipias contrastan con los tonos rosa y rojizo de los grabados. Estas pausas visuales al inicio de cada sección invitan a un “silencio contemplativo” (Mena, 2006, 1:18-1:23) de los elementos de la naturaleza, un aliento entre los versos que se suceden como torrente.

Esta voz poética debuta afianzando su singularidad, al tiempo que honra una genealogía escritural propia, que es eminentemente mística y mistraliana, al hacer eco de sus versos y citar directamente las palabras de referentes del mundo simbólico como Soledad Fariña, Margarita Porete, Rosabetty Muñoz, Nadia Prado, Malú Urriola, Eugenia Prado Bassi, Guadalupe Santa Cruz, Monique Wittig y Adrienne Rich, por nombrar algunas. A Gabriela Mistral, como veremos más adelante, se la introduce en la fabulación lírica misma, como primera “filiación matrilineal” (Cisternas, 2018, p. 398). Este posicionamiento entre intertextualidades da cuenta de una estética disidente basada en el amor y admiración a mujeres, que va tejiendo conexiones lésbicas de identificación, vinculación y resistencia frente al borrado y al olvido como norma del despojo patriarcal. Como indica Eugenia Prado Bassi (2025), “[s]u propuesta es clara: tejer desde lo colectivo, recoger lo fragmentado, reparar el paisaje para que la vida continúe”.

El poemario se divide en las secciones “Desierto”, “Nervaduras”, “¡Albricias!”, “Medusas” y “Florilegio”, que son descritas a continuación.

“Desierto” es una búsqueda y encuentro constante del agua en los recovecos del paisaje, la percibida serendipia de encontrar abundante proliferación de vida en el entorno más árido imaginable: líquidos de cactus florido, de fruta pulposa, que deleitan el gusto. Se trata de ver más allá de la aparente hostilidad/sequedad del paisaje, y encontrar en el tacto de sus formas, encuentro y fusión con la amada; una experiencia sensual que no sólo altera los sentidos, sino que atraviesa el alma como saeta de oro encendida: interiores que se remueven y cuerpos-paisajes que zurcen sus heridas. Los primeros poemas retratan un silencio expectante, una espera en deseo suspendido: “toda espera permite leudarse, *conjeturo*” (Vecchiola, 2025, p. 13); “todo permanece calmo, todo permanece oscuro” (p.15).

Esta espera de contención antecede a la gozosa unión de los cuerpos *apaisajados*, que se relacionan en un afán de aguas, oscuridades y calores encendidos: “alcanzar la camanchaca / que se les escupa encima / *bendita lluvia de saliva mía / dentro / circuleo / c a r a c o l e o*” (p. 16), un caracolear como el de Fariña (1988, p. 17), que continúa sus ecos con una animalidad y una vegetalización que se arriman a la primera mutación del cuerpo lesbiano (Ortiz Maldonado, 2021, p. 21), “tocando pelaje antiguo” (Vecchiola, 2025, p. 22), “echando raíz / en la locura de tu pañuelo” (p. 17); “apartas la hierba / para contarles el ardor de la primavera / —deslízame palabra— / busca la semilla oscura apenas delineada / sentidora de tus silencios” (p. 18).

Las imágenes poéticas que comparten su origen en un tacto, en un gusto con-tacto que transforma, por medio de la voluntad doble, al sujeto de enunciación en un ser-con-otra, en un ser plural:

¿sientes allá abajo? nos pregunta Gabriela
movernos en la tierra, sabemos
ambas, tierra somos, respondemos
¡si bajo la tierra, pegada
la boca bella no tuvieras!
sonrojamos
[...]

en tu eterno decir insinuante
sabor a tierra. (p. 18)

En esta conjugación se enuncia un *nosotras* que tiene como gran referente a Mistral, un *nosotras* que se identifica desde esa unión amorosa en constante aprendizaje, con la presencia benigna de aquellas que vinieron antes por los sinuosos caminos disidentes. El último poema de la sección introduce una imagen de posibilidades ambivalentes que tiene relevancia en el resto del poemario, la de la *bocacomepalabras* (p. 24). Esta hace alusión, en esta parte, a la complicidad de la sapiencia intuitiva de las amantes, que vuelve innecesario el decir: “no lo sabes, es un secreto / lo intuyes pero eso no se pregunta / mis secretos con tu piel donde escribo / recogén mis palabras que no salen de mi boca” (p. 24). Refiere a y enfatiza lo que *calla* el poema, las palabras que no terminan en la página, que “no se caen de la boca a las manos” (Prado, 2021, p. 49).

La conexión de la erótica y la mística se empieza a adivinar en esta sección, con la palpable “*noche oscura*” (Vecchiola, 2025, p. 15) y la espina que se deja entrar “en el centro del pecho” (p. 23), sin embargo, este aspecto se desarrolla más plenamente en “*Nervaduras*”, que abre con una cita de Margarita Porete sobre el anonadamiento del Alma. Esa caída en nada se figura en la imagen de las nervaduras, esqueletos de las hojas, el interior de los cuerpos botánicos, amantes, que se buscan, se tocan y desfallecen en deseo. En estas dos primeras secciones del poemario se afianzan las políticas relacionales del cuerpo que encausarán, en la línea de Wittig, una “erótica de las superficies” (Ortiz Maldonado, 2021, p. 20), entre cuerpos-paisajes que se descubren y deleitan en la belleza del desierto: “toca mis nuevas aguas / boca deseosa de desierto puro / [...] / palpar la pulpa fértil cordillera / se estremeció el pezón de quien es madre andina / donde prevalece la hendidura / vertiente fecunda de pavesa enmarañada” (Vecchiola, 2025, p. 14). De esta forma, se compone una erótica que “es la del desplazamiento por un mar sensible sin jerarquías, peligroso e inestable, placentero y abierto. Juego de conocimientos, reconocimientos, desconocimientos, permanente muerte-resurrección-festejo” (Ortiz Maldonado, 2021, p. 21).

Al tiempo que se elaboran figuraciones del goce, el dolor se representa de igual manera, punzante e incandescente. Las heridas profundas del pasado

se encuentran inscriptas en la memoria del cuerpo sensible. Cual beguina, la sujeto de enunciación prepara una botánica de la sanación para hilvanar desiertos en busca de repararlos (pp. 20-23): “procuraremos todas, hacerlo / con el valor del silencio / que hemos aprendido / en los senderos de la isla” (p. 21). Para ello, que es necesario dejarse caer en el abismo místico. La carne se deshace como hojas vueltas “Nervaduras”, la propia aniquilación y el tránsito entre los muertos se mezclan con el erotismo de la búsqueda del deseo: “ahí fallecer, en busca de la experiencia / de memoria y nostalgia / [...] / sintiéndome golosa de tus palabras / uvas de febrero” (p. 32).

Estas figuraciones acuosas y botánicas continúan en “¡Albricias!”, donde el paisaje se desplaza hacia las selvas y ríos de otros meridianos, donde la distancia entre las amadas hace surgir los versos desde el contraste entre esa separación física y la cercanía emocional: “del pacífico al atlántico / se deslizó a mis pies / *nervadura marina* / [...] / jugaste con tantos líquidos / que deslizaste una nervadura / de mar a mar” (p. 37). Se siente el pulso deseante del amor de lejos, descubriendo que aun en lejanía el cuerpo está ya entretejido con su otra-semejante: “la fertilidad pesa / y duele / toma por sorpresa / nos hace sensitivas / soy como el agua barrosa del río Itajaí / barro fértil y tropical / mi cuerpo busca sincronías con el tuyo / desafiando la distancia / *nuestro* cuerpo busca / tener punto de orientación / de tanto mar deslizado / de tanto fluido compartido [...]” (p. 38, cursivas propias). Esta lejanía, que no es tal en el universo afectivo, intensifica el deseo y produce versos anhelantes de una poética-erótica orgullosamente heredera de Fariña en lo frutal, lo floral, en lo marino, en la exaltación relacional de los sentidos-sentires: “mientras, tú / bésame toda la lásbica / y prometo abrirme / agitar tus piernas / igualmente inclinadas / *de arriba abajo*” (p. 40).

“Medusas” son prosas poéticas concatenadas, acuosas y continuas. Con un giro al sur chilote, abre citando a Rosabetty Muñoz y situándose a la orilla del mar (Vecchiola, 2025, pp. 45-47). En la cita se remite al origen del Universo, y en las prosas se halla un recogimiento interior, de intensidad estremecido: con un fluido y potente lenguaje de las aguas la voz poética enuncia penas, muertes, el daño que calla y hace callar, signado en el desmembramiento de los cuerpos y un desparramo de abundancia marina

en las orillas: “[...] una descripción exacta de lo que se ve y se siente es una sentencia de muerte para este corazón de ostra que se ahoga en las palabras inescrutables que se traga” (p. 48). Ahora, el cuerpo se atraganta con silencios dolorosos, la *bocacomepalabras* calla para dejar rodar las lágrimas (p. 47), consciente de las heridas que alejan a las amantes: “cada vuelco de página meditará un corte en los dedos, quizás de cuántas cartas escondidas que pudren heridas que portan *las mujeres que se pepeñan por el desierto*” (p. 51). Es una sección de reconocimiento vertiginoso de lo efímero, de las aguas que traen el inevitable cambio, y de cómo toda cercanía extremada deviene en cambio de la relación con la *mismidad*: “nunca imaginé que mi sedimento marino me tendiera la trampa de que sólo puedo guiarme cuando te enfoco desde la pequeña fisura de una lapa” (p. 50). Si bien en esta sección ven más representadas las soledades de las vidas varadas en la orilla —que “emprenden el viaje de rocas y quebradas como niñas mudas y heridas” (p. 47)—, hacia la última parte el fin vuelve algo que de nuevo se marca plural-colectivo, en territorio austral herido, la voz poética se identifica con el desprendimiento de un témpano que se deja caer, donde “cada bloque de hielo va concretando la muerte callada gemida por sus hermanas” (p. 52), caídas que se contraponen a las sujetos de enunciación en el acto de volver a recogerse, insistentemente. No obstante, a pesar de establecer la inevitabilidad de la caída, queda claro que este movimiento descendente tampoco es definitivo, sino que es la manera de desperdigarse: “cruzando yo les digo que en quebrada todo hielo pasa a ser cauce de otros ríos” (p. 52). Así cierra este ciclo de caerse y recogerse, para terminar la obra poética con una muestra de todo lo pepeñado.

Esta muestra llamada “Florilegio” termina el poemario con una compilación de citas-homenaje para esta genealogía mistraliana que se ha construido con dedicación a lo largo de toda la obra, y desde la que la voz se posiciona poética y políticamente. Abre con una definición etimológica y poética de la palabra: “Del lat. *flos, flōris* “flor” y *legĕre* “escoger”. / Adentrarse a nuestro lenguaje, desde otras lenguas y todas las flores” (p. 57). En esta cuidada selección de citas no solamente se reafirma la herencia reconstruida en la genealogía de voces femeninas/feministas de esta poética: también se esclarece la urdimbre de textualidades Otras que nutre los versos de las secciones anteriores, dando reconocimiento al origen de distintas imágenes y procedimientos en estas referentes. La cita de Díaz

Azúa responde con ternura (p. 60) a la conjetura que da inicio al texto. Además de las autorías ya mencionadas, incluye a Isabel Larraín, Kitty Crowther, María José Ferrada, Marguerite Yourcenar, Angelica Freitas, Elizabeth Bishop, María Carolina Geel y Monique Wittig, lecturas que componen el entramado literario que sostiene la escritura: “*Escribir es leer y velar: escuchar en el silencio que estamos aquí*” (Prado, 2021, p. 22).

