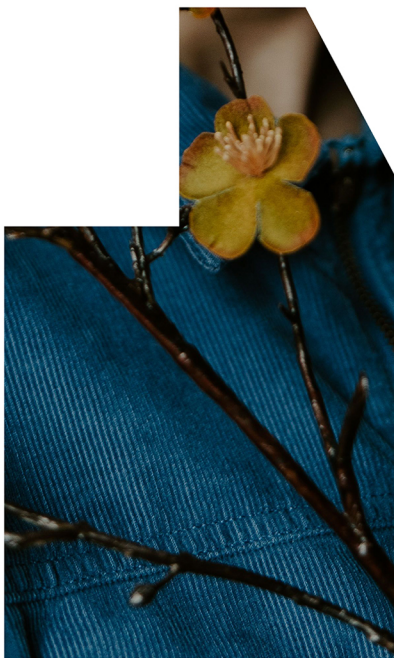




ISSN 0556-6134 / ISSN 2683-8389

MISCELÁNEAS

56.1

ENERO · JUNIO 2026

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

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 56 Nº 1

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

ENERO-JUNIO

2026



CONTACTO Y ENVÍOS

Dirección postal: Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Argentina. CP. M5502JMA
E-mail revista: revliteraturasm modernas@ffyl.uncu.edu.ar | Instituto de Literaturas Modernas:
literaturas_modernas@yahoo.com.ar | Web FFYL: <https://ffyl.uncuyo.edu.ar/> | Web UNCUYO: <http://uncuyo.edu.ar>
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas/about/submissions>



LICENCIA DE USO

© De los textos: los autores

© De la edición: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas.

Esta licencia permite a los usuarios redistribuir, remezclar, adaptar y crear obras derivadas del material en cualquier medio o formato, únicamente con fines no comerciales, siempre que se atribuya la autoría al creador. Si remezcla, adapta o crea obras derivadas del material, deberá licenciar el material modificado bajo la misma licencia o una compatible.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

PRESERVACIÓN DIGITAL

CÓDIGO DE ÉTICA

POLITICA DE USO DE IA

EVALUACIÓN POR PARES

DIRECTRICES PARA ENVÍOS

ACCESO ABIERTO



SOPORTE EDITORIAL

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

MISCELÁNEA

Gargantúa y La Rebelión de las Ratat: dialéctica entre ricos y pobres en la lucha por la palabra | Gargantua and La Rebelión de las Ratat: Dialectics Between Rich and Poor in the Struggle for the Word

Juan Arce Sierra 7

Converso, místico, visionario: para una caracterización del sujeto del imaginario poético de Jacobo Fijman y de sus lecturas | Convert, Mystic, Visionary: for a Characterization of the Subject of Jacobo Fijman's Poetic Imaginary and its Readings

Enzo Cárcano 33

Rompiendo el velo del silencio. Las mujeres-monstruo de Alejandra Pizarnik y Reina Roffé | Breaking the veil of silence. The Monster Women of Alejandra Pizarnik and Reina Roffé

Verónica Jiménez Jiménez 59

Distopía, silencios y cuerpos en Mosko-Strom, de Rosa Arciniega / Dystopia, Silence and Bodies in Rosa Arciniega's Mosko-Strom

Juan Luis Roldán Romero 83

RESEÑA

Reseña María de la O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo y vanguardia. Editado por Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz. Guillermo Escolar Editor, 2025, pp. 304. ISBN: 979-13-87789-12-1.

Lorena Paz López 105

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

Miscelánea



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 7-31

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN: 10.10.25 – ACEPTACIÓN: 08.05.26

***Gargantúa y La Rebelión de las Ratas:* dialéctica entre ricos y pobres en la lucha por la palabra**

*Gargantua and La Rebelión de las Ratas: Dialectics Between Rich
and Poor in the Struggle for the Word*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.025>

Juan Arce Sierra

Universidad del Valle,
Facultad de Humanidades
Colombia

juan.fernando.arce@correounivalle.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0000-4407-734X>

Resumen

En el siguiente documento se presenta una síntesis de las ideas centrales que exponen François Rabelais y Fernando Soto Aparicio en *Gargantúa y La rebelión de las ratas*, respectivamente, con el fin de establecer una relación interpretativa a partir del concepto de diálogo propuesto por Hans-Georg Gadamer. Desde un enfoque hermenéutico comprensivo-interpretativo, en el artículo se analiza la comprensión de la guerra proyectada en ambas obras, interpretando su sentido a partir del estudio de los personajes, el conflicto, la guerra y el cambio en el sentido de la palabra. Aunque desde la teoría hermenéutica gadameriana concebir la guerra como diálogo podría entenderse como un error, dado que Gadamer no la concibe como tal. Este análisis permite ampliar la noción de diálogo al evidenciar dos formas de guerra en los textos: una caracterizada por la imposición y la violencia — como un diálogo de la guerra— y otra mediada por la palabra, cercana al diálogo hermenéutico, aunque no necesariamente al diálogo racional.

Palabras clave: dialéctica, diálogo hermenéutico, guerra como diálogo, hermenéutica, sentido compartido

Abstract

In the following document a synthesis of the central ideas put forward by François Rabelais and Fernando Soto Aparicio in *Gargantua* and *La rebelión de las ratas*, respectively, with the aim of establishing an interpretative relationship based on the concept of dialogue proposed by Hans-Georg Gadamer. From a comprehensive-interpretative hermeneutic approach, the article analyzes the understanding of war projected in both works, interpreting its meaning through the study of characters, conflict, war, and the change in the meaning of the word. Although, from Gadamerian hermeneutic theory, conceiving war as dialogue could be understood as an error, given that Gadamer does not conceive it as such. This analysis makes it possible to broaden the notion of dialogue by evidencing two forms of war in the texts: one characterized by imposition and violence—as a dialogue of war—and another mediated by the word, close to hermeneutic dialogue, although not necessarily to rational dialogue.

Keywords: dialectics, hermeneutic dialogue, war as dialogue, hermeneutics, shared sense

Introducción

Desde que el ser humano nace siempre se encuentra en medio del lenguaje. A la hora de entrar en relación con los demás debe hacerlo mediante el lenguaje. Este lenguaje toma forma como diálogo, pero ¿qué es un diálogo? Desde la perspectiva de Gadamer, el diálogo es un proceso de comprensión mutua mediante el cual las partes intercambian opiniones y participan en la construcción de sentido compartido. Además, el diálogo es fundamental en la comprensión y en la formación de sentido. Sin embargo, la guerra también es una expresión de diálogo, uno en el que se privilegia el hacer más que las palabras. En este hacer hay un intercambio de comprensión mutua, los participantes intercambian opiniones y participan en la creación de sentido compartido. Así habría dos formas de entender el diálogo en este texto. La primera es la forma tradicional de diálogo en el sentido gadameriano, las personas se involucran en una conversación verbal para llegar a una

comprensión mutua. La esencia de este tipo de diálogo es el intercambio racional y la posibilidad de formación mutua, así los participantes se dan forman en el diálogo mismo. La segunda es un diálogo mediante la acción o mediante la fuerza del juego que es interpretado aquí como un diálogo en la que se prioriza la acción física sobre las palabras. En lugar de buscar acuerdos mediante la conversación o el lenguaje, se recurre a la violencia o a la confrontación directa hasta imponer una resolución.

En *Gargantúa* de Rabelais (2004) y en *La Rebelión de las Ratas* de Soto Aparicio (1997) se ve más el diálogo de la guerra que el diálogo mediado por las palabras. En ambos textos se advierte que, por sus contextos cuando las palabras son insuficientes, y el acuerdo se ve lejano, se pasa a la acción. De ahí que mi pregunta de investigación sea: ¿cómo reflejan *Gargantúa* y *La Rebelión de las Ratas* la dialéctica entre ricos y pobres en la lucha por la palabra? Para dar respuesta a esta pregunta, primero se expondrá el perfil de *Gargantúa* y el perfil de *Cristancho*; segundo se presentará cómo se desenvuelve la guerra en ambas obras literarias; tercero se desarrollará qué sucede en las obras dada la guerra y el cambio del poder; Y, cuarto y último, se analizará la perspectiva de Gadamer acerca de esta forma de diálogo. En definitiva, *Gargantúa* y *La rebelión de las ratas* reflejan la dialéctica entre ricos y pobres mostrando que la lucha por la palabra se desplaza con facilidad hacia la acción, el poder impone su voz y reduce el diálogo hermeneútico a un diálogo de la guerra.

1. El perfil de *Gargantúa* y el perfil de *Cristancho*

1.1. Perfil de *Gargantúa*

Gargantúa fue hijo de nobles gigantes. Por un lado, Grandgousier fue su padre quien tiene un gran amor por su patria y favoreció ante todo la paz (Rabelais, 2004, p. 169). A pesar de su carácter sabio, su vida estuvo entregada al placer desmedido de la comida. Por el otro lado, Gargamelle fue su madre quien muestra un profundo amor hacia su esposo y favorece la paz. No obstante, su mayor amor también estuvo en la comida y bebida. Un amor tan grande que, incluso, estando embarazada, siguió con una vida entregada al disfrute. A sus

once meses de embarazo continuaba bebiendo y comiendo a pesar de las súplicas y consejos de Grandgousier sobre dejar los placeres a un lado pues podía lastimar al bebé. No es de extrañar que las primeras palabras de Gargantúa al nacer fueran “¡Beber! ¡Beber! ¡Beber!” (Rabelais, 2004, p. 68). En conjunto, los padres de Gargantúa presentaban una conducta jovial resultado de una paz prolongada y los deleites de sus tierras.

Gargantúa permaneció alrededor de doce meses en el vientre de su madre, y se dice que las mejores cosas de la existencia aparecen cerca del número doce (Rabelais, 2004, p. 53). Mientras más próximo se está del doce, más favores y buenos augurios se reciben de parte de los dioses. Al nacer Gargantúa manifestó esos favores al hablar en el mismo instante en que nació y reveló ya en sus palabras su inclinación hacia la comida y bebida. Instó a todos que continúen con la fiesta en la que se encontraban. Su nacimiento fue atípico, no vino al mundo por la vagina de Gargamelle sino por su oreja. Este hecho grotesco e inverosímil, característico de la inversión carnavalesca, subvierte el orden natural y convierte lo extraordinario en lo más común. Nacer por el oído, órgano asociado a la escucha y al lenguaje, anticipa el vínculo del personaje con la palabra. Sin embargo, la primera palabra que Rabelais le atribuye a Gargantúa no se orienta hacia la razón, sino hacia el goce (Patiño Millán, 2010). Gargantúa al ser hijo de nobles con abundantes recursos, crece rodeado de lujos. Desde deleites gastronómicos, vestidos y materiales, hasta satisfacción de deseos sexuales de sus cortesanas o ayas (Rabelais, 2004, p. 89).