El debut literario de Josefa Vecchiola Gallego se desliza en la escena poética latinoamericana actual con elaboraciones discursivas que se construyen desde una geografía del cuerpo plural y lésbica (Arellano Hermosilla, 2015, p. 12), que rescata y honra una tradición, al tiempo que configura creativas formas de posicionarse relacionadamente, desde una ética-erótica intencionalmente situada en la praxis material y escritural del pepenarse. “Del náhuatl, pepenar significa recoger, recolectar, juntar lo que está esparcido. En un sentido más amplio, recolectar frutas, hierbas, mazorcas caídas, o juntar cosas útiles que otros han dejado atrás” (Prado Bassi, 2025). Este ejercicio sensible es la invitación que aloja esta poética, albergando multiplicidad de voces, cruces, y caminos de referencias que se trenzan en concordancias elaboradas por el discurso poético de un cuerpo que además de decir, escucha. Como afirma Nadia Prado: “La escucha se dedica atenta al sonido o a la falta de sonido que es siempre sonido” (Prado, 2021, p. 45), y es con este sentido que se configura esta nueva poética.

Referencias

- Arellano Hermosilla, C. (2015). Poéticas del Cuerpo: flujos y fluctuaciones: Una mirada al desmontaje del cuerpo a través de la poesía del Sur de Chile. *REVISTA NOMADÍAS. Numero 20*, pp. 11-26.
- Cheims. (4 de julio de 2025). Josefa Vecchiola: “y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto” cuerpos y desiertos hechos poemas lésbicos. Burdas.cl. <https://burdas.cl/josefa-vecchiola-y-detras-las-mujeres-que-se-pepenan-por-el-desierto-cuerpos-y-desierto-hechos-poemas-lesbicos/>
- Cisternas, C. (2018). Eliana Ortega. Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas. Bellesi, Fariña, Varela. *Revista chilena de literatura. Número 98*, pp. 397-409.
- Fariña, S. (1988). *ALBRICIA*. Ediciones Archivo Santiago de Chile.
- Mena, J. (2006). “Cámara lenta” [Canción]. En *Esquemas juveniles*. Quemascabeza.
- Ortiz Maldonado, N. (2021). Bramar. El sonido de la escritura del cuerpo que despierta en M. Wittig, *El cuerpo lesbiano*. Hekht.

Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto*. Santiago de Chile: Inti Ediciones, 62 pp..

Prado Bassi, E. (26 de junio de 2025). *Pepenan por el desierto: coser los restos, zurcir las hablas*. La Raza Cómica: Revista de cultura y política latinoamericana. <https://razacomica.cl/sitio/2025/06/26/tres-presentaciones-de-y-detras-las-mujeres-que-se-pepenan-por-el-desierto-de-josefa-vecchiola/>

Prado, N. (2021). *El poema acecha en los intervalos*. Bisturí 10.

Vecchiola Gallego, J. (2025). *y detrás las mujeres que se pepenan por el desierto*. Inti Ediciones.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 297-302

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 16 OCT 2025 – ACEPTACIÓN 17 OCT 2025

Gómez Vegas, Míriam (Ed.) (2025). *Afecto y emoción en las literaturas hispánicas*. Madrid: Sindéresis, 354 pp. ISBN 979-138-7929-06-0

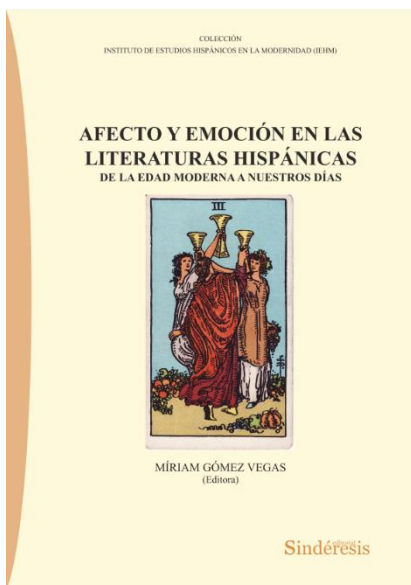
Iris de Benito Mesa

Université de Lille

Francia

idebeme@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3273-0230>



Haciéndose eco de la relevancia que cobran las emociones en nuestro modo de estar en el mundo, de producir relatos en y sobre él, el volumen *Afecto y emoción en las literaturas hispánicas* presenta un panorama de investigaciones sobre literaturas y culturas hispánicas abordadas desde el prisma afectivo. Tomando como hilo conductor, entre otros referentes, *La política cultural de las emociones* (2004 [2015]) de Sara Ahmed, el libro recoge una colección de trabajos que busca “contribuir a mostrar la diversidad, riqueza e interés que siguen teniendo actualmente los estudios afectivos en el ámbito de la

investigación de las literaturas y culturas hispánicas” (p. 10). Adoptando una ordenación cronológica, su tabla de contenidos propone un recorrido de

investigaciones sobre los afectos que va desde el Barroco hasta las producciones ultracontemporáneas.

La primera sección del volumen, en coherencia con ello, la ocupan trabajos de investigación sobre la Edad Moderna, entre los que abundan los dedicados a la práctica teatral. No en vano, el hecho teatral está estrechamente vinculado a la transmisión de emociones y a la suscitación de afectos, por cuanto tiene de performático y de conmovedor. De la conmoción del público se ocupa, precisamente, el trabajo de Rosa Bono Velilla, que ahonda en esa “aptitud excepcional con que el teatro hace que el verbo se convierta en carne” (p. 21), y en cómo el modo en que la obra afectaba al público comenzó a determinar su éxito o su fracaso. Su estudio ahonda concretamente en las escenas sangrientas y violentas, y en las distintas posturas adoptadas por la crítica del momento acerca de la pertinencia de representarlas de forma explícita sobre las tablas. Emma González Mesas se centra en el teatro cervantino para profundizar en la cuestión de la *kinesis* y en cómo esta resulta rastreable a partir de las acotaciones explícitas. Llamará, en ese marco, acotaciones “kinésico-emocionales” a aquellas que vehiculan la afectividad a través de la expresión corporal, en que “el cuerpo del actor deviene un cauce muy poderoso” (p. 39). Según su análisis, en el teatro cervantino resulta llamativa “la imperiosa necesidad de acotar la emergencia emocional” (p. 43), que va a menudo acompañada de la entrada en escena de algún personaje. También de teatro se ocupa el estudio de Valeria Marrella, que toma como caso de estudio una comedia inédita del fondo teatral de Palacio para analizar en ella la representación del amor. La intriga amorosa, plantea Marrella, es un elemento más que recurrente en la comedia barroca; en la obra estudiada, “el amor se erige como un tema central, acompañado por el sufrimiento que este provoca” (p. 92). Con ello, asistimos al clásico motivo que vincula amor y sufrimiento como afectos difícilmente separables. En el trabajo de Marrella, destaca el análisis de la representación del amor en relación con el eje espacial y, en particular, con la distribución espacial de las clases sociales.

El estudio de Juan Manuel Díaz Ayuga, que completa la sección dedicada al estudio de la Edad Moderna, se diferencia de los anteriores en varios aspectos, aunque fundamentalmente en dos: no se ocupa del género

teatral y tampoco de la geografía peninsular, sino que adopta una mirada transatlántica al investigar sobre algunas de las crónicas que relatan la búsqueda de El Dorado. El autor se sumerge en varios textos que atestiguan “uno de los mitos más longevos y omnipresentes de todo el imaginario colonial europeo” (p. 59), para rastrear en ellos una narrativa del fracaso, del choque entre las expectativas y la realidad, que cristaliza en una crisis del modelo de masculinidad. El miedo, el dolor y el vigor aparecen, en los textos seleccionados, como ejes clave en la propuesta de una suerte de masculinidad restituida con la que se pretende afrontar un presente en crisis.

La segunda sección del volumen traslada la mirada a la contemporaneidad, pues agrupa varios trabajos centrados en producciones literarias de los siglos XX y XXI. En ella se recoge una amplia variedad de acercamientos, que se ocupan tanto de poesía como de narrativa y de teatro. Igual que Valeria Marrella, Laia Ventayol García elige el amor como hilo vehicular de su estudio, que se dedica a analizar en términos comparativos dos textos de caracterización compleja: *El libro de todos los amores* (2022) de Agustín Fernández Mallo, y *El libro de los amores ridículos* (1969) de Milan Kundera. La autora se centra en los afectos vinculados a los objetos, a menudo olvidados o desestimados en un paradigma epistemológico que privilegia al sujeto sobre el objeto. En un registro dispar, aunque sin dejar de lado el abanico de afectos ligados al amor, Laura Torres Bouzà se ocupa de analizar la ontología imposible del zombi a partir de la novela *Diario de un zombi* (2022) de Sergi Llauger. A propósito de ello, se pregunta en qué medida el paradigma emocional se asume como algo inherente al humano viviente, y de qué modo puede tensionarse esta asunción a través de las ficciones. La novela estudiada por Torres Bouzà se presta específicamente a ello, pues presenta como protagonista a un zombi que se aleja de la representación prototípica para encarnar características que convencionalmente se le oponen, por quedar adscritas en exclusividad a lo humano.

De entre los capítulos incluidos en esta sección, el firmado por Claudia De Medio destaca por ocuparse del género teatral, cuyo estudio abundaba notablemente en la sección dedicada a la Edad Moderna. De Medio escoge como caso de estudio una escena breve de José Sanchis Sinisterra (2021) titulada “Intimidad”, en la que dos actrices representan a dos presas

republicanas en una cárcel franquista. El análisis profundiza en la representación de dos afectos concretos: el miedo y el sufrimiento, cuya emergencia en escena quedará propiciada por la expresión corporal de las actrices, pero también y especialmente por el intercambio verbal entre ambos personajes. El estudio plantea, asimismo, una voluntad explícita de explorar la variable de género y, atendiendo a ella, la especificidad de determinados afectos vinculados a la condición de las mujeres. En palabras de la propia autora, “se podría hablar de un miedo profundamente femenino, que une a las dos mujeres a pesar de que se trate de personas muy diferentes y que se dirige a un enemigo común: los hombres” (p. 138).

Son tres los trabajos dedicados a la poesía contemporánea, y permiten, en conjunto, un acercamiento poliédrico a los estudios afectivos en torno a este género textual. Isidora Javiera Sánchez presenta un estudio sobre el poemario *Río herido* (2016), de la poeta mapuche Daniela Catrileo, con una voluntad explícita de desmarcarlo de las “expectativas de las políticas multiculturales” acerca de las identidades mapuche. En ese sentido, a través de esta investigación Sánchez pretende visibilizar la diversidad y la complejidad de la “identidad mapuche migrante y diaspórica”, y sacarla así de los moldes homogeneizantes de la cultura hegemónica. Para ello se vale del análisis de *Río herido*, en que “se construye una identidad particular: la del pueblo mapuche que vive en diáspora, específicamente en lugares periféricos, donde las dimensiones de raza y clase se cruzan, donde la herida es múltiple” (p. 159). Desde un punto de aproximación bien distinto, Jesús Aguilar vuelve sobre la tradición literaria occidental y propone una indagación en torno a la clásica figura de Medea. Escoge, como caso de estudio, la *Medea* (2020) de Chantal Maillard, “la cual supone la proyección poética más actual del mito referido” (p. 172). A través de una reflexión sobre la temporalidad, la reescritura y la historia, se plantea la trascendencia del filicidio de Medea y el concepto de la “culpa universal”, a partir de un texto poético que concibe al sujeto lírico como una “ficción afectada” (p. 172). En palabras del autor, el texto de Maillard “no se centra en reestructurar los acontecimientos ya conocidos, sino en proyectar una cronología y una espacialidad desprovistas de las cargas morales inherentes al clásico personaje de Medea” (p. 172).