Grandgousier al ver que Gargantúa crecía saludable y rápido, decidió instruirlo en los oficios de la academia y contrata a: Mestre Tubal Holofernes, Mestre Janotus de Bragmardo y Mestre Jobelin Bridé. Gargantúa fue educado según el método escolástico tradicional de la época. Sus estudios se centraron en la lectura y memorización de textos clásicos y religiosos. Pero el aprendizaje resultaba poco práctico, se limitaba a la repetición y la memorización sin comprensión crítica. Pasó mucho tiempo memorizando largos pasajes de la Biblia, los escritos de los Padres de la Iglesia y obras de filósofos clásicos como Aristóteles y Platón. Aprendió a leer y escribir en latín y estudió las reglas de la retórica y la lógica. En cuanto a los tutores de Gargantúa son presentados como

pedantes que llenan la cabeza del joven con conocimientos inútiles. Estos saberes resultan inútiles en el sentido práctico, Gargantúa no era capaz de aplicar sus capacidades más allá de la mera repetición.

Grandgousier observando esta carencia de aplicabilidad decidió cambiar a todos los maestros por Ponócrates. La enseñanza de este maestro se enfocó en metodologías que combinan la teoría con la práctica. Así Gargantúa comenzó a estudiar las artes liberales como la gramática, retórica y dialéctica con un enfoque en las lenguas, la elocuencia y la lógica de una manera más comprensiva y crítica. También se instruyó en aritmética, geometría, música y astronomía. Aprendió varios idiomas, incluyendo griego, hebreo y árabe, lo que le permitió leer textos en sus lenguas originales. Estudió ciencias naturales y médicas como anatomía, botánica, fisiología, medicina con observaciones y experimentos directos. Se formó en historia universal y en geografía del mundo. En filosofía se orientó a estudiar la filosofía natural y moral, sobre todo a los filósofos clásicos y algunos contemporáneos. Gargantúa siguió aprendiendo teología, pero esta se impartió de una manera que fomenta el pensamiento crítico y la reflexión personal. Aparte de todo lo anterior, participó en diversas actividades físicas para mantener su cuerpo saludable y fuerte como la equitación, la esgrima, la natación y la caza. Por último, desarrolló tácticas y estrategias militares, así como habilidades prácticas en el uso de armas y la organización de ejércitos. Todo lo anterior se asimilaba mediante una rutina equilibrada que combina estudio, ejercicio, descanso y muy buena alimentación. Durante esta rutina, Ponócrates procura de manera pasiva enseñar buenas maneras de comportamiento social y ética, interactuando con diferentes tipos de personas y participando en la vida social.

Cuando Gargantúa concluye sus estudios, se presenta como un gran señor capaz de gobernar una tierra pacífica, respetar a sus sirvientes y ser reconocido en los lugares que le son próximos. No obstante, también se muestra como un señor de la guerra, dispuesto a defender sus territorios si la situación lo exige. La forma en que he desarrollado a Gargantúa va en sintonía con la manera en que Caba entiende al personaje: un héroe. Héroe es una figura pedagógica y política, resultado de un proceso continuo de formación enmarcado en el

espíritu del Renacimiento donde el ser humano se convierte en el centro de toda reflexión filosófica, cultural y social (Caba, 2021). Gargantúa como héroe se forma para más adelante ser el rey capaz de gobernar con justicia y prudencia. En conjunto, el perfil de Gargantúa combina la sabiduría adquirida en múltiples disciplinas con una insaciable inclinación al banquete y la abundancia.

1.2. Perfil de Cristancho

Rudecindo Cristancho fue un campesino e hijo de padres humildes. Era padre cabeza de hogar y debía hacer todo lo posible para mantener a su familia por y con un sustento mínimo. Su esposa, Pastora, estaba embarazada de su tercer hijo y ambos consideraban la posibilidad de que sería mejor que ese bebé no naciera (Soto Aparicio, 1997, pp. 14-15, 114). Su hija mayor, María Helena de Nuestra Señora de Las Mercedes, estaba en la pubertad y era seducida por un señor de la localidad para escaparse juntos. Y su hijo menor, Francisco José de la Santa Cruz, al ver las inclemencias que padecía la familia, recurría a hurtos para ayudar en el sustento. Sin embargo, el núcleo familiar se expandió con la adición de la vecina y el hijo de la vecina. Es importante destacar a la vecina, Cándida, porque se convertirá en la fuente de deseo sexual y de escape para Cristancho. Él se debatía entre las discusiones del deber y del deseo, entre lo que tiene que hacer y lo que quiere hacer.

Cristancho después de vivir durante un tiempo en la miseria rodeado por la desigualdad anhelaba la guerra o el levantamiento de las masas, estaba convencido de que con el levantamiento las cosas cambiarían. Esto se explica porque la idea de progreso que tanto había escuchado no generaba beneficios para todos, sino que acentuaba la brecha entre quienes tienen y quienes no tienen (Quintero González, 2016, p. 117). A pesar de su deseo por el levantamiento o el conflicto, realmente no era capaz de tomar acciones por sí mismo. El personaje era literalmente como una rata que, al encenderse la luz, buscaría la comodidad de la oscuridad para esconderse. No sólo él, sino también todos en Timbalí y La Pintada. No es sino hasta que todas las ratas se juntan que finalmente pueden salir a la luz (Soto Aparicio, 1997, p. 322). No

obstante, antes de ese momento de unión, el carácter de la mayoría de los personajes era más bien estoico en el sentido cotidiano: mantener la calma frente el dolor o la angustia. No en vano, las primeras palabras que pronuncia Cristancho serían: “ya llegamos, hija. Mirá aquellas casas tan famosas... Serán sin duda de los que llaman *místeres* y *musiús*. Y estas de aquí, estas de latón, deben ser las de los pobres, como nosotros...” (Soto Aparicio, 1997, p. 9). La realidad de Cristancho era aún peor pues su vivienda no entraba en la categoría de latón, era una choza rudimentaria hecha de materiales frágiles y precarios. Las paredes estaban construidas con tablas de madera mal ajustadas, lo que permitía que el viento y el frío penetraran fácilmente. El techo, hecho de paja, apenas protegía de la lluvia y las goteras eran frecuentes. El suelo era de tierra apisonada, sin ningún tipo de revestimiento que ofrezca comodidad o aislamiento. Dentro de la casa, el mobiliario era insuficiente y muy básico. Había pocos muebles, y los existentes estaban desgastados y en mal estado. Una cama vieja, un par de sillas tambaleantes y una mesa de madera tosca constituían el mobiliario esencial. Las condiciones de higiene eran deficientes con una falta evidente de instalaciones sanitarias. La falta de iluminación agravaba aún más la desesperanza. Entonces los aposentos de Cristancho eran los más alejados y de la clase más baja pues consistía en la casa desechada que incluso los habitantes de la calle ya habían abandonado. En general, la casa de Cristancho es pobreza.

La distinción de clases está presente en todo el texto a nivel de educación, recursos, alimentación, vivienda y libertinaje. En cuanto a la educación, Cristancho sólo tuvo lo básico y no contó con recursos suficientes para garantizar a sus hijos siquiera esa instrucción básica. A nivel alimenticio, se enfrentó a su mayor deseo y placer, así como a su mayor frustración y dolor. Esto se debe a que rara vez tuvo acceso a comidas decentes y pasó la mayor parte del tiempo pensando en comida o intentando no pensar en ella. Así la comida se convirtió en aquello que más anhelaba y, al mismo tiempo, rechazaba; una relación dialéctica que lo interpelaba constantemente. En cuanto a vivienda y recursos, nunca consiguió bienes suficientes y cuando tuvo unos pesitos eran tan escasos que, si Cristancho compraba algo no le alcanzaba para otra cosa; a veces, ni siquiera llegaba a reunir suficiente para completar la

primera. En términos de libertinaje, por ejemplo, se limita a comer algo muy simple o a beber una cerveza; no le alcanzaba para ambas cosas y, al comprar sería un día completo sin comer en la semana. Ahora bien, hay dos distinciones que trae la idea del progreso en el texto, la explotación del ser humano y de los recursos naturales (Quintero González, 2016, p. 118). La primera distinción favorece a unos pocos, mientras que la mayoría se ve sometida a condiciones que destrozan el cuerpo y la mente. La segunda distinción destruye los recursos naturales para el beneficio de esos pocos.

Cristancho no podía recurrir exactamente al bosque ya que la yegua de Gargantúa había pasado por allí y ahora todo era polvo (Rabelais, 2004, p. 108). Por eso debían aprender a alimentarse de aire como lo hacen los habitantes de Beause y ser capaces de seguir adelante. Sin embargo, el nivel de estoicismo de Cristancho no llegaba a esos extremos, por lo que no aceptaba la idea de comer sólo aire y polvo. Así toda la familia debía ir lejos para encontrar el único pedacito de bosque y río que la yegua no había visto con el fin de intentar pescar y lavar sus ropas. El río se convertía en un sustento parcial tanto alimento como monetario, Cristancho podía pescar y Pastora podía usarlo para lavar la ropa de otras personas.

Cuando Cristancho recibe su primera paga sigue siendo pobre y sin comida, debe ese dinero en las tiendas. Con el paso del tiempo, siente que se empobrece aún más ya que su deuda con los tenderos no deja de aumentar. De este modo, el perfil de Cristancho es el de un hombre atrapado entre una pobreza moderada y una pobreza desmedida, incapaz de subsistir por sí mismo y de sostener a su familia.

2. Desenvolvimiento en la guerra en ambas obras literarias

2.1. La guerra en Gargantúa

La guerra que transcurre en *Gargantúa* sucede de manera repentina, pero su desarrollo es preparado. No surge de un propósito trascendental ni un conflicto prolongado en el tiempo, por lo que la primera oleada de ataque es inesperada

y, al mismo tiempo, resultado de una planificación. En esta historia la guerra avanzó por etapas y se desarrolló progresivamente. Su primera fase consistió en una venganza contra unos pastores pertenecientes a la tierra de Grandgousier, quienes robaron algunos pasteles de manera violenta a los pasteleros de Picrócolo. Sin embargo, el rey del estado de los pasteleros vio esta situación como una oportunidad de poder acceder a las tierras de Grandgousier y declarar la guerra. Grandgousier prefirió tratar primero de calmar a su antiguo amigo y cesar el ánimo bélico¹. Envío ofrendas como oro, dinero, joyas y comida sin saber con claridad cuál había sido el problema. Aunque la ofrenda fue aceptada, el ánimo de guerra persistió. Luego cuando Grandgousier se enteró del motivo de la disputa, mandó a preparar cientos de los mejores pasteles tradicionales de sus tierras y con los mejores productos como forma de tributo. El tributo fue aceptado, pero nuevamente el ánimo de guerra persistió. Así, sin posibilidades de conseguir la paz, Grandgousier mandó a llamar a Gargantúa quien se encontraba en el extranjero estudiando. El rey Picrócolo lanzó varios ataques que resultaron exitosos hasta la llegada de Gargantúa. A partir de entonces, todos fueron repelidos por las estrategias, hombres y defensas de Gargantúa. Y sólo bastaron dos ataques por parte de Gargantúa con toda su tropa para recuperar lo ganado por Picrócolo durante días. De este modo, la primera característica de la guerra en *Gargantúa* fue que estuvo marcada por la pausa y la planificación, desarrollándose a lo largo de varios días.