El bloque central del volumen concluye con la potente propuesta de Míriam Gómez Vegas, que esboza un panorama de las poéticas comunitarias emergidas a partir de la pandemia del COVID-19. Resultado de un intenso ejercicio de rastreo y recopilación, su trabajo insinúa una sólida y prometedora línea de estudio acorde a la afectividad ultracontemporánea en el contexto español. La autora se propone explorar el modo en que “la situación de pandemia por COVID-19 deja de ser una anécdota para contribuir a un régimen afectivo caracterizado por una experiencia colectiva del miedo y por la resistencia festiva como respuesta ante el mismo” (p. 242). A partir de la experiencia del confinamiento, Gómez Vegas rastrea las posibilidades representativas del miedo como afecto colectivo, deteniéndose en la obra de autores y autoras “milénial y tardomilénial”. Explora también, como marca generacional, los códigos de lo tecnológico y lo digital y propone entenderlos en continuidad con lo analógico, en lugar de en oposición a ello.

Como última sección, el volumen incluye dos trabajos que, aun sin adscribirse a la tradición hispánica, participan coherentemente del hilo conductor del libro, pues funcionan como contrapunto “transdisciplinar y transhispánico” (p. 274). Desde los estudios de ecocrítica, Aina Gomis Sintes propone una aproximación a los territorios turistificados a partir de la poesía, para preguntarse cómo se articulan ambos ejes en la lírica contemporánea. Gomis sostiene que “la literatura ofrece un relato emocional sobre el turismo que puede enriquecer las disciplinas que estudian el fenómeno” (p. 275), puesto que “puede ayudar a identificar [...] los discursos dominantes y cómo se contestan tanto desde el ámbito literario como social” (p. 275). Presenta, sobre esta premisa, un catálogo de poemas de autores menorquines contemporáneos, a partir de los cuales se cuestiona sobre el vínculo poético entre habitante y entorno, y sobre los afectos que entran en juego en este cruce. Maria Palmer i Clar, por su parte, apuesta por el estudio comparado de la obra artística de Perejaume y Viki Kollerová. Partiendo también de una cierta sensibilidad ecocrítica, Palmer trata de leer ambas obras “como una contestación artística fundamentada en una ‘sensibilidad afectiva’ que repara la desconexión entre sujeto y entorno propia de la sociedad occidental contemporánea” (p. 302). El estudio se interroga sobre la percepción y la representación del sujeto y el

entorno, así como sobre los límites entre organismo y medio, en la obra de ambos artistas.

El texto que cierra el volumen funge como contrapunto al tono académico que lo atraviesa, y constituye un punto de fuga polifónico a través del formato de la entrevista. Laia Ventayol García, autora asimismo de uno de los capítulos del libro, entrevista a la artista visual Mireia Sallarès. Entrevistadora y entrevistada exploran los modos en que el amor, el deseo y el placer pueden atravesar la obra artística, y plantean cómo todo ello cristaliza en un posicionamiento político feminista y disidente respecto al hecho artístico. En suma, *Afecto y emoción en las literaturas hispánicas* viene a ofrecer, en un contexto en que los estudios afectivos recobran fuerza, una muestra heterogénea de investigaciones literarias del ámbito hispánico formuladas desde este marco conceptual. El carácter diverso (diacrónico, transdisciplinar, transatlántico) de las aportaciones constituye una de sus mayores fortalezas, pues da cuenta de la elasticidad del marco teórico de los estudios afectivos, así como de su amplia vigencia y potencial para las investigaciones de nuestro tiempo.

Referencias

- Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez Vegas, M. (Ed.) (2025). *Afecto y emoción en las literaturas hispánicas*. Síndéresis.
- Sanchis Sinisterra, J. (2021 [2003]). *Terror y miseria en el primer franquismo*. Cátedra.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

Artículo



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 305-320

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 18 OCT 2025 – ACEPTACIÓN 05 MAR 2025

Displaced civilizations: Memory, belonging, and cultural survival in migrant narratives from the Middle East and Africa

Civilizaciones desplazadas: memoria, pertenencia y supervivencia cultural en las narrativas de migrantes de Oriente Medio y África

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.023>

Hadjer Ben Salem

University of Biskra
Algeria

hadjer.bensalem@univ-biskra.dz

 <https://orcid.org/0009-0003-8916-166X>

Abstract

The paper is a critical examination of the literary figuration of displacement as an ontological civilizational disjunction in contemporary African and Middle Eastern diasporic literature. Going beyond prevailing paradigms of hybridity and identity negotiation, the paper contends that exile in these texts is not just spatial or psychological dislocation, but also the collapse of ancestral epistemologies, cosmologies, and long-term cultural continuities. Drawing on an interdisciplinary theoretical framework that brings together postcolonial theory, trauma studies, and discourse on memory, the article suggests the concept of displaced civilizations to explain how migrant texts function as aesthetic archives of endangered cultural worlds. Through close comparative readings of a selection of the novels of Tayeb Salih, Chimamanda Ngozi Adichie, Leila Aboulela, Dinaw Mengestu, Rawi Hage, and Hisham Matar, this study examines the central roles played by memory, language, religion, and storytelling as complex strategies of resistance, self-survival, and cultural reconstruction. Ultimately, it positions literature as a

crucial site wherein civilizational memory is not only mourned but actually reimagined and remade in the context of rupture and exile.

Keywords: Diasporic literature, trauma, identity, postcolonial theory, cultural survival

Resumen

Este artículo examina críticamente la figuración literaria del desplazamiento como una disyunción ontológica entre civilizaciones en la literatura diaspórica contemporánea de África y Oriente Medio. Más allá de los paradigmas predominantes de hibridez y negociación identitaria, el artículo sostiene que el exilio en estos textos no es solo una dislocación espacial o psicológica, sino también el colapso de epistemologías ancestrales, cosmologías y continuidades culturales a largo plazo. A partir de un marco teórico interdisciplinario que integra la teoría poscolonial, los estudios del trauma y el discurso sobre la memoria, el artículo propone el concepto de civilizaciones desplazadas para explicar cómo los textos de los migrantes funcionan como archivos estéticos de mundos culturales en peligro. Mediante lecturas comparativas minuciosas de una selección de novelas de Tayeb Salih, Chimamanda Ngozi Adichie, Leila Aboulela, Dinaw Mengestu, Rawi Hage e Hisham Matar, este estudio examina el papel central que desempeñan la memoria, el lenguaje, la religión y la narrativa como estrategias complejas de resistencia, autosupervivencia y reconstrucción cultural. En última instancia, posiciona a la literatura como un lugar crucial en el que la memoria civilizational no sólo se lamenta sino que en realidad se reimagina y se rehace en el contexto de la ruptura y el exilio.

Palabras clave: Literatura de la diáspora, trauma, identidad, teoría poscolonial, supervivencia cultural

1. Introduction

Migration narratives have hitherto been understood in terms of hybridity, identity negotiation, and cultural translation. Yet today's situation of forced migration, driven by war, collapse of authoritarianism, and economic devastation across the Middle East and Africa, makes necessary a more incisive analytic gaze that cuts beyond single or national contexts. This article proposes the theory of displaced civilizations to describe the cost of exile as greater than spatial displacement, but as the breakdown of whole worlds of culture-ancestral epistemes, cosmologies, and systems of

symbolism that form collective identity and consciousness of history. In this model, diasporic fiction seems not just as national or individual history but as a place of aesthetic and ontological survival, where worlds that have been lost are archived, mourned, and imaginatively re-created.

Even in much of the existing scholarship on migration and diaspora, hybridity and border-crossing are recognized, but the profound civilizational ruptures that follow from displacement are overlooked. Exile to most Middle Eastern and African writers does not simply imply losing home but a breaking of shared systems of knowledge and memory—those civilizational epistemes that support shared commonalities of identity across time and space. This study reorients the conversation on migration by reading specific African and Middle Eastern diasporic fictions as cultural texts signaling this civilizational trauma. These fictions project exile as a discontinuity in epistemic continuity, in which cultural idioms lose their points of reference, ancestral memory is weakened or challenged, and inherited metaphysics rendered unintelligible in host society contexts. By narrative strategies organizing memory, belief, language, and myth, protagonists attempt to reclaim their space again in interrupted civilizational lineages.

This study advances the theory of displaced civilizations as an emerging analytical framework, placing migrant literature no longer as personal or national narrative but as intensely personal landscapes of civilizational loss and cultural survival. By theorizing exile as dispersal of entire cultural epistemes instead of spatial displacement alone, this study challenges prevailing paradigms that focus primarily on hybridity or identity negotiation. Through a transregional comparative approach that brings African and Middle Eastern diasporic literatures into fruitful dialogue, this project offers new critical insights into both shared and divergent kinds of cultural survival in related but varied post-imperial situations. In doing so, this approach also expands the literary canon by making centrally located texts heretofore isolated by national or linguistic silos the focus for positioning themselves in a globalized world of civilizational trauma and resistance.

This research adopts a comparative and transregional approach, situating African and Middle Eastern diasporic literatures in dialogue to illuminate

both convergences and divergences in their responses to displacement. Despite differing historical trajectories, linguistic traditions, and political realities, these literatures share a profound preoccupation with the endurance of civilizational knowledge amid profound dislocation. By moving beyond national and linguistic borders, this question draws attention to how such stories meet a common state of cultural and epistemic division, providing new axes of thought for making sense of the stakes of migration beyond identity politics.

Methodologically, the study combines literary critique with transdisciplinary memory, trauma, and migration theory. It is informed by postcolonial theory, cultural anthropology, and memory studies and examines how literary texts articulate the shattering of worlds throughout history while also committed acts of cultural survival and resistance. Narrative, myth, language, and ritual transform into aesthetic forms in which displaced people assert continuity, recast belonging, and reaffirm endangered worldviews in the context of exile and globalization.

The article proceeds to position such intervention within existing scholarship in the areas of migration, memory, and postcolonial critique, before setting up an interdisciplinary theoretical framework. Through close reading of some of the most important works by Tayeb Salih, Chimamanda Ngozi Adichie, Rawi Hage, Dinaw Mengestu, Hisham Matar, and Leila Aboulela, it maps narrative strategies through which memory, language, and belief systems are mobilized to combat erasure and reorder identity. By so doing, the study brings to the fore literature as a space of survival of civilizations, where world loss of histories is not only mourned but envisioned.