Hubo una ambiciosa planificación de todo lo que quiso conquistar y Picrócolo se enorgulleció de formar parte de los grandes conquistadores como lo habían hecho las figuras representativas del pasado². Siguiendo sus órdenes, se

¹ Esta actitud hacia el diálogo queriendo privilegiar las opiniones y prejuicios del otro, según Gadamer, se conoce como apertura, es decir, estar dispuesto a escuchar lo que el otro tiene por decir. “Apertura implica siempre que se pone la opinión del otro en alguna clase de relación con el conjunto de las opiniones propias, o que uno se pone en cierta relación con las del otro” (Gadamer, 1999, p. 335). En este contexto, la apertura se refiere a la actitud adecuada que debe tener el intérprete al acercarse a un texto o a una tradición. En este caso particular, se refiere al diálogo entre el agredido y el agresor, entre Grandgousier y Picrócolo.

² Gadamer dialogando con la tradición, dice que la tensión es “llegar incluso al completo dominio de un yo por el otro yo” (Gadamer, 1999, p. 436). Esto implica imponer el propio punto de vista hasta subsumir

atacaban lugares específicos para hacer caer el reino de Grandgousier y asaltaban aldeas cercanas para abastecerse. Sin embargo, los líderes y guerreros del rey Picrócolo eran mercenarios y personas que buscaban riquezas fácilmente. Lo que significa, individuos capaces de traicionar a su propio señor. En contraste, los hombres fieles de Gargantúa e incluso el propio Gargantúa eran expertos guerreros. Conocían el arte de la guerra, estrategias, manejo de armas y del terreno (Maquiavelo, 1970, p. 90). Además, todos sus hombres habían entrenado su cuerpo y monturas para soportar el rigor de la batalla (Rabelais, 2004, pp. 191, 199). Entonces la guerra en *Gargantúa*, al igual que en un juego de ajedrez, se desarrolla con movimientos cuidadosamente ejecutados por ambos ejércitos. Por ende, la segunda característica de esta guerra es lo ordenada que es la lucha en cuanto a la planificación y ejecución.

Al comenzar la guerra el rey Picrócolo contaba con grandes ejércitos, armas y recursos, aunque no pudo mantenerlos a lo largo del tiempo. Grandgousier desde el principio disponía de más poder militar, armas y recursos. También contó con aliados vecinos y lejanos. Al enterarse estos liados de que Grandgousier había entrado en guerra, le enviaron considerables cantidades de los tres recursos mencionados. Combinado con las estrategias de Gargantúa y Ponócrates, les permitió ganar la guerra con muy pocas bajas. Incluso sin la ayuda de los aliados, habrían logrado la victoria. Al Gargantúa ser un gigante, podía usar otros recursos como armas y repeler ataques humanos con suma facilidad (Rabelais, 2004, p. 199). Por lo tanto, Gargantúa hubiera podido superar las estrategias y esfuerzos del bando contrario usando únicamente su genética. Además, el esfuerzo de años y el talento que le era natural se unieron de manera efectiva. De esta manera, la tercera y última característica de la guerra es la abundancia de armas y recursos necesarios para poder sostener un combate prolongado.

al otro. Sin embargo, esta es la visión de la tradición. Para Gadamer, la tensión dialéctica es esencial en un diálogo genuino. Cada interlocutor aporta su propio horizonte de entendimiento y la interacción entre estas perspectivas genera una tensión dinámica. Así la tensión es crucial porque permite que las perspectivas se desafíen y se amplíen, lo que crea nuevo lenguaje y nuevo conocimiento. Por lo tanto, el rey Picrócolo está cayendo en la tensión que la tradición ha venido formando: imponerse ante el otro.

Por una parte, la historia de la guerra termina con el rey Picrócolo convertido en un aldeano exiliado de su tierra natal, trabajando como afilador. Perdió sus tierras, hombres y cualquier rastro de honor, y su destino depende de salvadores que nunca llegarán; condenado a vivir con una promesa y una esperanza vacía, es decir, vivir su propio infierno. Por otra parte, el protagonista regresa a su hogar con varios hombres para celebrar el mejor banquete nunca antes visto (Redondo Möller, 2000, p. 4). Las tierras conquistadas son restituidas a la normalidad, como si la guerra y el propio Picrócolo nunca hubieran existido. Entonces el vencedor vuelve a su hogar para ser nuevamente feliz. Después de eso, Gargantúa pudo hacer su voluntad y establecer nuevas reglas: un lugar en el que las reglas no existen. Así su abadía es un sitio en el cual hombres bellos y mujeres bellas puedan disfrutar libremente.

2.2. La guerra en Timbalí

La guerra que transcurre en *La rebelión de las ratas* sucede de manera repentina. Aunque hay un contexto que se ha venido formando desde años atrás, cuando los ánimos se encienden y surge la emoción colectiva, todo sucede demasiado rápido. Incluso para el lector resulta difícil de asimilar lo que ocurre, no hay una preparación. Si esto le ocurre al lector, aún más para el personaje (Soto Aparicio, 1997, p. 324). Cristancho estaba en una cantina en la cual los ánimos por el cambio arremetieron con fervor, provocando que todos los presentes se unieran. Al salir al encuentro, las demás personas se integraron pues compartían el mismo deseo. Esta es la primera característica de la guerra en Timbalí es su rapidez e imprevisibilidad: es repentina.

La guerra de Timbalí no sólo fue repentina, sino también desordenada. No hubo una planificación previa que estableciera qué se debía o no hacer y menos el cómo se debían hacer las cosas. Predominaron únicamente el impulso y deseo de venganza. Un deseo psicológico resultado de la ira por la desigualdad, el miedo a morir aplastado y la necesidad de seguir adelante (Uribe Molina, 2018, p. 84). Al ser habitantes del lugar, sabían perfectamente dónde se encontraban y vivían las personas que abusaban de ellos. El alcalde para

proteger a los que tenían decide ignorar a los que no tenían reforzó el rechazo y la frustración entre los mineros (Uribe Molina, 2018, p. 86). Esta conducta de no al diálogo favorece el ímpetu eufórico e irracional, los mineros al notar ese rechazo comenzaron a abalanzarse sobre los ricos y dando lugar a las primeras masacres. Tal como describe Maquiavelo, no debía quedar nadie vivo de la descendencia de los antiguos gobernantes (Maquiavelo, 1970, p. 23). Las formas de hacerlo variaban: eliminar a la madre e hijos frente al esposo, eliminarlos a todos a la vez o, en ocasiones, por mero capricho se dejaba escapar a la esposa y a los hijos para concentrarse en el proceso de persecución del esposo. Objetivo no difícil, los poderosos tenían sirvientas que facilitaban este proceso de cacería. Entonces la segunda característica de la guerra en Timbalí es el desorden con que se desarrolló la lucha.

Toda esta guerra relatada se sostiene en una promesa y una esperanza que impulsa a los habitantes a luchar: somos tantos que no podrán con todos (Soto Aparicio, 1997, p. 324). Sin embargo, el capitalismo ha enseñado que cualquier persona es reemplazable; no importa si son miles, siempre habrá más personas para sustituir a los caídos. Por ende, los que tienen recursos dan la orden de atacar y eliminar a los agresores. Así esta guerra entre los que tienen y los que no tienen transcurre sin armas para el segundo bando debido a la poca preparación. Su único método de defensa y ataque termina siendo sus propios cuerpos y la cantidad que representan. Avanzando hacia adelante en busca de un futuro, uno a uno va cayendo, y los que vienen atrás deben pasar por encima de sus compañeros caídos (Soto Aparicio, 1997, p. 328). Ambas circunstancias recaen en Crístancho; tiene que pasar por encima de sus compañeros con la ilusión de que al final va a encontrar una recompensa por su esfuerzo. No obstante, recibe un disparo en el pecho y su visión se nubla hasta que finalmente cae. Siente cómo todas las demás ratas pasan por encima mientras exhala por última vez. De este modo, la tercera y última característica de esta guerra es la falta de armas y recursos para poder afrontarla.

La historia concluye con todos los habitantes avanzando y sin una resolución definida para la guerra. Únicamente se señala que, gracias a la guerra, ya no hay hambre (Soto Aparicio, 1997, p. 335). Al menos para el protagonista,

aunque resulta imposible saber qué sucedió con su esposa, hijo, hija y el bebé nonato. Dado el contexto colombiano, es fácil imaginar que la esposa fuera lo suficientemente fuerte como para sacar adelante a toda su familia. No obstante, la historia transcurre en un lugar ficticio en el que cualquier cultura podría proyectarse y no todas están preparadas psicológicamente para la muerte y para sobrellevar una carga tan grande. Sólo queda, entonces, teorizar qué habrá pasado con ellos: si morir de hambre o salir adelante. El texto, sin embargo, deja en evidencia que la búsqueda de venganza sólo ocasiona dolor, el protagonista muere como una rata y sus crías deben pagar el precio.

3. El cambio del poder en ambas obras literarias

3.1. El cambio de poder en la obra de Gargantúa

He dicho que Gargantúa es un señor de la guerra, pero en realidad son tres los individuos que gobiernan. Es sólo en la relación entre ellos que se convierten en un único monarca con las cualidades suficientes para dirigir. Si es Grandgousier, se trata de una voz tranquila que valora el goce, no hay guerra. Si es Gargantúa, también es una voz sosegada, pero su susurro dice “muerte” y su presencia recorre a cada persona que lo escucha. Sólo cuando ambos aparecen como gobernantes, se manifiesta el balance que permite fluir la vida. Aunque son muy pocas las veces en que están juntos; así, Gargantúa es el monarca que juega con la vida.

El juego de voces que configuran a Gargantúa no se agota en su interior. Para que el poder se despliegue necesita de un contrario, una figura que encarne la resistencia. En este caso, esa contraparte es el rey Picrócolo. Tal como señalé en el pie de página número 2 estoy convencido de que el rey Picrócolo realmente no es un rey *per se*, sino una metáfora del autor para mostrar que hay seres que se encuentran oprimidos y quieren liberarse. No por medio del diálogo, sino por la acción. Porque, a diferencia de lo que se quiere hacer creer en la actualidad: la pluma no puede más que la espada, ni la voz es más fuerte que la detonación de una bala, mucho menos que la de un cañón y, muchísimo menos que la de un árbol cayendo contra un castillo (Rabelais, 2004). Así

Gargantúa se ve como un monarca que impone su voluntad a su gusto, y cuando algo se lo impone lo elimina mediante la astucia o fuerza. Desde esta interpretación de la lectura, para *Gargantúa* nunca hubiera sido posible otro final: quien posee más armas y estrategias está destinado a ganar.