2. Literature review

Diasporic and postcolonial scholarship has extensively dealt with terms of identity, hybridity, and cultural negotiation. Pioneering theoreticians such as Edward Said (2000a), Homi Bhabha (1994), and Stuart Hall (1990) have immensely impacted our understanding of exile as a paradoxical site and cultural hybridity as a creative, transformative process. These frameworks have opened up migrant subjectivity as split, in-between, and generative of

fresh cultural formations. But while these models insist on putting negotiation and transformation in the foreground, they tend to play down more underlying existential violence and civilizational loss that are implicit in enforced displacement.

Postcolonial African and Middle Eastern literatures □pioneered by work from scholars such as Elleke Boehmer (2005), Ato Quayson (2000), and Joseph Massad (2007) have shown how the colonial past is still formative of diasporic selves. Yet most such work remains rooted in national or linguistic framings, comprehending displacement as local or identity-based condition rather than an extensive civilizational disjuncture. Scholars of migration studies like Hamid Naficy (2001), Khachig Tölölyan (2007), and Robin Cohen (2008) have recently extended the view to focus on transnational, networked, and multicultural dimensions of diaspora. But their discussions tend to prioritize social networks and mobility above ontological dislocation resulting from epistemic loss and fragmentation of culture.

At the same time, trauma studies and memory studies offer useful conceptual tools for examining how displacement refashions historical consciousness. Marianne Hirsch's (2012) postmemory theory captures the transmission of trauma between generations without undergoing it directly, and Michael Rothberg's (2009) theory of multidirectional memory captures the intersecting and co-constitutive nature of memory narratives among groups. While useful, both models have been utilized mostly to explain Holocaust and European instances, leaving African and Middle Eastern diasporic literatures less well theorized in relation to collective trauma. Andreas Huyssen's (2003) reflections on the instability of memory within global modernity gesture toward the vulnerabilities of historical consciousness but do not grasp the civilizational dimensions of memory loss endured by cultures previously colonized.

Finally, diaspora thinkers Avtar Brah (1996), Paul Gilroy (1993), and Édouard Glissant (1997) offer relational, obscure models of identity constituted in process and historical intertwining. Glissant's poetics of relation and Gilroy's Black Atlantic conceptualize cultural identity as an ongoing process rooted in memory and cross-cultural affiliation. These theories offer invaluable building blocks for conceiving of belonging in displacement. Their

geographical scope—primarily the Atlantic world—however, implies that Middle Eastern and wider African diasporas are relatively less theorized in relation to civilizational continuity and epistemic resilience.

This study intervenes at the intersection of postcolonial, memory, and diaspora scholarship by putting the epistemic and civilizational investment of dislocation front and center. This project seeks to transcend analyses that dwell on identity negotiation or internalized psychological wounding to examine how diasporic literatures enact a politics of cultural survival. The project centers on such questions as: What does it mean to lose not only one's homeland but an entire worldview? What aesthetic and narrative strategies do authors employ to salvage imperiled epistemologies? How does literature constitute a site of lamentation and a symbolic repository for dislocated civilizations simultaneously? Through an intersection of postcolonial, memory, and diaspora studies, this research draws upon a broad array of disciplines from literary theory to cultural anthropology and trauma studies to discover how diasporic narratives write and subvert civilizational loss.

This interdisciplinarity enables more nuanced understanding of displacement as epistemic and ontological fracture. In addition, by placing African and Middle Eastern diasporic literature in a transregional dialogue, the research transcends hegemonic national or linguistic forms, enabling comparative depth that reorients migrant literature theory and enhances greatly critical exchange with post-imperial memory and cultural survival.

3. Theoretical framework

This research employs a transhistorical and transdisciplinary theory of interpretation, which draws on postcolonial theory, trauma studies, and diaspora epistemology to analyze the literary representation of civilizational disjunction within diasporic literature. Edward Said (2000) characterizes exile as an epistemic dislocation phenomenon where displacement disrupts tradition-based systems of knowledge and belonging. On this basis, Homi Bhabha (1994) theorizes the third space and cultural hybridity as a zone of creative instability in identities between histories and geographies. Achille Mbembe (2001) then locates the

postcolony as a zone of rupture of ontological and historical continuity, where colonial heritage generates fractured memory and dislocation.

Theories of memory and trauma further inscribe this reading. Marianne Hirsch's (2012) theory of postmemory describes how traumatic loss is transmitted intergenerationally, organizing diasporic subjectivities through inherited memory. Michael Rothberg (2009) theorizes multidirectional memory, situating memory as a functioning and relational field in which various histories intersect, thereby fracturing competitive narratives. Andreas Huyssen (2003) decries the amnesiac tendencies of global modernity, underlining the importance of memory in the preservation of cultural identity through erasure.

Theory of diaspora contributes to the understanding of belonging as fluid and complex. Avtar Brah (1996) theorizes diaspora as an intersectional space with concomitant identities and histories, and Paul Gilroy's (1993) transnational memory and cultural transmission work—although on the Black Atlantic—is insightful to the negotiation of trauma and identity across borders. Édouard Glissant's (1997) poetics of relational identity and opacity addresses creolization and the politics of cultural difference critically, while affirming the complexity of diasporic belonging beyond the paradigms of assimilation.

These postcolonial, memory, and diaspora theories work together to constitute an interdisciplinary paradigm that enables a close reading of diasporic literary works as sites of mourning, survival, and civilization imagination. The transhistorical and transdisciplinary nature of the model enables dialogue with literary studies in conjunction with cultural anthropology and memory politics to better understand displacement as an epistemic crisis. This comprehensive framework enables an exploration of how disunified worlds of civilization are both lamented and imaginatively remade through memory, identity, and art production as measures of coping and epistemic modes of resistance.

4. Methodology

This study adopts a comparative literary analysis approach, focusing on close readings of selected diasporic novels to uncover the narrative

strategies, symbolic orders, and memory arts through which the experience of civilizational disarticulation is conveyed (Bhabha, 1994; Hirsch, 2012). Through examining deeply the form, language, and issues of theme in such works, the research aims to find out how displacement is not only presented as trauma but as a process of working towards cultural survival and resistance (Mbembe, 2001; Rothberg, 2009).

The corpus of texts comprises six African and Middle Eastern diasporic classic novels: *Season of Migration to the North* by Tayeb Salih (2009), *Americanah* by Chimamanda Ngozi Adichie (2013), *Cockroach* by Rawi Hage (2008), *The Translator* by Leila Aboulela (2005), *The Beautiful Things That Heaven Bears* by Dinaw Mengestu (2007), and *In the Country of Men* by Hisham Matar (2006). These novels were selected for their intense thematization of memory, myth, exile, language, and loss, each representing various aspects of displacement as an interference with civilizational continuity and epistemic ordering (Said, 2000; Brah, 1996).

The corpus selected illustrates not only the scale of displacement at the civilizational level but also seeks to enlarge the postcolonial literary canon through the investigation of voices from various linguistic, cultural, and geopolitical positions. Comparative literary analysis purposefully crosses regional boundaries between the Middle East and Africa in an effort to locate shared cultural fault lines and survival strategies that transcend national literatures. This dedication to methodology allows for an interdisciplinary and cross-cultural examination of how memory, language, and aesthetics function as archives of endangered civilizations.

The analysis will be structured around four axes. It will first examine narrative forms addressing rupture and return, examining how narratives represent exile and the complexities of the idea of return (Boehmer, 2005). It will also examine memory as a insurgent archive and practice of cultural heritage, emphasizing how such narratives reverse historical erasure and transmit endangered knowledge across generations (Hirsch, 2012; Huyssen, 2003). Third, the study will investigate multilingualism, silence, and epistemic translation, considering how linguistic diversity and untranslatability shape diasporic identity and knowledge-making (Bhabha, 1994; Glissant, 1997). Finally, it will explore aesthetic modes of survival, such as myth, spirituality, nostalgia, and orality, to consider how these

cultural practices function as ways of preserving cultural identity and constructing belonging in conditions of displacement (Gilroy, 1993; Rothberg, 2009).

5. Resisting erasure: Memory as archive and act of defiance

In literary analysis of displacement in African and Middle Eastern diasporic writing, memory is not merely a repository of personal or collective past but an active holding of civilizational heritage. This location shifts beyond the stereotypical convention of memory as nostalgia or personal trauma to render memory a practice of epistemic resistance and survival of culture. Marianne Hirsch's (2012) postmemory theory is most useful in this case, as it describes how trauma children do not so much remember as inherit experience that shapes their sense of history and self, but generally in the absence of personal experience. In displaced civilizations, postmemory exceeds family trauma and encompasses the scattered passage of whole cultural epistemologies, ancestral cosmologies, and shared worldviews shattered by colonialism, war, and violence-induced migration.

Such memory, in this sense, is not a passive remnant but an active locus of contestation and construction. It is a counter-narrative that subverts hegemonic accounts coerced by colonial and imperial powers-accounts which have historically sought to erase or marginalize the cultural knowledge systems of colonized societies. This subversive component of memory is necessary to understanding how diasporic writing works as a form of cultural archive, an archive that preserves vulnerable forms of historical knowledge and ontological guidance. In narrative, myth, ritual, and symbol, these texts create a form of epistemic survival that resists erasure of collective memory and demands the continuation of displaced civilizations.

Michael Rothberg's (2009) idea of multidirectional memory builds on this view further by drawing attention to the interdependence and mutual constitution of various memory accounts. Memories of various traumatic events do not vie with each other for political or cultural legitimacy, but instead live alongside one another in a fruitful relationship, enabling diaspora communities to locate their histories in a larger grid of global

histories of suffering and displacement. This multidirectionality counteracts the monovictimhood that is typically ascribed to migrant identities and provides space for perceiving common patterns of colonial and postcolonial disruption across the Middle East and Africa. Thus, memory becomes a common good for conversation and opposition through which diasporic authors can write both particular and transregional in scope.

Andreas Huyssen's (2003) observations on memory as resistance in a globalized culture of our times plagued by amnesia and speedy forgetfulness resonate strongly with this analysis. He is sounding the warning against the dangers of homogenization of cultures and forgetting of histories in our contemporary global modernity, where shared memory is weak and vulnerable to commodification or forgetting. Such diasporic literary texts can therefore be read as deliberate acts of mnemonic intervention. They re-inscribe and revitalize forgotten cultural forms, spirituality, and legacies of ancestors, announcing their continued relevance in the face of dislocating processes of exile and diaspora.

Consistently, then, memory in these fictions is not merely confined to the personal or affective register; it is politicized action, insurgent knowledge that reappropriates the symbolic terrain of civilizational identity and resists effacement. The gesture toward remembering, narration, and rehearsing cultural rites by protagonists is an all-encompassing communal practice of maintaining a sense of homecoming and historical continuity in situations of fragmentation. So, memory serves both archival and resistant functions, keeping displaced civilizations in existence and imagining their futures in the face of perpetual marginalization.

6. Reweaving belonging: The role of language, faith, and kinship in diasporic continuity

In African and Middle Eastern diasporic writing, belonging is remade not just as political or geographical identification but as a complex, transhistorical process negotiated around language, religion, and descent. All three serve as essential mediators for cultural survival, preserving ways of identification that transcend the disruptions occasioned by exile, displacement, and the disintegration of rigid civilizational forms (Brah,

1996; Glissant, 1997). This chapter analyzes how these intersectional spaces operate as survival and reconstitution tactics, which enable displaced communities to make claims to belonging in situations where dislocation both physically and epistemically threatens to sever ancestral ties.