A pesar de las críticas y las situaciones satíricas que Rabelais presenta a lo largo de la historia de *Gargantúa*, las estructuras de poder permanecen intactas. La nobleza, la iglesia y las instituciones continúan ejerciendo su influencia y gobernando; incluso el propio Gargantúa se fortalece con más súbditos. La historia, entonces, concluye como comenzó: con un nacimiento. Al inicio se trata de su concepción acompañada de la muerte de la madre; más tarde, su renacimiento como señor y la muerte de Picrócolo. En este contexto, sólo mediante la muerte de un otro es que Gargantúa puede forjarse. La sátira de Rabelais, lejos de desmontar el poder, revela su lógica más cruda: quien intenta tener voz termina silenciado ya sea por la muerte o por el encierro. Incluso la figura conciliadora de Grandgousier queda neutralizada frente a la irrupción de Gargantúa pues el poder que se inaugura con él no reconoce otra forma de resolución que la violencia. De este modo, Rabelais parece advertirnos que el poder, incluso bajo la máscara de la sátira, no se disuelve: se reafirma en su violencia fundacional.

Cabe destacar que en el texto cuando los ánimos aminoraron, aquellos que habían sido encerrados son liberados y recompensados para que pudieran volver a comenzar (Rabelais, 2004, p. 256). A las familias de los muertos, en cambio, se les enviaban recursos como forma de reparación. No obstante, tratándose de un texto satírico y teniendo a Gargantúa como señor de la guerra, resulta difícil creer que haya habido una auténtica reparación. Más bien, lo que queda es el castigo de la vergüenza: nada cambió. En cuanto a las familias, pueden ocurrir dos posibles destinos: heredar el pecado y sufrir las consecuencias o, recibir el cadáver del ser máspreciado. Así que no habría ese verdadero volver a comenzar, sino de recomponer (con pérdidas irreversibles) los mismos esquemas de poder que ya estaban establecidos.

Dada esta lectura de la obra, aunque se diga que hubo pocas bajas, en realidad la muerte está presente desde la primera página con el linaje de los gigantes. A

medida que avanza la narración, los cuerpos se acumulan y su número se multiplica drásticamente cuando Gargantúa entra en escena. Sin embargo, esas muertes recaen únicamente sobre quienes nada poseen y deben adorar al monarca para aspirar a seguir con vida. Entonces, nunca hay un verdadero cambio en el texto: las bajas se reducen al bando de Gargantúa, mientras que para el resto sólo queda la certeza de que la vida se juega siempre en función de la voluntad del señor de la guerra.

3.2. El cambio de poder en la obra de La Rebelión De Las Ratas

En este texto la muerte no aparece de manera literal ni explícita. Cuando aparece, lo hace a través de accidentes y contratiempos provocados por la propia víctima. Un ejemplo de ello es fumar dentro de la mina cuando en ella hay gases inflamables (Soto Aparicio, 1997, p. 79-80). De este modo, los sucesos relacionados con la muerte se narran como anécdotas de un pasado distante, acompañados por la fuerte creencia de que a los trabajadores actuales no les ocurrirá lo mismo. Además, estas muertes no generan un impacto significativo en la mente de los mineros, en última instancia, tales anécdotas son recuerdos. No es sino hacia el final del texto cuando las autoridades empiezan a manifestarse abusivas y violentas que la muerte adquiere su forma representativa con una sentencia clara: se puede morir en cualquier momento, como una rata.

Ahora bien, esa presencia de la muerte no sólo se inscribe en lo individual, sino que se proyecta hacia lo colectivo. Morir sin nada y de cualquier forma se convierte en un temor latente entre los habitantes. De este modo, no hay propiamente un culpable qué haya iniciado la guerra en Timbalí, sino generalidades: quienes no tienen en contra de quienes sí tienen y creen que, por ese tener, son mejores. Esta oposición difusa es la que sostiene el enfrentamiento, pero también explica su fragilidad: al no encarnarse en un enemigo único y concreto, la resistencia carece de un blanco definido y su fuerza se dispersa. Entonces la lucha de los mineros en *la rebelión de las ratas* no parece tener un impacto duradero sobre el poder establecido. Aunque se muestran momentos de resistencia y algunas victorias menores, el texto refleja

un profundo pesimismo sobre la capacidad de los oprimidos para transformar el sistema. El poder y la explotación continúan dominando y los sacrificios de los trabajadores parecen vanos dentro el gran esquema de la estructura social. En efecto, así como los mineros son reemplazables por el capitalismo, también lo son los que tienen. Puede llegar un jefe con mayor estatus, tropas y recursos para reforzar las reglas y neutralizar el auge de la revolución; o bien, aparecer alguien dispuesto a escuchar y modificar de manera superficial ciertas condiciones de modo que el ciclo vuelve a comenzar; o, simplemente, cuando el hambre se imponga los mineros deberán retornar al trabajo y ser sometidos nuevamente al régimen anterior. En esta relación dialéctica, ambos bandos resultan igualmente reemplazables.

En la imposibilidad de consolidar una victoria duradera se abre el camino a imaginar desenlaces marcados por la repetición del ciclo o por la disolución misma del orden social. Entonces un posible final del texto es que, tiempo después, lleguen nuevas personas con cierto poder adquisitivo y obliguen a los mineros a reconstruir lo que ellos mismos destruyeron. Otra posibilidad es que la tierra quede como territorio de nadie y se convierta en un *todos contra todos* para obtener alguna ganancia de lo que permanece en las casas destruidas y de la mina; ese todos contra todos en medio del hambre constituye un retorno al estado de naturaleza (Hobbes, 2005). Sin una organización representada por jefes y capataces, la comunidad no podría llegar a acuerdos para usar maquinaria y herramientas, establecer horarios ni repartir las ganancias con sentido comunitario. Lo que aquí se observa, entonces, no es sólo la búsqueda de conservar la vida: la destrucción de la mina revela también intereses que van más allá de la supervivencia, pasiones y resentimientos capaces de arriesgarlo todo, incluso la propia existencia como advierte Sharon Ann Lloyd (citada en Plata Pineda, 2015). En otras palabras, no es posible la reconstrucción de un sistema sin la presencia de quienes antes tenían y mandaban. Por lo tanto, sólo queda aceptar el yugo para volver a reconstruir, o bien, las ratas tendrán que comerse entre ellas. En esta guerra nada bueno queda, salvo la cruda satisfacción de ver la sangre deslizarse del contrario.

Dada esta lectura del texto, aunque la historia empiece de forma tranquila y sin muertes, la amenaza está presente: las ratas están destinadas a salir de su escondite y caer en las trampas que el contexto cultural ha venido tendiendo. Las últimas páginas muestran como todas son cazadas, hasta que ninguna queda con vida. Entonces, nunca se produce un verdadero cambio en el texto: lo único que persiste es la muerte de las ratas, mientras la estructura del poder permanece intacta. Más aún, las familias quedan en una situación peor, despojadas de sus principales proveedores y sometidas a un nuevo señor aún más despiadado. Esto abre la posibilidad de que la explotación se profundice, incluso a través del trabajo forzado de mujeres y niños como un relevo obligado ante la ausencia de los padres. En últimas, la obra concluye con la constatación de que no hay transformación posible: sólo el despliegue incesante de la muerte y la perpetuación de la dominación.

4. Perspectiva de Gadamer

Desde una perspectiva gadameriana es importante señalar que los conflictos entre Gargantúa y el rey Picrócolo o, entre los mineros y los propietarios de las minas en Timbalí, surgen como expresión de una tradición cargada de tensiones. La tensión en Gadamer puede interpretarse como el deseo del intérprete de imponer su dominio sobre el otro. En esta dinámica, la búsqueda de comprensión cede paso a la imposición y dominación en la cual se intenta validar exclusivamente la perspectiva propia en todas las interpretaciones posibles. Un ejemplo de ello se observa en los capataces, que al silenciar a los mineros anulan toda posibilidad de reconocimiento de su voz. Gadamer advierte que considerar al otro como un instrumento que puede ser dominado y manipulado es una ilusión (1999, p. 436). Tras años de tensión impositiva³ el diálogo se cerró y la única forma de llamar nuevamente la atención hacia él fue

³ Para clarificar, el término tensión impositiva no existe en Gadamer. En su obra, lo que encontramos es la noción de tensión, que puede leerse de distintas maneras. De forma preliminar, pueden señalarse al menos tres registros: (1) la tensión que se orienta hacia la imposición sobre el otro; (2) la tensión como medio que abre posibilidades de entendimiento; y (3) la tensión constitutiva del juego, necesaria para que este pueda avanzar. En este sentido, la tensión puede entenderse como imposición, como medio o como movimiento.

a través del *diálogo de la guerra*. En efecto, la tensión que desembocó en una guerra también puede considerarse un acto de habla. La guerra es un acto racional y dialógico que puede generar entendimiento. Aunque, claramente, es un diálogo y un entendimiento un poco diferente al que se lleva a cabo en una sala para llegar a acuerdos como lo plantea Gadamer.

Para Gadamer el diálogo genuino se distingue precisamente de esa tensión que se manifiesta como imposición y cierre al diálogo. El diálogo no es un campo de dominación, sino una experiencia de apertura en la que cada interlocutor reconoce la posibilidad de que el otro tenga razón. Si el capataz hubiera querido abrir el diálogo, habría estado en la capacidad de reconocer que el minero también tenía algo valioso que decir, por ejemplo, escuchar las palabras de los mineros sobre no entrar a la mina en un momento en que había gases tóxicos que ponían en riesgo la vida. La impertinencia del capataz había crecido tanto que sólo bajo la amenaza armada era posible soportarlo (Soto Aparicio, 1997). Además, la estructura propia del diálogo es la pregunta y la respuesta, en ella se mantiene vivo el asunto común sin reducirlo a una sola perspectiva (Cuchumbé Holguín, 2022, p. 162). Con el capataz, en cambio, no aparece esa estructura sino la imposición de la orden (Soto Aparicio, 1997). Cuando hay pregunta y respuesta, Gadamer denomina a esto tensión como medio, se requiere ese choque con el otro para que el entendimiento y el diálogo surjan. En lugar de ser una barrera, la tensión como medio es el punto de partida que posibilita la apertura al diálogo y la interpretación. En este sentido, la tensión y el diálogo implican dejar atrás la ilusión de controlar o manipular al otro y suponen más bien un dejarse decir. Sólo en esa disposición a arriesgar la voz propia y a exponerse a la palabra del otro puede surgir un entendimiento y el diálogo; uno distinto al que se impone por la fuerza y capaz de sostener la convivencia. No es de extrañar que Cuchumbé afirme que el diálogo constituye la base que hace posible la vida en comunidad en las sociedades democráticas, al propiciar la creación de nuevos puentes de comprensión y de reconocimiento entre quienes piensan y viven de manera diferente (2022).

Así como en la relación entre minero y capataz se clausura la posibilidad del diálogo por la vía de la imposición, también a nivel social y político puede

reconocerse una figura extrema de esa misma clausura como se evidencio en *Gargantúa*: la guerra. Allí la tensión deja de ser medio de encuentro para transformarse en negación del diálogo o tensión impositiva radical. Mientras que en el diálogo la pregunta y la respuesta abren un horizonte común de comprensión, en la guerra ese horizonte desaparece y el otro ya no aparece como interlocutor, sino como enemigo. Aunque se reconozca al otro como enemigo, este reconocimiento no abre un horizonte común (Gadamer, 1999, pp. 376-377). En esta dirección, la guerra en clave gadameriana, puede entenderse como la figura extrema que niega: allí el vínculo con el otro; la búsqueda de entendimiento compartido; apertura; y la estructura de pregunta y respuesta que mantiene vivo el asunto común. En otras palabras, la guerra es el mayor exponente para que el diálogo permanezca cerrado.

Ahora bien, lo anterior es lo que Gadamer diría a grandes rasgos sobre la guerra. Pero en este texto como afirma Gadamer “el diálogo debe entenderse aquí en un sentido más ambicioso” (1998, p. 204). En la guerra, paradójicamente, no desaparece del todo la comprensión del otro, para combatirlo es necesario reconocerlo como un intérprete con horizontes y estrategias propios. Ese reconocimiento mínimo constituye una forma de apertura hermenéutica: sólo puedo oponerme al enemigo si lo comprendo en su movimiento y en sus intenciones. De este modo, la guerra puede pensarse como un tango: durante todo el baile los cuerpos se reconocen, se anticipan y se ajustan mutuamente en un juego de entendimiento recíproco, aunque en tensión impositiva. En medio del baile hay entendimiento y diálogo y, la imposición sólo aparece al final justo cuando la canción se detiene y surge un vencedor. Análogamente, la guerra no anula por completo el diálogo, sino más bien lo sostiene de manera diferente: multiplica la expresividad y le otorga un reconocimiento al otro, pero orientados hacia la dominación no hacia la verdad compartida.

El símil con el tango es muy fundamental para comprender la importancia del *diálogo de la guerra*. Gadamer señala que en la actualidad existe una incapacidad para el diálogo y que cada vez se potencia lo que ocasiona que incluso comunicarse adecuadamente sea difícil. Esto es la conversación

telefónica. Debido a que en la conversación telefónica sólo se expone lo acústico, un sonido estándar (Gadamer, 1998, p. 204). El sonido estándar deja de lado las diferentes tonalidades que la voz puede expresar, las expresiones faciales y los movimientos corporales. Así todo un conjunto de herramientas necesarias para el diálogo queda por fuera. El símil en el tango recupera estas herramientas al integrar el cuerpo como una herramienta de comunicación, aunque en el baile se deja por fuera justamente la capacidad para dialogar de manera verbal. En la guerra, en cambio, existen todas estas herramientas mencionadas (incluso más) que el ser humano puede usar para entrar en diálogo. No obstante, el diálogo que se despliega en la guerra no constituye la base de una vida en común como ocurre en las sociedades democráticas, sino que se orienta hacia la imposición. Ahora bien, esa imposición no significa la desaparición absoluta del diálogo: en la guerra persiste el vínculo con el otro, la necesidad de comprenderlo, de anticipar sus movimientos y responder a sus acciones. Incluso en la confrontación se mantiene una estructura de pregunta y respuesta que hace posible el enfrentamiento mismo. Lo que ocurre es que todos esos elementos del diálogo gadameriano como vínculo, apertura, reconocimiento se ponen al servicio de la dominación y no de la búsqueda de una verdad compartida. En este sentido, la guerra constituye la forma extrema de un diálogo que busca un entendimiento fugaz: no se abre a la comunidad, sino que se consume en la victoria de uno y el silenciamiento del otro. Nótese que, mientras la guerra está en desarrollo hay entendimiento y diálogo, es sólo cuando resulta un ganador que la imposición aparece. Entonces este *diálogo de la guerra*, tiene exactamente las mismas características que Gadamer atribuye al diálogo sólo que tiene otro fin.

La afirmación anterior debe tomarse con cautela, Gadamer no es partidario de las guerras ni sostiene que el entendimiento duradero surja de este acto. Lo óptimo para el entendimiento siempre es el diálogo en el que las personas pueden conversar en un mundo abierto. No obstante, dentro de su teoría del diálogo hermenéutico, el disenso y la tensión pueden interpretarse como parte del momento en el que diferentes horizontes se encuentran y, a veces, no se alinean completamente. Gadamer reconoce que el disenso es una posibilidad inherente al diálogo, pero su finalidad no es la resolución de un conflicto, sino

el entendimiento mutuo. En este sentido, el disenso constituye parte de la dialéctica que impulsa la conversación hacia un mayor entendimiento. Así, existen dos formas de encuentro con el otro: el diálogo hermenéutico, orientado al entendimiento y la verdad compartida y, el diálogo de la guerra que mantiene la estructura de la comprensión, pero la encamina hacia la imposición.

La parte conflictiva que podría invalidar esta teoría del “diálogo en la guerra” vista desde la posición gadameriana reside en la conclusión: en la guerra el vencedor se impone al vencido, y en este punto no habría diálogo en ningún sentido sino pura imposición. Gadamer insiste en que la conversación auténtica no busca imponerse sobre el otro, sino dejarse interpelar por él; por eso, el riesgo de trasladar la estructura dialógica a la guerra es confundir la comprensión mínima que requiere la estrategia militar con la experiencia de apertura que caracteriza al diálogo hermenéutico. En la guerra el reconocimiento del otro se da sólo en función de neutralizarlo, nunca en la disposición de aprender de él. Este matiz es decisivo: el hecho de que se requiera interpretar al enemigo no convierte a la guerra en una forma válida de diálogo, sino en la caricatura más extrema de este. Así la guerra vista desde Gadamer puede pensarse como un *diálogo fallido*: conserva los gestos externos de la comprensión anticipar, responder, interpretar, pero carece del horizonte de verdad compartida que, para Gadamer, constituye la razón última de todo encuentro hermenéutico.

El *diálogo fallido* o *diálogo no logrado* tiene solides al considerar la dimensión ética-moral que una guerra arrastra. ¿Podemos realmente afirmar que en circunstancias en las cuales se pierde vidas humanas, estamos ante un escenario de entendimiento mutuo en el cual prevalece el diálogo? Dadas las premisas anteriores, sobre el diálogo de la guerra queda decir que, efectivamente, incluso en actos como el asesinato puede darse un tipo de entendimiento mutuo; mínimo, instrumental, carente de apertura hermenéutica. Un ejemplo está en *La rebelión de las ratas*: Cristancho quien representa a los trabajadores de Timbalí, decide enfrentar a los oficiales armados sin portar armas impulsado por su deseo de justicia social. El

enfrentamiento es simbólico: a pesar de la desigualdad de poder (oficiales armados frente a un hombre desarmado), Cristancho es entendido. Pero a pesar de este entendimiento, la violencia institucional prevalece. El oficial dispara. Este disparo, lejos de ser un acto personal o de falta de entendimiento, refleja el funcionamiento mecánico de la institución. Aunque el oficial pueda sentir la injusticia, actúa bajo las órdenes del sistema que defiende. El entendimiento entre el oficial y Cristancho es paradójico: ambos son víctimas de un sistema mayor, aunque el oficial termine siendo su ejecutor. Este ejemplo presenta la situación en la que dos partes de un conflicto entran en confrontación. En el momento en que ambos participan, se establecen acuerdos no pactados pero fundamentados en la tradición como la eliminación del otro cuando surge la oportunidad. Cabe señalar que el conflicto no radica en el militar en sí, sino en los poderosos que lo contrataron para sofocar el descontento. El militar puede ser consciente de que lo que hace está mal o entender la razón por la que su oponente lo enfrenta. Sin embargo, entender no significa detenerse o forjar la resolución del conflicto. En este tipo de escenarios, aunque exista entendimiento entre las partes, la guerra no termina hasta que uno resulta vencedor.

En este sentido el diálogo en los textos de *Gargantúa y La rebelión de las ratas* puede entenderse como un diálogo no logrado o fallido. Como señala Gadamer “un diálogo logrado hace que ya no se pueda recaer en el disenso que lo puso en marcha” (1998, p. 185). Es decir, implica avanzar en la conversación sin quedar atrapado en una argumentación sin salida, permitiendo la producción compartida de sentido. En cambio, en la guerra la tensión persiste y el diálogo queda suspendido condicionado a que surja un vencedor, lo que impide que se alcance un verdadero entendimiento. En consecuencia, el diálogo no logrado tendría como estructura la discusión. “Hablar unos con otros tampoco es primariamente hablar sin entenderse” (Gadamer, 1998, p. 184). Gadamer dice que a menudo confundimos la discusión con el diálogo. La discusión implica falta de entendimiento, es ruidosa, es confrontación, rompe el vínculo con el otro, detiene el entendimiento compartido, aleja la apertura y, la estructura de pregunta y respuesta se inclina al propio interprete: un monologo.

Entonces tendríamos tres formas de entender diálogo. El primero es el diálogo hermenéutico en el que hay apertura al otro, verdad compartida, reconocimiento del otro. El segundo es el diálogo de la guerra que mantiene la estructura mínima de la comprensión anticipar, responder, interpretar, pero orientada a la imposición. Diálogo fallido o no logrado es cuando la guerra se consuma en victoria y derrota, conservando sólo la apariencia externa de un diálogo. Gadamer en su obra desarrolla y argumenta el primer tipo de diálogo, es decir, uno en el que se manifiesta el entendimiento; incluso en el diálogo hermenéutico se dan las condiciones para que no se den los otros dos tipos de diálogo. Sin embargo, cuando la guerra es inminente surge el diálogo de la guerra en el cual habrá un entendimiento conservando una estructura reducida del diálogo hermenéutico. Y, finalmente, el diálogo fallido o no logrado se desenvuelve de manera cotidiana y se confunde como diálogo. En los textos de *Gargantúa* y *La rebelión de las ratas*, el diálogo hermenéutico no se desarrolla plenamente en el contexto cultural; lo que predomina es un diálogo fallido o no logrado, que a su vez da paso al diálogo de la guerra. En este tipo de interacción, la confrontación extrema, violencia, actúa como un momento que impone condiciones para que eventualmente pueda surgir un diálogo hermenéutico auténtico entre los sobrevivientes o participantes posteriores. Es decir, aunque la guerra interrumpe y distorsiona la comprensión, puede, paradójicamente, generar un terreno en el que los actores remanentes puedan posteriormente reconocerse y desarrollar un diálogo verdadero.

Conclusión

Como conclusión ambos textos, *Gargantúa* y *La rebelión de las ratas*, se presentan como complementarias cuando se las analiza desde la perspectiva de la lucha de clases sociales. Representan dos facetas de la misma realidad: una desde la óptica del poder y otra desde la de la plebe. En ambas, se explora la idea de deshacerse de ciertos individuos para mantener el orden. La línea entre eliminar a unos pocos y a muchos es tenue, y cruzar ese límite puede ser demasiado fácil. Esto conduce a la posibilidad de la eliminación total de uno de los bandos con mayor probabilidad de que desaparezcan aquellos que no

tienen nada. Los que sobrevivan podrían convertirse en meros objetos para satisfacer las nuevas demandas.