Language occupies a uniquely ambivalent and effective position in the articulation of belonging amidst rupture. Diasporic subjects' multilingual lives, transiting between indigenous languages, colonial language, and global lingua francas, testify both to the discontinuities and continuities of their worlds. As metaphor, translation doesn't only talk about the mediation of language but also epistemic negotiation (Bhabha, 1994). It is in acts of translation that diaspora writers undertake the delicate task of preserving and remaking ancient systems of knowledge in the face of new worlds, assuring their continuation as current referents fade or change hands. This is a project of epistemic translation-transmitting embodied knowledge, oral culture, and spiritual idioms across languages and cultures—which resists reductionist assimilation and produces creative hybridity (Aboulela, 2005; Said, 2000a).

Spirit and religion further deepen the dimensions of belonging by situating diasporic identities in metaphysical constructs that ensure ontological security amidst vagaries (Mbembe, 2001). Religious tropes as well as practices, either Islamic, Christian, or indigenous, provide affective and symbolic grounds through which displaced subjects reclaim earlier histories as well as communal worlds. These religious discourses are not static objects but living practices that shift during exile, as ways of keeping at bay cultural erasure (Hirsch, 2012). Religious belief, for instance, in Leila Aboulela's *The Translator* or Hisham Matar's *In the Country of Men*, is a source of moral anchoring and narrative integrity, mediating loss encounters while offering opportunities for re-examining belonging outside territorial or national concerns (Matar, 2006; Aboulela, 2005).

Kinship groups and ritual practice also constitute survival axes of civilizational belonging in diasporic narratives. Kinship exceeds biological or genealogical connection to encompass wider webs of social and symbolic attachment that bind individuals into collective histories and cooperative obligations (Gilroy, 1993; Brah, 1996). Rituals of mourning, remembrance, and celebration realize these connections, a sense of belonging that

transcends temporal and spatial dislocation. These acts affirm a genealogical identity—a continuity that connects past, present, and future generations—thus countering the forces of disconnection that characterize exile and diaspora (Rothberg, 2009). The performance of kinship and ritual in literature illustrates how cultural memory gets embodied and transferred, enabling displaced civilizations to live and adapt under conditions of fragmentation.

They and language and religion together create interlocking modalities of belonging that interpose between loss and survival in diasporic existence. They are a form of civilizational memory that is not attached to inherited heritage but is negotiated, performed, and reimagined anew across ruptures (Glissant, 1997; Mbembe, 2001). Through such a prioritization of these aspects, diasporic fiction does more than simply reflect alienation or hybridity; it actively creates spaces of cultural survival and imaginative resurrection. Through such aesthetic and symbolic action, dislocated civilizations gain windows through which to proclaim their existence and maintain their inheritances within worldwide flows of migration and memory.

7. Aesthetic resistance: Storytelling, myth, and the politics of cultural survival

Under conditions of displacement and dissolution of civilizations, diasporic literature has a recourse to myth and narrative as necessary modes of epistemic reinvention. These strategies of the aesthetic are not merely narrative devices but acts of cultural survival that revivify broken histories and cosmologies. Storytelling is a living archive in which imperiled knowledge systems—oral cultures, cosmogonic myths, and ancient wisdom—are stored, transmitted, and reinterpreted through new horizons of diaspora (Glissant, 1997; Brah, 1996). Myths, unlike static objects, are modern constructs that encode shared memory and identity, enabling displaced groups to reclaim a sense of meaning amidst epistemic dislocation (Mbembe, 2001; Bhabha, 1994).

Mythic and narrative function operate on a number of levels: as a mnemonic device for cultural inheritance, symbolic mode for coding

historical trauma, and as a space for generating new meaning. Tayeb Salih's *Season of Migration to the North* employs mythic modes in order to subvert the consequences of colonialism and to mediate postcolonial identity between fractured epistemologies (Salih, 2009). Similarly, Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* invokes narrative strategies that interweave personal histories with larger civilizational myths, thus situating individual displacement within larger civilizational continuities (Adichie, 2013).

Melancholia and nostalgia are consequently equally compelling aesthetic and political moves in these literary works. Instead of being recognized as symptoms of loss or alienation, melancholia and nostalgia here are redesigned as counterresponses to history and memory. Both perform the dual task of mourning what is irretrievably lost while also stirring a political consciousness attuned to erasure and resilience (Hirsch, 2012; Rothberg, 2009). Diasporic literature is usually saturated with ambivalence-filled nostalgia—both wanting lost beginnings and striving for cultural renaissance (Boym, 2001). This ambivalence resists easy romance, rather revealing the depth of displacement as a location of trauma and artistic possibility.

The aesthetic representation of melancholia and nostalgia then becomes an act of resistance against the homogenizing drive of globalization and cultural amnesia (Huyssen, 2003). It allows displaced subjects to negotiate their scattered identities not through assimilation but by reclaiming affective and symbolic realms of their civilizational patrimony. By employing narrative strategies that hint at loss, memory, and myth, diasporic literature enacts a politics of cultural survival that sustains endangered epistemologies even as it fosters imaginative renewal in the face of rupture.

8. Conclusion

This paper advances a reconceptualization of migration and displacement through the emphasis on civilizational loss as a fundamental dimension of diasporic experience. Going beyond existing frameworks that center mostly on hybridity, identity negotiation, and spatial dislocation, it points to how enforced exile holds within itself the fracturing of shared epistemologies, cosmologies, and cultural continuities that define whole civilizations. By placing African and Middle Eastern diasporic literatures in comparative,

transregional perspective, the article has shed light on how such texts operate as aesthetic archives-spaces wherein civilizational memory is lamented, disputed, and reimaged.

Theoretically, this approach invites a critical expansion of postcolonial studies and diaspora theory. It challenges scholars to attend not only to individual and national identities but also to the ontological and epistemic stakes involved in cultural survival amid displacement. This reorientation underscores the importance of integrating trauma and memory studies with literary analysis to apprehend the multi-layered impacts of civilizational rupture. Furthermore, it contributes to a more nuanced understanding of world literature as a field shaped by the uneven legacies of empire, migration, and globalization-where narratives of loss and renewal intersect across geopolitical and cultural divides.

Looking ahead, future research might further explore displaced civilizations across additional geographic and linguistic contexts, thereby enriching transregional dialogues. There is also fertile ground for interdisciplinary collaborations that link literary studies with anthropology, history, and digital humanities to map how cultural memory is preserved and transformed in contemporary diasporas. Finally, this framework holds potential for rethinking cultural policy and pedagogy by foregrounding the preservation of endangered epistemologies and aesthetic practices within global migratory flows.

Through introducing the notion of displaced civilizations, this study offers a conceptual innovation that repositions migrant literature as an active space of civilizational mourning and resilience rather than only a site of identity negotiation or hybridity. The comparative transregional analysis linking African and Middle Eastern diasporic texts provides a unique contribution, shedding light on the shared yet diverse strategies these literatures employ to resist cultural erasure. Moreover, it is through an interdisciplinary approach-engaging postcolonial theory, memory studies, and diaspora epistemologies-that the research deepens our understanding of how literary aesthetics work as survival mechanisms of culture. Lastly, by broadening the literary canon to embrace compositions typically bracketed within regional or linguistic silos, the study reconfigures critical debate

regarding post-imperial memory, exile, and cultural continuity in global migration narratives.

In the end, this essay argues for a wider, more expansive conception of migration—one that sees displacement not just as a spatial movement but as a deep tear in the communal tissue of civilizational knowing. From this vantage point, our understanding of the cultural politics of exile is enriched and our critical lexicon expanded in order to take on the long-lasting effects of forced migration in an ever more connected yet fractured world.

References

- Aboulela, L. (2005). *The translator*. Weidenfeld & Nicolson.
- Adichie, C. N. (2013). *Americanah*. Alfred A. Knopf.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and postcolonial literature: Migrant metaphors*. Oxford University Press.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Basic Books.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. Routledge.
- Cohen, R. (2008). *Global diasporas: An introduction* (2nd ed.). Routledge.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of relation* (B. Wing, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1990)
- Hage, R. (2008). *Cockroach*. House of Anansi Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Massad, J. A. (2007). *Desiring Arabs*. University of Chicago Press.
- Matar, H. (2006). *In the country of men*. Viking.
- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. University of California Press.
- Mengestu, D. (2007). *The beautiful things that heaven bears*. Grove Press.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.
- Quayson, A. (2000). *Strategic transformations in Nigerian writing*. Cambridge University Press.

- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Said, E. W. (2000). *Reflections on exile and other essays*. Harvard University Press.
- Said, E. W. (2000a). *Orientalism*. Vintage Books. (Original work published 1978)
- Salih, T. (2009). *Season of migration to the north* (D. L. Brehm, Trans.). New York Review Books Classics. (Original work published 1966).
- Tölölyan, K. (2007). The contemporary discourse of diaspora studies. In W. P. Kasch & M. I. O. Delaney (Eds.), *Diaspora and transnationalism: Concepts, theories and methods* (pp. 123–138). Amsterdam University Press.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

Investigadores noveles



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 323-338


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 27 MAY 2025 – ACEPTACIÓN 03 JUN 2025

La desintegración del Gran estilo de Flaubert a Dujardin

The disintegration of the Grand Style from Flaubert to Dujardin

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.024>

Carla De Alessandro

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Argentina

carladealessandro@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-1165-3588>

Resumen

El trabajo que presentamos tiene como objetivo abordar de forma comparada y desde una perspectiva estético hermenéutica la *nouvelle* de Gustave Flaubert *Noviembre* y la de Édouard Dujardin *Los laureles cortados*. Estudiaremos la obsesión por la mujer como metáfora romántica de la contemplación estética y los ejercicios de estilo que, al concentrar el foco en este punto, abandonan por completo la acción. La *nouvelle* de Flaubert, narrada en primera persona, aunque no trabaja todavía el estilo indirecto libre, entabla ya un diálogo estrecho con el monólogo interior de Dujardin, propio de los cambios literarios hacia fines del siglo XIX. En este sentido, proponemos leer el pasaje de *Noviembre* a *Los laureles cortados* como una transformación paulatina de la novela decimonónica burguesa contra el Gran estilo a partir de la figura de la amada, que gradualmente sufre cambios y desaparece hasta ocupar corporalmente un breve momento en la obra de Dujardin, mientras que lo que cobra mayor preeminencia es la mente pensante del narrador. Asimismo, la relación entre amante y amada que desaparece obturando también el encuentro carnal puede leerse como complacencia estética desinteresada o la imposibilidad de un arte reproductivo y útil.

Palabras clave: Flaubert, Dujardin, Gran estilo, estilo, Nietzsche

Abstract

The aim of this paper is to approach Gustave Flaubert's novel *November* and Édouard Dujardin's *We'll To the Woods No More* in a comparative and hermeneutic way. We will study the obsession with women as a romantic metaphor for aesthetic contemplation and the exercises of style that, by concentrating the focus on this point, completely abandon the action. Flaubert's novel, narrated in the first person, although it does not yet use the indirect free style, already establishes a close dialogue with Dujardin's interior monologue, typical of the literary changes towards the end of the 19th century. In this way, we propose to read the passage from *November* to *We'll To the Woods No More* as a gradual transformation of the 19th century bourgeois novel against the Grand Style based on the figure of the beloved, who gradually undergoes changes and disappears until she physically occupies a brief moment in Dujardin's work, while what gains greater preeminence is the thinking mind of the narrator. Likewise, the relationship between lover and beloved that disappears, also blocking the carnal encounter, can be read as disinterested aesthetic complacency or the impossibility of a reproductive and useful art.

Keywords: Flaubert, Dujardin, Grand style, style, Nietzsche

A mediados del siglo XIX, Francia fue cuna de grandes debates estéticos en torno a la utilidad o la autonomía del Arte, con el poeta y escritor romántico Théophile Gautier a la cabeza. Director de la revista *L'Artiste*, postuló la idea del *l'art pour l'art* en el "Prospecto" que publicó allí. Declaró que:

[...] creemos en la autonomía del Arte; el arte, para nosotros, no es el medio, sino el fin; todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es un artista ante nuestros ojos; jamás hemos comprendido la separación entre la idea y la forma [...] una bella forma es una bella idea. (Gautier en Videla Martínez, 2024, p. 41)

De la misma corriente, el programa narrativo¹ del escritor Gustave Flaubert osciló entre el perfeccionamiento de la escritura y la banalidad del tema.

¹ En una carta ampliamente citada, muchas veces leída como el manifiesto de sus ideas estéticas, Flaubert declara: "lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo, [...] un libro que no tuviera casi tema o que al menos el tema sea casi invisible" (Flaubert, 2017, p. 28). De esta cita

Para el autor: “no hay temas ni buenos ni malos [...] el estilo es en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas” (2017, p. 28). Sobre esta última idea volveremos más adelante, pero por ahora, baste decir que Flaubert fue un ávido defensor de que los temas solo tienen valor en tanto temas de escritura; lo importante es el tratamiento, el trabajo con la forma. De ese modo, postula que la literatura no debe quedar supeditada a un fin didáctico, moralizante o quedar atada al compromiso político: el artista busca y se propone lo bello. Como el famoso sintagma de Kant acusa, para estos autores el Arte es una *finalidad sin fin*.

Como es de sobra sabido, en ocasiones se construye disciplinariamente la omisión de ciertos textos de autores canonizados por grandes novelas u obras fundamentales para la historiografía literaria. Por eso, nos proponemos volver sobre la producción ignorada y poco estudiada de Flaubert. *Noviembre. Fragmentos de un estilo cualquiera* fue escrita alrededor de 1842 pero publicada tardíamente en 1910, ya que el Flaubert maduro de la *palabra justa* juzgaba que se trataba de una obra plagada de “monstruosidades de mal gusto” (1989, p. 418) y por ello descartó su publicación y este manuscrito no vio la luz sino hasta su muerte. Junto con *Agonías*, *Angustias* (1838), *Memorias de un loco* (1838) y *Recuerdos, apuntes y pensamientos íntimos* (1839-1941), forma parte de las llamadas *obras juveniles* del autor, que muchos críticos han optado por considerar también autobiográficas por el tono confesional e intimista y las semejanzas que guardan con la propia vida de Flaubert.

Por otro lado, en 1888 el panorama literario es sacudido, aunque sin saberlo aún, por la publicación en una edición íntegra de *Los laureles cortados*, que el año anterior había circulado en formato de folletín por entregas en la revista *Revue Indépendante*, del simbolista Édouard Dujardin, aunque esta *nouvelle* pasa desapercibida tanto para la crítica como para los lectores. No es hasta la aparición de *Ulises* (1920) y el posterior reconocimiento de James Joyce que *Los laureles cortados* adquiere gran atención crítica y relevancia para la historia literaria, y esto en razón de que se reconoce en

(y del subtítulo de la obra) se desprende la idea de la escritura de *Noviembre* como la búsqueda de ensayar un estilo, que abordaremos más adelante. La idea del libro sobre nada es una hipérbole, algo material y simbólicamente imposible: Flaubert busca expresar que el tema no importa, que el argumento es una mera excusa. El estilo es la obra de arte.

esta breve obra la génesis o la antesala de las manifestaciones narrativas modernas como el monólogo interior y la corriente del *stream of consciousness*, que caracterizan y permean a la novela de la primera mitad del siglo XX.

Estas dos *nouvelles*, que alumbran una novedad en el campo literario de su tiempo y proponen una visión particular acerca de la obra de arte —y que incluso anticipan las que serían las principales preocupaciones de los escritores y movimientos que les sucedieron y las grandes tendencias literarias dominantes—, fueron ignoradas durante décadas. Estos relatos navegan por las aguas de los temas tradicionales y de las innovaciones formales: en un primer momento, y no sin reconocer lo problemático de esta decisión, podemos ubicarlas en los epígonos del romanticismo a nivel temático y estilístico. Ambas obras se pueden estudiar de forma comparada a partir de su argumento, o digámoslo mejor, a partir de la falta de él: la trama es muy sutil y se caracteriza por la ausencia de acciones que movilicen el relato. De modo muy esquemático, podríamos decir que abordan la relación entre el amante que recorre la ciudad fantaseando y ensimismado en sus pensamientos y la amada que es configurada desde una concepción de la mujer como obra de arte —y de ese modo, la mujer deviene objeto de contemplación estética—, pero no para desarrollar el típico relato amoroso de las novelas sentimentales de los años que preceden al siglo XIX, sino que este se constituye un simple puntapié para practicar el ejercicio de un *estilo* —es decir, de una forma particular de escribir o de una serie de recursos trabajados obsesivamente—, proponiendo una concepción de la literatura vinculada con la *forma*. En ese sentido, estas obras se conciben como procedimientos autoconscientes: hay una evidente apuesta por parte de los autores de proponer y teorizar sobre la escritura como procedimiento artificial y el devenir del arte en un siglo y en el seno de una sociedad que se está pensando a sí misma como decadente, y cuya literatura ya está cuestionando y denunciando la crisis de los procedimientos y supuestos que habían organizado la creación artística hasta entonces. Podríamos aventurarnos a conjeturar que tanto *Noviembre* como *Los laureles cortados* son, por sobre todo, textos artísticos cuya vocación es la creación literaria por y en sí misma. Y ambas obras utilizan los moldes del romanticismo para experimentar y renovar la literatura y, en ese mismo movimiento, desarrollan una crítica hacia la concepción previa

sobre la novela. De modo tal que el trabajo que presentamos propone leer el pasaje de *Noviembre* a *Los laureles cortados* como una transformación paulatina de la novela decimonónica burguesa contra el Gran estilo —ya tendremos ocasión de volver sobre este concepto— a partir de la figura de la amada, que gradualmente sufre cambios y desaparece hasta ocupar corporalmente un breve momento en la obra de Dujardin, mientras que lo que cobra mayor preeminencia es la mente pensante del narrador. Asimismo, la relación entre amante y amada que desaparece obturando también el encuentro carnal puede leerse como complacencia estética desinteresada o la imposibilidad de un arte reproductivo y útil.

Antes de avanzar, conviene explicitar de qué hablamos cuando nos referimos al Gran estilo. Aunque no brinda una definición o reflexión sistemática, Nietzsche (2003) acuña esta noción para referirse a las relaciones entre el *estilo* y la vida. El filósofo se pregunta:

¿Qué es lo que caracteriza a toda *décadence*² literaria? El hecho de que la vida ya no habita en el todo. La palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo — el todo no es ya un todo. Ahora bien, acabamos de presentar el símil pertinente para cualquier estilo de *décadence*: en cada momento hay anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad. (Nietzsche, 2003, p. 198)

En su ensayo “Gran estilo y totalidad”, Claudio Magris (2012) recupera esta idea para explicar que el Gran estilo era el mecanismo tradicional utilizado en las artes para constreñir y producir un significado unitario y orgánico de la vida. Magris lo define como “la capacidad de la poesía para reducir el mundo a lo esencial y dominar la proliferación de lo múltiple en una lacónica unidad de significado” (p. 11). Pero a partir del siglo XIX, se empieza a exacerbar la proliferación de fragmentos que se escapan de esa opresión o reducción, y que, por lo tanto, quedan privados de un centro, de un eje proveedor de fundamento, y de ese modo se origina la dispersión contemporánea (Magris, 2012). En tal sentido, desde el siglo XIX en adelante la realidad ya no posee una base o red de valores que sostengan un sistema sobre el cual asentar la novela y los límites que la contenían y

² Para Nietzsche este término funciona como sinónimo de modernidad.

ordenaban se desdibujan hasta desaparecer. La escritura deja de pensarse como el intento de mimesis o representación y se convierte, en la modernidad literaria, en la búsqueda de la forma. Así, las jerarquías que habían organizado la creación literaria se desintegran y el individuo queda liberado de aquellas convenciones y tradiciones para afirmarse en su singularidad y autonomía. En las obras que vamos a estudiar, observamos rupturas o desvinculaciones respecto de esa totalidad armónica tradicional que el Gran estilo sujetaba. Nos vamos a detener en tres tópicos en los que se advierten de forma clara estos procesos: en la figura del amante, su mente neurótica que deviene pensamiento y escritura compulsiva, y en la representación de la amada.

La recuperación de Flaubert y Dujardin del Romanticismo: la figura del amante

Otro de los supuestos de los que partimos, y que ya hemos señalado más arriba, es que ambas obras guardan una relación, en mayor o en menor medida, con la estética romántica y sus diferentes expresiones. Franz Nowak (1928) caracteriza a la persona romántica como aquella que siente una profunda insatisfacción respecto de las personas y del mundo, y a esto debe sumarse el reconocimiento de la propia incapacidad para mejorar o cambiar el estado de las cosas, que da como resultado una actitud de pasividad, una aversión hacia cualquier actividad que pueda crear algo de valor. Como el mundo real asusta a estos sujetos, que se saben incapaces de intervenir, huyen a un país de ensueño gobernado por sus sentimientos (p. 100). De ese modo, el romántico no ve las cosas como son, sino mediadas por su ego y percepción, a través de una óptica que deforma la realidad para aprehenderla a su manera (p. 112).

En *Noviembre*, el narrador es un personaje típicamente romántico que pasea por la ciudad observando el mundo moderno y sintiéndose ajeno, ensimismado y avasallado por sus emociones, imaginando y soñando. Y la angustia que acarrea la existencia solo puede ser vencida si conoce a una mujer que cumpla sus fantasías y otorgue algún tipo de sentido a su existencia. En *Los laureles cortados*, se observa cierta recuperación del movimiento romántico pero de un modo irónico e incluso, diríamos, con la voluntad de ridiculizarla. Aún así, el personaje principal de la obra, Daniel

Prince, presenta ciertas características que nos permiten leerlo a la luz de las conceptualizaciones del romanticismo. Por un lado, se trata de un joven que también transita por las calles reconstruyendo una topografía de los paisajes parisinos, soñando despierto sobre lo que hará cuando se encuentre con Léa d’Arsay, una joven actriz con la que mantiene una relación afectiva. La vida urbana, cotidiana, se presenta estetizada por la mirada del personaje. Su recorrido por la ciudad es a la vez un recorrido psicológico, que nos permite comprender de qué modo ha idealizado a Léa como mujer al igual que el amor que siente por ella —o que quizá se obliga inconscientemente a creer que siente, para poder ser aquel personaje que imagina que es—:

[...] los verdaderos amores no son así, así no se instituyen, así no nacen, y cuando un corazón se enciende, no es en el parque Monceaux un día cualquiera, vagando por allí, siguiendo costureritas e hijas de viudas [...] ¿El verdadero amor?, yo, yo, sin duda. (Dujardin, 1983, p. 35)

se jacta el narrador, aunque por el devenir de la historia, sabemos que lo que realmente desea es que Léa acceda a tener sexo con él. A su vez, se introduce cierta burla al personaje romántico herencia del *René* de Chateaubriand y el *Werther* de Goethe, cuando Daniel reflexiona acerca de su estudio en la Escuela de Derecho: “ya que asisto solo a tres cursos, haría bien en no faltar” (1983, p. 35), en una alusión a la representación del sujeto romántico escindido del mundo burgués y de sus preocupaciones.