Por todo lo anterior, diré que estas historias ponen de relieve la lucha por la supervivencia y la dignidad, que a menudo resulta en la muerte de algunos y la cosificación de otros sin que nada cambie realmente para mejor. Esto refleja la perpetua disparidad de poder entre los poderosos y la plebe. Cristancho nunca hubiera podido vencer a Gargantúa. Sin embargo, es importante señalar que esta afirmación sólo es aplicable dentro del contexto específico de estos dos textos. Si la plebe logra obtener armas, organizarse y formar alianzas estratégicas, es posible que se produzcan algunos pequeños cambios. Aunque estos cambios podrían limitarse a reemplazar a un poderoso por otro lo que simplemente cambiaría quién está en el poder, reiniciando así el ciclo. Esto significa que el nuevo poderoso, eventualmente, podría convertirse en el objetivo a derrocar.

En este contexto, la dialéctica entre los que tienen y no tienen se observan dos formas de diálogo: uno caracterizado por la imposición (diálogo de la guerra) y otro por palabras (diálogo hermenéutico). Sin embargo, esta representación difiere de la concepción de diálogo predilecto por Gadamer. Él aboga por un diálogo “racional” en el que ambas partes sean escuchadas y comprendidas de manera equitativa, sin negar la validez. Para Gadamer, el verdadero diálogo implica la capacidad de escuchar al otro y considerar sus perspectivas. En definitiva, el llamado diálogo de la guerra revela los límites de toda pretensión de entendimiento al otro cuando el horizonte común se clausura. Si bien en la confrontación persiste un mínimo de reconocimiento, este se orienta a la neutralización. Por ello, más que un verdadero diálogo, la guerra muestra la fragilidad del entendimiento humano y recuerda que sólo en la apertura hermenéutica puede darse una convivencia auténtica.

Bibliografía

- Caba, S. V. (2021). Gargantúa, un príncipe y un héroe colosal. En G. Audero, A. Crolla y S. Z. de Clément (Eds.), *De héroes, lectores y lecturas* (pp. 113–121). Ediciones UNL.
- Cuchumbé Holguín, N. J. (2022). Dialogo en Gadamer y conformación de comunidad de vida humana en las sociedades democráticas contemporáneas. *Eidos*, (38), 152–183. <https://dx.doi.org/10.14482/eidos.38.519.231>.
- Gadamer, H. G. (1998). *Verdad y método II*. Sígueme.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método*. Sígueme.
- Hobbes, T. (2005). *Leviatán*. Fondo de Cultura Económica.
- Maquiavelo, N. (1970). *El príncipe*. Editorial Mediterráneo.
- Patiño Millán, C. (2010). La fiesta del tiempo destructor y regenerador: Una lectura de “Carnaval y literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa” de Mijail Bajtín. *Revista Nexus Comunicación*, (7). <https://doi.org/10.25100/NC.V0i7.866>.
- Plata Pineda, O. (2015). La interpretación de Sharon Ann Lloyd de la Teoría Política de Thomas Hobbes. *Praxis Filosófica*, (40), 63–83. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i40.3012>.
- Quintero González, B. M. (2016). El concepto de progreso en La rebelión de las ratas, de Fernando Soto Aparicio. *Kénosis*, 4(7), 108–132. <https://revistas.uco.edu.co/index.php/kenosis/article/view/94>.
- Rabelais, F. (2004). *Gargantúa*. Ediciones Akal.
- Redondo Möller, C. (2000). Algunas notas sobre la convergencia en el libro I de Gargantúa y Pantagruel de François Rabelais. *Revista electrónica de Historia Moderna*, 1(1). <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/4>
- Soto Aparicio, F. (1997). *La rebelión de las ratas*. Editorial Panamericana.
- Uribe Molina, J. C. (2018). *Comunidad y construcción del estado-nación en Colombia en el siglo XX: una propuesta de enseñanza desde la literatura* [Tesis de Maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <http://hdl.handle.net/11349/15018>



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 33-57

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN: 23.10.25 – ACEPTACIÓN: 06.05.26

Converso, místico, visionario: para una caracterización del sujeto del imaginario poético de Jacobo Fijman y de sus lecturas¹

Convert, Mystic, Visionary: for a Characterization of the Subject of Jacobo Fijman's Poetic Imaginary and its Readings

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.026>

Enzo Cárcano

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;

Universidad de Buenos Aires,

Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas"

ecarcano@uba.ar

 <https://orcid.org/0000-0003-0676-6990>

Resumen

A partir del modelo teórico de Monteleone para el estudio de la subjetividad en un imaginario poético, en el presente trabajo, propongo, en primer lugar, caracterizar las distintas investiduras que el sujeto de la poesía de Jacobo Fijman recibió durante la vida del autor (y que se proyectan hasta hoy); y en segunda instancia, indagar en el porqué de dichas lecturas a partir del análisis del despliegue de la subjetividad en el imaginario fijmaniano. La

¹ El presente texto es resultado de la investigación titulada "Nuevas subjetividades en los imaginarios poéticos de Salvadora Medina Onrubia y Jacobo Fijman (1921-1931)", que llevo adelante en el CONICET y el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la Universidad de Buenos Aires, y que es una continuación de mi tesis doctoral, publicada como "Con los ojos en la noche": la poesía "mística" de Jacobo Fijman en los márgenes (Ed. USAL, 2019), y de algunos trabajos posteriores.

hipótesis es que “el converso”, “el místico” y “el visionario” buscaron captar, atendiendo a la vida del autor, lo que, en rigor, es el rasgo saliente de este corpus: el carácter de des-ligado del sujeto. Desde los textos más tempranos y hasta los últimos, la subjetividad se arma sobre el rechazo de un presente exterior, moderno e inmoral, y la sublimación de un interior depurado y atópico, en un gesto continuo de tensión, desvío, rechazo, aun en los momentos de acercamiento de Fijman a grupos o estéticas.

Palabras clave: Fijman, sujeto poético, converso, místico, visionario

Abstract

Based on Monteleone's theoretical model for the study of subjectivity in poetic imagery, in this work I propose, first, to characterize the different investitures that the subject of Jacobo Fijman's poetry received during the author's life (and which continue to this day); and second, to investigate the reasons for these readings by analyzing the deployment of subjectivity in Fijman's imagery. The hypothesis that "the convert," "the mystic," and "the visionary" sought to capture, by focusing on the author's life, what is, strictly speaking, the salient feature of this corpus: the detached nature of the subject. From the earliest to the latest texts, subjectivity is based on the rejection of an exterior, modern, and immoral present, and the sublimation of a purified and atopic interior, in a continuous gesture of tension, deviation, and rejection, even in Fijman's moments of closeness to groups or aesthetics.

Keywords: Fijman, poetic subject, convert, mystic, visionary

I.

Siguiendo a Jorge Monteleone, el estudio del imaginario poético “debe plantearse como un modelo que indaga la figura central del sujeto imaginario del poema y, a la vez, el vínculo de dicha subjetividad con la figura autoral, además de la investidura que en el plano simbólico social genera” (2016, p. 12). De acuerdo con esta propuesta teórica, entonces, el sujeto imaginario (es decir, el sujeto, o más bien, las representaciones subjetivas a las que el lector asigna la enunciación de un imaginario desplegado en el corpus de una/a poeta) está vinculado con el sujeto simbólico o social (su/s investidura/s) y con un autor en

tanto figuración. Se trata, así, de atender a la “circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos” (p. 14), y no de “descubrir” de un “yo” originario. La ventaja del modelo radica en que permite el análisis diferenciado de instancias concomitantes, con lo que deja ver los nexos entre una y otra posición, y sus efectos en tanto imaginario. El esquema de Monteleone resulta particularmente operativo para pensar la poética de Jacobo Fijman (1898-1970), opacada a menudo por la circunstancia biográfica del autor², desde la que ha sido tradicionalmente leída. En vida, Fijman publicó tres libros de poemas: *Molino rojo* (1926)³, cuando era parte de la vanguardia martinfierrista; *Hecho de estampas* (1929)⁴, mientras participaba de los Cursos de Cultura Católica y poco antes de su conversión al catolicismo; y *Estrella de la mañana* (1931)⁵, cuya escritura coincide con una activa participación en la revista *Número* (junio de 1930-diciembre de 1931), desprendimiento de *Criterio* que buscó conjugar vanguardia y catolicismo. Aparte de ellos, hasta 1942, cuando será internado definitivamente en el entonces Hospicio de las Mercedes, solo dará a conocer un par de poemas que prolongan la estética del

² Fijman fue diagnosticado como psicótico en 1942 y permaneció ingresado en un centro psiquiátrico durante los últimos veintiocho años de su vida (1942-1970). En la etapa final de su estancia, le fueron concedidas salidas temporales, durante las que, en compañía de amigos, asistía a reuniones y bibliotecas. Según sabemos, nunca mantuvo una relación estrecha con su familia. En un trabajo a propósito de los estudios críticos sobre la poesía de Fijman, Naomi Lindstrom señala: “*The poet’s highly unusual biographical circumstances especially complicate the establishment of a conceptual separation between creator and creation*” (2023, p. 65).

³ Publicado en 1926, es posible que con el respaldo financiero de Pompeyo Audivert. Consta de 41 poemas titulados y de 11 xilografías del propio ilustrador y de José Planas Casas. En el poema “Molino”, se lee: “Los molinos de imágenes; caminos sin puntos de vista./ Ahora vivo detrás de mí mismo” (Fijman, 2005, p. 87).

⁴ Publicado en 1929 por el sello de Manuel Gleizer. Consta de 15 poemas, cada uno acompañado por una xilografía. Escribe Néstor Ibarra: “*Hecho* –según declaración del autor, importantísimo detalle– es sustantivo y no participio” (1930, p. 77). Los textos son auténticas estampas, tanto en su sentido religioso, como por el acto de captar una imagen.

⁵ Publicado en 1931 en editorial Número, posiblemente con el apoyo económico de Horacio Osvaldo Dondo. Consta de 41 poemas: nombrados con números romanos hasta el XXXVIII (falta en el original, y se respeta en las reediciones, el XIX), más cuatro con título, “Adoración de los Reyes Magos”, “Pampa de una noche y una día con su noche”, “Canción de la visión real de la gracias” y “Canción de los ángeles de la muerte”. El título *Estrella de la mañana* remite tradicionalmente a Cristo, aunque “a lo largo de la obra [el sentido “estrella de la mañana”] parece complacerse en la imagen mariana” (Sánchez Sottosanto).