De la corriente romántica también se desprende la tensión del sujeto con el espacio urbano, la ciudad que representa el mundo moderno caótico y su frenesí, y como contrapunto, la campiña, el paisaje natural que aparece en estas obras como el lugar de escape y el refugio en que la mente neurótica puede descansar y el pensamiento se equipara, simétricamente, con la tranquilidad y apacibilidad de la naturaleza. En *Noviembre* leemos: “me recosté en el suelo y me quedé mirando el cielo, perdido en la contemplación de su belleza” (Flaubert, 2016, p. 47). El estado de ánimo del personaje se corresponde con la pacificidad de la naturaleza, y en ese lugar, las angustias mundanas pierden relevancia frente a la contemplación de la belleza del espacio campestre que lo rodea, aunque pronto dice: “y eso fue todo; muy pronto recordé que seguía vivo, me despabilé, retomé mi camino...” (2016, p. 49), y el narrador regresó a la ciudad. Por su parte, en

Los laureles cortados, asistimos a una concepción de la polaridad naturaleza/urbe muy similar. Daniel señala: “qué tiempo admirable, lejos de París... los ruidos se hacen más fuertes; es la plaza Clichy; apurémonos; sin cesar, largos muros tristes; sobre el asfalto, una sombra más densa” (Dujardin, 1983, p. 65). Esta imagen de la ciudad que engendra sentimientos negativos es el contrapunto de los párrafos descritos anteriormente, en los que se inserta una canción que habla de la calma en el paisaje y en los corazones ingenuos, en los campos puros y los bellos follajes proclives para el amor.

El amante, a solas con su mente pensante

Es importante detenerse, aunque sea brevemente, a reponer el contexto histórico y de producción de *Noviembre*.³ Cerca de los años 40, el movimiento romántico estaba mostrando los primeros signos de desgaste. Aún así, el lirismo efusivo, la expresión de la subjetividad, la fuerte presencia del yo y la manifestación del sentimiento, emergen con fuerza en los contornos de los géneros literarios y autores de moda. *Noviembre* puede ser pensada, desde algunas líneas de sentido, como un *roman d'analyse*⁴, ya que, hasta cierto punto, narra la historia del autor (algunas lecturas sugieren que la actitud mental del narrador sin nombre es la de Flaubert y que transfiere al personaje la propia melancolía de los primeros años de su juventud) y se aproxima a la verosimilitud a través del dispositivo de la confesión, a la par que denuncia irónicamente el lirismo que había invadido el campo de la prosa desde el siglo XVIII (Pagán López, 1985). Sin ser esclavos de una lectura biografista, hay que reconocer que Flaubert, así como el narrador de *Noviembre*, es un joven de provincia que llega a la gran ciudad parisina y queda impresionado por esa vorágine. Si bien se ha

³ Una de las grandes influencias de Flaubert durante esta etapa es Chateaubriand: “J'ai été même indigné que tu aies comparé ce livre à René. Ça m'a semblé une profanation [Incluso me indignó que compararas este libro con *René*. Me pareció una profanación]” (a Colet, 11 diciembre 1846).

⁴ Pagán López (1985) explica que desde los años 40, se observa la irrupción del sentimiento en la literatura, manifestada a través del cultivo de formas como el journal intime, les mémoires o el roman personnel. En este último, el novelista, “adopta una visión global de su existencia y toma conciencia de la imposibilidad de conocerse a sí mismo” (p. 257), a la par que el autor narra su propia historia, convirtiéndose, de ese modo, en el *roman d'analyse*.

apuntado con frecuencia que la figura como escritor del Flaubert de *Madame Bovary* es caracterizada por la histeria y la mente neurótica, por esa escritura obsesiva vinculada con la búsqueda de la *palabra justa*, no se ha analizado con tanto detenimiento el hecho de que esta mente obsesiva se manifiesta en sus escritos más tempranos, solo que tematizada de otro modo: esto es, en la configuración del personaje que se disecciona a sí mismo compulsivamente a través de su propia escritura. Aunque los textos que Flaubert compone en el período de su juventud —llenos de hipérboles y el empleo desmedido de otros recursos, así como la exageración y el desborde de lirismo— se encuentran en las antípodas del trabajo que posteriormente desarrollará y por el que será reconocido como el padre de las escrituras modernas, se trata de obras que ya están dando cuenta de la conciencia del autor de estar escribiendo en un estilo enraizado en técnicas ya desgastadas, y de allí nace la necesidad de buscar y crear una nueva forma de expresión; a saber, una escritura realista que va contra su propia naturaleza, que suprime ese yo instintivo que habita sus primeros relatos y que persigue el estilo en la unidad de la frase.

En sus *Recuerdos*, compuestos en una época apenas anterior, Flaubert escribe: “ya he escrito mucho, y quizá habría escrito más, si en lugar de forzar mis sentimientos para adecuarlos a un ideal y de teatralizar mis pensamientos, los hubiera dejado correr por el campo tal cual son, frescos, alegres” (2018, p. 28). En este sentido, podemos pensar que el autor anticipa prematuramente la técnica que abrazará Dujardin, y que, por tal motivo, constituye un antecedente insoslayable del monólogo interior. Esto queda expuesto de modo más claro cuando Flaubert declara: “a mi juicio, la última palabra de lo sublime en el arte debería ser el pensamiento; es decir, la manifestación de un pensamiento tan rápido y espiritual como puede ser el pensamiento” (2018, p. 25), y años más tarde agrega: “la forma y la idea, para mí, son todo uno” (2017, p. 122), idea y técnica en la que Dujardin va a insistir también. La escritura de *Noviembre*, sin llegar a ser el monólogo interior propuesto en *Los laureles cortados*, hace un uso

particular de la primera persona que se aproxima a éste⁵ y que tematiza la mente neurótica del personaje romántico.

Pero antes de seguir, quizá debamos traer a colación el curioso fenómeno de que en la modernidad la poesía se prosifica y la prosa se poetiza, y ambos autores desde sus respectivos lugares y técnicas, parecen advertir y cuestionar esto. Barthes (2011), a propósito de la escritura de Flaubert anota: “la reversión de los méritos de la poesía sobre la prosa: la poesía presenta a la prosa el espejo de sus constricciones, la imagen de un código estricto, seguro: ese modelo ejerce sobre Flaubert una fascinación ambigua en tanto la prosa debe, simultáneamente, alcanzar al verso y sobrepasarlo, igualarlo y absorberlo” (p. 148). Por su parte, en su ensayo “El monólogo interior” (1930), Dujardin explicita que dos musas presidieron el nacimiento del estilo que propone: la poesía y la música. Con esta nueva forma narrativa, el escritor busca introducir la música y la poesía en la novela, ya que, bajo su óptica, el monólogo interior es un retorno a las formas primitivas del lenguaje en donde los elementos que hemos mencionado se unen para convertirse en una expresión del inconsciente (Weissman, 1974). “Poesía sin verso” fue el modo en que algunos críticos leyeron *Los laureles cortados*, mientras que el exceso de lirismo de *Noviembre*, puede ser comprendido como la búsqueda del autor de denunciar el agotamiento de las formas románticas: “en su primera juventud se había nutrido de autores muy malos, como su estilo nos lo ha demostrado” (Flaubert, 2016, p. 124), juzga el segundo narrador de la obra, que encuentra el manuscrito con que inicia el relato.

El estilo que pretende construir Dujardin en esta obra es el de la transcripción del pensamiento no mediado por nada. De ese modo, el lector solo accede a un único punto de vista, el de Daniel, que desde una mirada limitada pero soberana crea al objeto y ordena la realidad circundante (Dujardin, 2001). Así, en la obra asistimos a una construcción idealizada de

⁵ En sus obras maduras, Flaubert desarrolla el estilo indirecto libre, uno de sus grandes aportes a la literatura y técnica que augura el camino que recorrerá la literatura de vertiente realista del siglo XX. Vargas Llosa (1975) lo define del siguiente modo: “el estilo indirecto libre significó el primer gran paso de la novela para narrar directamente el proceso mental, para describir la intimidad, no por sus manifestaciones exteriores (actos o palabras), a través de la interpretación de un narrador o un monólogo oral, sino representándola mediante una escritura que parecía domiciliar al lector en el centro de la subjetividad del personaje” (p. 216).

Léa, cuya personalidad no coincide con la que Daniel le adjudica, pero que de algún modo no existe al margen de aquella idealización. Algo similar ocurre con las ideas tempranas de Flaubert respecto del hecho artístico: “y escribí una carta de amor, por escribir, no porque esté enamorado. No obstante, me gustaría mucho hacérmelo creer a mí mismo; yo amo, yo creo al escribir” (2018, p.76). Quizá nos sea lícito afirmar que en las teorías o doxas estéticas de estos autores, observamos la convicción de que pensar y escribir son —o deben ser— la misma cosa, y que el acto de escribir tiene la potencialidad de fundar o crear en la obra de arte. “El estilo es en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert, 2017, p. 28), habíamos citado más arriba. De esta línea se desprende la idea de que el estilo no es una herramienta o adorno accesorio y opcional, sino el aspecto esencial de la escritura. En algún punto, estos procesos (pensamiento y escritura) se equiparan y se escribe el pensamiento sin intervenciones: “¡Qué distraído soy!, no llegaré nunca a fijar mi pensamiento en un punto; es desesperante. ¿Y si escribiera?” (1983, p. 45), declara el narrador de Dujardin, y “el estilo fluía de mi pluma como fluye la sangre por mis venas” (2016, p. 38), escribe el de Flaubert, a propósito de las ensoñaciones e impresiones que causa Marie en él. De modo tal, que observamos que en ambos autores, la técnica es el medio que acaba pensándose como el fin: aquel ejercicio de estilo que supone *Noviembre* y la ausencia de trama en la obra de Dujardin, que revela que lo central en la obra es el uso de la forma del monólogo interior que está proponiendo.

Para retomar la cuestión de la mente pensante del narrador de *Los laureles cortados*, que ocupa casi la totalidad de la obra —en detrimento de la figura de la mujer, que cada vez aparece menos en el relato a la par que ocupa mayor espacio en la mente de Daniel—, diremos que se caracteriza por la neurosis y la histeria. En un momento del relato, este personaje quiere enviarle una nota a una mujer que considera atractiva, aunque desiste y decide romper aquella invitación. La descripción sobre su estado mental en este momento se enraiza en un hilo de pensamientos sin fin que traspone el caos mental al texto:

Mi tarjeta va a estar cubierta de tachaduras, asquerosa, ilegible; es absurdo... Y, en primer lugar, esta mujer no agarrará mi nota. La rompo en dos; otra vez, en dos: cuatro pedazos, luego en dos, luego en ocho; dos más, otra vez; “no va más”. Bueno ahora no puedo tirar esos papelitos al

suelo; los encontrarían, hay que masticarlos un poco. ¡Puah! Es asqueroso. Al suelo, allí, sin duda, nadie los leerá. (Dujardin, 1983, p. 21)

Y la escritura aparece, entonces, en esta obra, como el espacio que permite ordenar el caos mental: el narrador conoce o reconoce la verdadera naturaleza de su relación con Léa —quien sólo quiere su dinero— a partir de releer las cartas que le escribió y que recibió de ella.