último libro. Desde comienzos de los cincuenta, y hasta poco antes de su fallecimiento en 1970, seguirá escribiendo, aunque no volverá a publicar. De esa obra dispersa, que da cuenta de una llamativa vuelta a la referencialidad, evadida entre el segundo poemario y el tercero, nos ha llegado, gracias a la labor de distintos compiladores, un corpus que supera en número al publicado en vida del autor. Los últimos años de Fijman en el hospicio coinciden, asimismo, con una iniciativa de recuperación de su figura por parte de Vicente Zito Lema.

A partir del modelo teórico de Monteleone, en el presente trabajo, propongo, en primer lugar, caracterizar las distintas investiduras que el sujeto de la poesía de Jacobo Fijman recibió durante la vida del autor (y que se proyectan hasta hoy); y en segunda instancia, indagar en el porqué de dichas lecturas a partir del análisis del despliegue de la subjetividad en el imaginario fijmaniano. La hipótesis es que “el converso”, “el místico” y “el visionario” buscaron captar, atendiendo a la vida del autor, lo que, en rigor, es el rasgo saliente de este corpus: el carácter de des-ligado del sujeto. Desde los textos más tempranos y hasta los últimos, la subjetividad se arma sobre el rechazo de un presente exterior, moderno e inmoral, y la sublimación de un interior depurado y atópico, en un gesto continuo de tensión, desvío, rechazo, aun en los momentos de acercamiento de Fijman a grupos o estéticas.

II.

En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo, al analizar las diferentes orientaciones de un campo literario local en vías de autonomía, escribe que la vanguardia porteña, menos afecta a la experimentación que sus contrapartes chilena o brasileña, se acopla aquí con una tradición criollista: “‘lo nuevo’ es defendido precisamente por quienes están seguros de su pasado, que pueden recurrir a la tradición y rearmarla como si se tratara de un álbum de familia. Los que reclaman la novedad no son los recién llegados” (2003, p. 107). La autora se refiere a Borges, a Girondo, a Güiraldes. Antes, sin embargo, había señalado una salvedad, aunque no la

catalogara como tal: “los textos de Borges y, luego, los de González Lanuza, Fijman y Güiraldes marcan el centro del territorio renovador” (p. 104). Fijman se halla, sí, en el “centro” de la renovación, pero no es parte del “álbum de familia”. Cuando en 1902, proveniente de la Besarabia todavía parte del Imperio Ruso, la familia del poeta llegó al puerto de Buenos Aires, Fijman era un judío de Europa del Este. Sin legado criollo, es posible que haya tomado contacto con Martín Fierro por Leopoldo Marechal, aunque las circunstancias de este acercamiento, como casi todo en la biografía fijmaniana, son inciertas.⁶ Por su origen, se diría que se encuentra próximo a Boedo, pero no tiene inclinaciones sociales. Hay, como se ve, un desfase, que también se lee en Molino rojo, su “poemario de vanguardia”, donde el sujeto, siempre afecto a la soledad, aparece descentrado, o más bien, escindido. Esta zozobra se suma a la versificación arbitraria al uso, y a la profusión de metáforas y de imágenes insólitas en las que cuerpos fragmentados, objetos y paisajes suburbanos construyen una mirada afecta a la correspondencia inusitada y a la sinestesia, con ecos simbolistas que, en la vanguardia porteña, casi únicamente han sido señalados en Güiraldes:⁷

Demencia:/el camino más alto y más desierto.//[...]/ Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío. ("Canto del cisne", 2005, pp. 61-62)
Se está y no se está en sí mismo/ muy limpio y ancho.// ¡Y todo es tan lejano y puro/ que una nueva inocencia nos consuela!// ¿He salido a

⁶ De acuerdo con Ruth Fernández (1985, p. 15), Leopoldo Marechal le contó a Elbia Rosbaco que él fue quien acercó a Fijman a *Martín Fierro* y quien, así, lo puso en contacto con los entonces referentes de la vanguardia porteña; entre ellos, Antonio Vallejo y Oliverio Girondo, que se habrían hecho cargo –el primero como tutor; el segundo como financiador– del viaje de Fijman a París en 1927 (Bajarlía, 1992, pp. 55-57). Según el mismo relato –Marechal vía su viuda vía Fernández–, Fijman habría mencionado su voluntad de convertirse al catolicismo ya en 1923. Poco antes de que apareciera *Molino rojo*, en el número 32 de *Martín Fierro*, Raúl Scalabrini Ortiz presenta a Fijman con estas palabras: “viene a decirnos las sensaciones que las sombras reservan a los que amando la luz son olvidados por ella” (1926, p. 235). Antonio Vallejo, dos números más tarde, describe al poeta como un moderno, pero aclara: “Precisamente por ser poeta, Fijman no es un ‘poeta nuestro’, –hablando desde el mapa o desde el plano–” (1926).

⁷ De acuerdo con dos de sus biógrafos (Arias, Bajarlía), Fijman fue profesor de francés. Asimismo, según se puede leer en sus poemas más tempranos, antes de la vanguardia, comenzó escribiendo en el uso del modernismo, del que conservó cierta impronta sensorial: “Fiesta de constelaciones y aromas,/ De místicos jardines./ Un sollozar de lánguidos violines/ Velan tu paso cuando en mí te asomas...” (“La muerta”, *Obras* 47); “Jardín de invierno. Sol y viento,/ Que recogen los álamos y sauces./ Hay en esto una antífona sagrada,/ De música, de viento y de colores” (“Jardín de invierno”, *Obras* 56).

buscar/ juguetes/ para los niños?// Barrio apartado:/ paisaje de estampas y de estrellas. ("Barrio", 2005, pp. 65)

El timbre de mis ojos/ esparce intimidad./ Mi piedad de rodillas/ se arroba en los suspiros del ocaso/ (palomas de violeta)/ ¡Mis manos palpan el color de la misa! ("Ocasos", 2005, pp. 68)

Rumor de carreteras aflautadas/ en los alientos turbios de las miradas grises./ [...]// Aúlla el frío blanco;/ el suelo se ha caído de mis manos. ("Velada", 2005, pp. 75)

Estoy siempre desnudo y blanco;/ Lázaro vestido/ de novio;/ una mortaja viva/ entre el ayer eterno/ y el eterno mañana ("Mortaja", 2005, pp. 79)

Ahora el Otro está despierto;/ se pasea a lo largo de mi gris corredor. ("El 'Otro'", 2005, pp. 84)

Los molinos de imágenes; caminos sin puntos de vista./ Ahora vivo detrás de mí mismo. ("Molino", 2005, pp. 87)

¿Quién soy?/ Ha perdido su espacio/ completamente el universo.// [...]// Orientes y Occidentes./ Se quebrarán mis ejes./ Lo sé. ("Sub-drama", 2005, pp. 92)

Me ha desclavado de las calles grises/ De mis hábitos viles de hombre civilizado/ Que nada tienen que hacer en mi destino./ [...]// ¡Ahora yo también soy un hombre salvaje! ("El hombre del mar", 2005, pp. 116)

Desde su misma aparición, los versos de Molino rojo fueron leídos como los de un converso y/o un místico, investiduras que desde entonces se predicarán alternadamente del sujeto fijmaniano.⁸ Algunos meses después de dar a conocer su segundo libro, *Hecho de estampas*, de finales de 1929, esto es, en abril del año siguiente, Fijman se bautizó en la fe católica.⁹ Al considerar estos

⁸ Eloy Merino (2010) ve en *Estrella de la mañana* –y en *De Israel a Cristo*, de María Raquel Adler– la performance de la conversión de Fijman, que habría querido convencer a sus contemporáneos de la autenticidad de su nueva fe, pero creo el crítico sobreestima la eficacia del texto: "Mientras más lograda la imagen o la apuesta ideológica, mayor la seguridad de que el lector discrimine a ambos autores positivamente entre todos aquellos otros poetas que también componen loas a Cristo, y, a la vez, más lejos estarán Adler y Fijman del objetivo primario de su poemario, que es dar a entender sin equívocos el evento de su conversión, en última instancia un suceso que no debe connotar mucho misterio". Según Senkman, contrariamente, los textos fijmanianos "no tienen como destinatarios a los ciudadanos de su país de adopción para solicitarles legitimación, sino a Dios" (1983, p. 295). Los vanguardia martinfierrista, agrega, "escamoteó cómodamente los conflictos básicos que sufrió Fijman" (1987, pp. 168-169), opinión compartida por Francine Masiello, para quien Fijman, "conspicuously exiled from the social amenities of a cosmopolitan literary culture" (1985, p. 34), fue *empujado* al lugar del "maldito".

⁹ La dedicatoria se puede leer como indicio del tránsito, que también siguieron algunos congéneres, de *Martín Fierro* a los Cursos de Cultura Católica: "A Macedonio Fernández, Eduardo Mallea, Raúl Scalabrini Ortiz, Oliverio Girondo, José Planas y Casas, Adán Dhiel, Mario Pinto, Pompeyo Audivert, Raúl González

poemarios, Néstor Ibarra, en el temprano balance titulado *La Nueva Poesía Argentina. Ensayo Crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929*, de 1930, tilda a Fijman –y a Molinari– de “obscurista”. Pondera de Molino rojo su “humorismo macabro”, la “ingenuidad” de algunos versos (“¿He salido a buscar/ juguetes/ para los niños?”) y algunos epítetos (otra vez: “Demencia...”), pero su juicio es severo respecto de la construcción del verso y del poema, y de ciertas “incoherencias temporales o espaciales” (“detrás de mí mismo”, “viejo de mí mismo”) (p. 74).¹⁰ La opinión sobre *Hecho de estampas* es aún menos auspiciosa: se trata de un libro “retórico” construido con “burdos procedimientos que a nadie deberían poder engañar”: la yuxtaposición de palabras contradictorias, el simbolismo a lo Maeterlink, las metáforas “pasatistas” o las sinestesias no son más que “disparates analizables” o “audacias ultraístas corrientes” (p. 75, destacado del original) con las que Fijman “pretende ostensiblemente [l]a irracionalidad y persigue ante todo lo oscuro” (p. 75), la complejidad, el “sentimiento de lo trágico” (p. 76). Concluye Ibarra:

[...] los ángeles, inciensos y aceites de sus poemas preparaban su conversión al catolicismo y su anexión a cierto grupo católico de la calle Alsina,¹¹ que lo esperaba con los brazos abiertos desde aquel verso de *Molino rojo*: ‘Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío’. (p. 77)

Pero allí donde el crítico vio una “pose irracional” (p. 78), otros, por la misma época, escriben elogiosamente sobre *Hecho de estampas*: por una parte, en la primera entrega de *Número*, de enero de 1930, Ignacio B. Anzoátegui habla del libro como el “nacimiento” de Fijman, de su “mundo interior” (p. 7). Por otra,

Tuñón, Rafael Crespo, Alfredo González Carraño”. De acuerdo con Adur, el pasaje de no pocos “jóvenes neosensibles” a la intelectualidad católica –Marechal, Bernárdez– se explica, primero, por el moderatismo de la vanguardia porteña, y luego, por el afán de los creadores de los Cursos de Cultura Católica –Tomás Casares, H. O. Dondo, Atilio Dell’Oro Maini, el primer director de *Criterio*, por mencionar los principales– por atraer nombres que “gozaban ya de un relativo prestigio en el campo cultural” con el objeto de “elevar el nivel y prestigio de su discurso” (2014, p. 125).