Recuperamos las palabras con las que Dujardin introduce la obra: “*roman de quelques heures, d’une action banale, d’un personnage quelconque*” [novela de unas pocas horas, de acción banal, de un personaje corriente], que guardan una equivalencia casi exacta con la que décadas antes Flaubert le habla a Gourgaud-Dugazon, su profesor, sobre el proyecto estéril que fue *Noviembre*: “*l’action y est nulle. Je ne saurais vous en donner une analyse, puisque ce ne sont qu’analyses et dissections psychologique*” [la acción allí es nula. No puedo darle un análisis de ello, ya que se trata sólo de análisis y disecciones psicológicas]” (Flaubert, 1991, p. 382). En *Noviembre* todo es un exceso: el relato rebosa de sentimientos, imaginación, descripciones, salvo la acción, que como hemos dicho, casi no existe. El narrador confiesa: “he vivido al margen de todo movimiento, de toda acción, sin mover un dedo, ni por la gloria, ni por el placer, ni por la ciencia, ni por el dinero” (Flaubert, 2016, p. 9), y más tarde agrega: “y en medio de todo estaba yo, quieto; entre tantas acciones que veía, que provocaba incluso, permanecía inactivo, tan inerte como una estatua” (Flaubert, 2016, p. 34). La obra transcurre casi completamente en la interioridad del personaje, que cuenta su vida y describe el hastío y la melancolía que experimentó desde su infancia, sólo interrumpida por sus anhelos de conocer a una amante, de experimentar el placer sexual, de ser amado por una mujer. Esta falta de movilidad o de dinamismo del personaje y de las acciones en la obra, se suspende por un breve momento cuando conoce a Marie —de quien nos ocuparemos más adelante—, una prostituta con la que el narrador concreta sus anhelos y pierde la virginidad. Seabrook (2010) propone leer esta obra como una *Bildungsroman* o novela de formación —aunque quizá en nuestro caso sería más apropiado pensar en una *Künstlerroman* o novela de artista—, género del que Flaubert se habría nutrido en su adolescencia. Pero la formación a la que se alude es en materia artística: el narrador —transposición literaria de Flaubert— narra su aprendizaje y experiencias vitales *para* ejercitar la escritura y el estilo, mientras va desarrollando una

teoría estética —obsesión del Flaubert de *Madame Bovary*, que, como hemos dicho, busca la perfección formal de la frase—. Su educación, a *priori*, es sentimental, pero la iniciación en la vida amorosa se equipara a su formación como escritor, de modo que es también, y por sobre todo, una educación artística. Sin embargo, esta formación queda trunca en ambos sentidos: no vuelve a ver a Marie, su musa, pese a sus intentos de encontrarla, y no puede terminar el texto que estaba redactando, que queda inconcluso, es juzgado negativamente y, finalmente, lo acaba el narrador que encuentra el manuscrito.

Como ya hemos señalado, en *Los laureles cortados* también asistimos al relato de un joven que camina por la ciudad distraído por sus pensamientos, sin más preocupación que el encuentro que se producirá con Léa, la mujer que Daniel cree estar cortejando aunque en realidad es un engaño, según nos sugieren las cartas que revelan las intenciones esta pretendida amante. Al igual que *Noviembre* se trata de un ejercicio de estilo o la construcción de una técnica disfrazada de una educación sentimental (el personaje abandona pronto la vida burguesa para centrar su atención en perseguir a Léa). Paralelo a la escritura de *Los laureles*, en la trilogía *La Légende d'Antonia* (1891-1893), Dujardin compone relatos casi sin materia, propone *tramas sin tramas*, y en la primera parte de esta trilogía, se refiere a los personajes únicamente como el amante y la amada, desubjetivando a los personajes y quitándoles la sustancia que los dotaría de cualidades para reducirlos a meros tipos, lo que ensaya una escritura vacía. Sin embargo en *Los laureles*, el personaje de Daniel no se ha desintegrado del todo: aparece como sujeto es creador del mundo, intérprete de él, y en tal sentido se constituye una conciencia reflexiva (Dujardin, 2001).

La figura de la amada como objeto de contemplación estética

Para finalizar, nos gustaría recuperar la figura de la amada para pensar los modos en que estas obras están desarticulando la concepción tradicional de la heroína femenina. En *Noviembre*, el objeto del afecto del narrador es Marie, una prostituta, que se puede leer como un doble simétrico del personaje principal masculino. Ambos “arden en deseos” por experimentar las mismas pasiones: el amor, el sexo, y la psiquis melancólica del romántico está presente también en la persona de Marie, que se va construyendo de

forma antagonica al estilo clásico: no es una doncella pura, sino que se presenta de modo desacralizado, y la descripción de su persona y sus anhelos se corresponde con una construcción identitaria tradicionalmente más masculina que femenina. A su vez, y como punto de unión con *Los laureles cortados*, la relación con la mujer está mediada por el dinero: aunque Léa se resista a los avances sexuales de Daniel, si mantiene un vínculo con él —a quien por momentos advertirnos, parece despreciar— es porque él paga sus lujos y la mantiene económicamente. Dada su precaria posición como actriz lateral, Daniel se convierte en su proveedor, y Léa debe pasar tiempo con él para garantizarse una vida cómoda. Asimismo, en la obra de Dujardin, la idealización de Daniel respecto de la mujer y su amor por ella opera como forma de idealizarse a sí mismo. Aunque el narrador se deja creer un hombre honrado, que ama y corteja a Léa de forma apropiada según las convenciones sociales vigentes en la época, en el fondo, reconoce que ella no lo ama y sólo se aprovecha de su dinero. Pero seguir empecinado en amarla comporta para él el seguir siendo aquel que en su mente imagina que es: un joven de la alta sociedad, caballero, que sabe amar a una mujer.

Destacamos también, la desaparición paulatina de la amada como ruptura del estilo clásico: en ambas obras está y no está, sus apariciones son más virtuales que presenciales en el espacio narrativo, mientras que el pensamiento sobre ellas ocupa casi toda la novela. En *Noviembre*, aparece por un breve momento y luego solo queda la evocación de su recuerdo. En *Los laureles cortados*, siempre está prolongándose su aparición en la obra y en su lugar abundan las descripciones y ensoñaciones sobre ella. Lo central, pareciera ser, es la construcción de estas mujeres como objetos de adoración y complacencia estética para los personajes masculinos: abundan las descripciones sobre sus cuerpos, la belleza, la imaginería en torno a lo que se producirá en el encuentro carnal, y deja de ser importante su función literaria como personaje que es motor de intriga de la trama. El tratamiento de la figura de la amada en el pasaje entre ambas obras revela el proceso gradual de desintegración del Gran estilo en la representación de esta tipología de personajes. En consonancia con estas ideas, nos interesa pensar el encuentro carnal, que en la primera obra se produce y en la segunda se posterga infinitamente —y que, finalmente, no ocurre— como una metáfora que alude a aquello que los autores están advirtiéndolo con

lucidez acerca del arte: la imposibilidad de seguir pensando la literatura desde una dimensión pragmática, utilitaria, para empezar a considerarla como un objeto autónomo, desligado de una finalidad que no sea la de producir el goce en la contemplación estética.

Comentarios finales

Culminamos estas páginas. Quizá debamos retrotraernos al punto de partida, del que nos habíamos alejado como por digresión. En este trabajo hemos planteado que estas escrituras, al concentrarse en ejercicios estilísticos, relegan la acción narrativa a un segundo plano. También hemos señalado que la *nouvelle* de Flaubert, aunque narrada en primera persona y sin incorporar aún el estilo indirecto libre, ya establece un puente hacia el monólogo interior que Dujardin desarrollará, reflejando los cambios literarios de finales del siglo XIX. Asimismo, hemos desarrollado cómo a partir de la representación de la figura de la amada que sufre una progresiva desmaterialización hasta casi desaparecer —y como consecuencia de esto, cede el protagonismo a la interioridad del narrador—, se puede observar una ruptura y alejamiento respecto del Gran estilo.

En definitiva, queríamos exponer, de manera incipiente, cómo algunos elementos literarios mutan o desaparecen, señalando el carácter paulatino de toda evolución. Ambas obras funcionan como textos artísticos: la trama sin trama está cuestionando la estructura narrativa tradicional, y esto da cuenta de una nueva conciencia artística formada en la Francia decimonónica. Quizá se podría pensar en esto como una alegoría del artista y el futuro de la novela, ya que en un siglo en que la discusión entre autonomía o heteronomía del arte se sitúa en el centro de la escena, abandonar, contravenir o fracturar ciertas convenciones demuestra un intento de proyecto estético que cuestiona la idea de la función social y política de los poetas. En tal sentido, que la relación de ambos personajes masculinos con la amada quede trunca y resulte improductiva señala esta situación: el primero pierde a su amante y nunca la vuelve a ver, y el segundo no puede concretar el encuentro sexual y abandona sus aspiraciones. De ese modo, podemos ver cómo Flaubert y Dujardin despojan a la novela de su sustancia básica para practicar no sólo un estilo, que cada uno propondrá y desarrollará con sus diferentes matices, sino que

también están proponiendo una teoría sobre el arte: “escribir es vivir [...] la escritura, no su publicación, es el fin mismo de la obra”, dirá Barthes a este respecto (2011, p. 148).

Referencias

- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Dujardin, É. (2001). *Les lauriers sont coupés* (J-P. Bertrand, Ed.). Flammarion.
- Dujardin, É. (1983). *Los laureles cortados*. Centro Editor América Latina.
- Flaubert, G. (1989). *Cartas a Louise Colet*. Siruela.
- Flaubert, G. (2017). *Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios*. Mardulce.
- Flaubert, G. (2016). *Noviembre. Fragmentos de un estilo cualquiera*. InterZona.
- Flaubert, G. (1991). *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse* (Y. Leclerc, Ed.). Flammarion.
- Flaubert, G. (2018). *Recuerdos, apuntes, y pensamientos íntimos*. interZona.
- Magris, C. (2012). “Gran estilo y totalidad” en *El anillo de Clarisse*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Nietzsche, F. (2003). “El caso Wagner” en *Escritos sobre Wagner*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Nowak, F. (1928). Gustave Flaubert als Romantiker. *Romanische Forschungen*, 41/42, 99–146. <http://www.jstor.org/stable/27935887>
- Pagán López, A. (1985). Flaubert, autor romántico. *Anales de la Universidad de Murcia*. Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Seabrook, M. I. (2010). Germanic forms: influential genres in Flaubert's *Novembre*. *The Modern Language Review*, 105(3), 660–678. <http://www.jstor.org/stable/25698801>
- Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*. Taurus.
- Videla Martínez, J. (2024). «Prospecto» de *L'Artiste*, por Théophile Gautier. Nota preliminar y texto traducido. *El Hilo De La Fábula*, (27).
- Weissman, F. (1974). Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine. *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 74(3), 489–494. <http://www.jstor.org/stable/40524872>