¹⁰ Ibarra compara asimismo *Molino rojo* con otros poemarios de la época, como si le restara novedad al fijmaniano: “Fijman revelaba pertenecer a la escuela de Marechal, [...] en otros, más neutros y vanos, recordaba las ausencias de un González Lanuza” (72-73); “evocando quizá a Olivari” (1930, p. 75).

¹¹ La calle Alsina está relacionada, en la época, con el catolicismo. La dirección donde se iniciaron los Cursos de Cultura Católica, así como el primer domicilio de la redacción de *Criterio*, fue Alsina 533. Alsina 1786 era la sede de la revista *Número*.

en una reseña titulada “Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina”, aparecida en el número 38 de *Síntesis*, de julio de 1930, Andrés L. Caro considera el poemario como el “drama espiritual” de Fijman (p. 158), “que se halla definitivamente distanciado del Ghetto Talmúdico” (p. 154). En un gesto que se ha repetido, en su vaguedad, Caro anuda conversión con misticismo: a lo largo del libro, afirma, se da el tránsito de una “dirección en el sentimiento numinoso” a otra, de “la pre-cristiana”, irracional, ligada a lo judío, a “la post-cristiana o gótica”, racional, católica. Se trata, desde su óptica, de la “confesión” de una “solitaria peregrinación mística”.

Mario Pinto, también en *Número* (1930), en abril, además de refrendar la ligazón entre mística y conversión –adopción de los “auténticos valores religiosos”–, va todavía más lejos y propone el segundo poemario fijmaniano –“el mejor libro de poesías del año”, según la publicidad del sello Gleizer en el número de marzo– como modelo a seguir para quienes forman parte de este desprendimiento “vanguardista” de *Criterio* dirigido por Julio Fingerit. Además de compararlo con Mallarmé, Hölderlin, Claudel, Baudelaire, San Juan, Santa Teresa y Dante, Pinto compara la vitalidad de Fijman con León Bloy –amigo de Jacques Maritain y sobre el que Borges escribirá en los 40– y Louis Aragon; su intuición le permite descubrir “esencias milagrosas” que hablan de lo divino y que Fijman consigue revelar en sus textos: es, en conclusión, el que “restituye” la “noción verdadera del poeta”. Pinto admite que no es el autor de *Hecho de estampas* el único en esta “restauración”, pero subraya de él –del autor– su “vivencia apasionada de los valores religiosos” y su desdén, repugnancia o indiferencia por lo exterior, material, referencial. De acuerdo con el reseñista, entonces, el poemario se halla libre de todo lo anecdótico y prosaico, y elevado a “una gran altura espiritual”; no es un “misticismo fácil”, sino “poemas de revelación” –cantos, oraciones–, de “un alma que se debate intensamente con los problemas abismales y que atraviesa por los estados del éxtasis, la angustia, y el júbilo sagrado”. La poesía de Fijman –o su devoción, solapadas ambas aquí– es, en conclusión, un ejemplo digno de imitar por los lectores de *Número*:

Quisiera yo que cada vez se viese menos solo y que, a la vera de los que tienden hacia adjetivos valores nacionalistas, sean muchos quienes se

propongan el espíritu como la meta más alta y la más digna del hombre.
(1930, p. 34)

Evidentemente, Fijman fue visto por un sector del catolicismo de su tiempo como ejemplo virtuoso de la intersección entre la fe y la poesía de vanguardia, en sintonía con la corriente marítanea difundida en los Cursos de Cultura Católica a los que el poeta asistió —a instancias de Marechal, Pinto y Antonio Vallejos—, durante lo que se llamó "Renacimiento católico" de la década de 1930, un período de marcada expansión social y política de la Iglesia. Fijman publicó en *Número* cuatro "cuentos", seis "ensayos" y siete poemas que, en noviembre de 1931, serán parte de *Estrella de la mañana*, libro que también lleva el sello editorial de la revista. "¿Qué significa ser un escritor católico?" (Lida, 2015)¹² es una interrogante que permanece abierta en el comienzo de la década, y no son pocos los entusiastas como Anzoátegui o Pinto que ven a la poesía fijmaniana como una respuesta posible. En el prólogo a la edición facsimilar de *Número*, Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo sostienen:

No es aventurado afirmar que la poesía de Fijman es la que mejor encarna la búsqueda estética de la revista. En sus versos, el poeta de origen judío condensa la novedad de las vanguardias con la tradición del cristianismo y es el que con mayor grado alcanzó la «pureza de las formas» tan postulada por los artistas del Convivio. En su poesía confluyen la impronta fuertemente sensorial y la búsqueda de la belleza como absoluto, identificada siempre con la Verdad. (2018, p. 71)

Este juicio, formulado en el presente, permite pensar hasta qué punto Fijman debió de experimentar una relativa popularidad, al menos entre los miembros de *Número*, como el poeta que había logrado la forma más bella —y por tanto, más verdadera—. Pero el fervor se diluye paulatinamente luego de diciembre de 1931, cuando se publica la vigesimocuarta y última entrega de la revista que dirigía Fingerit. Con el cierre, concluyó la etapa de más activa participación de

¹² Parece haber, por esos años, una "búsqueda" de aspirantes a "poeta místico", entendido el adjetivo no como en los siglos XVI y XVII europeos que estudia De Certeau, es decir, en tensión con una autoridad eclesiástica acechada por la Reforma, sino como índice del vigor de la tradición católica y de la Iglesia. Además de Fijman, otra poeta de origen judío, María Raquel Adler fue investida como "mística" en vida (Alonso Piñeiro, 1957) y fue propuesta para el Nobel de Literatura.

Fijman en una publicación¹³ y de mayor difusión de su nombre.¹⁴ El fin de ese proyecto artístico que se proponía combinar ortodoxia con vanguardia es paralelo a la mengua del momento intelectual del Renacimiento católico argentino, y al paulatino avance, en las siguientes décadas, de lo que Loris Zanatta llamó “la nación católica contra la argentina liberal” (2015), con visos no pocas veces fascistas y antisemitas. Fijman será entonces ya no el “juntador de formas”, el poeta que hace lugar a la verdad, el “místico”, sino el “poeta en el hospicio”.

Como queda dicho, desde entonces y hasta la internación definitiva, en octubre 1942, solo hallamos un par de poemas. Meses antes de la reclusión, en mayo, a Fijman –que, según cuenta Gálvez en sus memorias, iba allí desde hacía años a leer a los santos Padres en latín (1962, p. 13)– se le prohibió la entrada a la Biblioteca Nacional. El director de la institución –designado, luego del golpe del 43, ministro de Instrucción Pública, e impulsor desde el cargo de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas– era el escritor antisemita Gustavo Martínez Zuviría, popularmente conocido como Hugo Wast, que alegó malos tratos del poeta a distintos empleados. Aunque Fijman continuó escribiendo de forma dispersa en el Hospicio hasta su muerte en 1970, no volvió a publicar¹⁵. Reverbera en los poemas de esos años –escritos secretamente en las décadas de 1950 y 1960, y regalados por el autor a distintas personas– un imaginario hispánico muy en sintonía con el catolicismo más conservador. Más allá del contacto que mantuvo con Horacio Osvaldo Dondo, con quien planificó un libro cuya publicación se frustró por la muerte de este en 1962,¹⁶ los lazos con el

¹³ De acuerdo con Adur, Dondo y Cabezas, es probable que Fijman participara en la escritura de algún editorial de *Número*.

¹⁴ “El cierre de *Número* puede haber respondido a una serie de factores que desconocemos, desde problemas de financiación hasta diferencias entre los redactores. Desde otra perspectiva, también podemos leer que el proyecto de una revista que articulaba ortodoxia católica con vanguardia estética, que perseguía una sofisticación intelectual, con desarrollos teológicos y filosóficos, y apuntaba a lectores necesariamente minoritarios, terminó por quedar descolocada en tiempos en los que se imponía para el catolicismo la búsqueda de alcanzar a las masas e intervenir de modo más directo y concreto en la praxis política” (Adur, Cabezas y Dondo, 2018, p. 87).

¹⁵ En el número homenaje de *Talismán* sí se incluyen textos hasta entonces inéditos de Fijman.

¹⁶ El *Libro de la cántiga de pasión*, de 2019, fue publicado por María Teresa Dondo, hija de Horacio Osvaldo Dondo, director general de Bibliotecas y Publicaciones Municipales de Buenos Aires hasta su

catolicismo liberal y vanguardista que había visto en la poesía fijmaniana un ejemplo a seguir se pierden.

El “rescate literario” de Fijman entre 1969 y 1970 vuelve a poner a circular su figura y su obra. El responsable de esta operación para recuperarlo como el “visionario” fue el activista y escritor Vicente Zito Lema, que visitó por esos años al poeta en el hospital neuropsiquiátrico. El primer momento de este proceso fue “Jacobó Fijman: poeta en hospicio”, número homenaje de la revista *Talismán* que sería el primero y único publicado; el segundo es *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje a la otra realidad*,¹⁷ un libro de conversaciones que es, a la vez, el desarrollo de un reportaje aparecido en la revista y una mezcla de voces donde la de Fijman se pierde en la del propio entrevistador. El entusiasmo de Zito Lema fue compartido por las figuras más salientes del surrealismo argentino que se desarrolló entre fines de los cuarenta y los cincuenta. En *Talismán*, Enrique Molina compara a Fijman con Rimbaud, Artaud, Daumal, Crevel y Lautremont, y escribe: “La instancia poética, en Fijman, le abre paso a través de las apariencias inmediatas de la realidad, y pone en cuestión la unidad del yo [...]. Dejadle dueño de tales frutos desconocidos. Esos monstruos le obedecen” (1969, p. 5). Aldo Pellegrini, por su parte, compara a Fijman con Artaud y afirma que su poesía “está llena de revelaciones, de sentidos superpuestos que nos conducen a lo oculto” (1969, p. 8). También en 1969 Raúl Gustavo Aguirre escribió, en la *Revista Iberoamericana*, que Fijman era “el gran olvidado de la literatura argentina” (1969). Otro escritor ligado al surrealismo, Juan Jacobo Bajarla, escribió *Fijman, poeta entre dos vidas* (1992), que, como el libro de Zito Lema, es una contribución a la figura del poeta visionario.¹⁸ Es posible, con todo, que

muerte. Consta de 38 composiciones que datan, aparentemente, del período 1952-1962, si bien ninguna está fechada (salvo “Piscomotora”, donde O. H. Dondo anotó “1960”).

¹⁷ Zito Lema reprodujo, sucesivamente e introduciendo cambios, la entrevista con Fijman. El texto, según aclara, no es la transcripción de una o varias grabaciones, sino de los apuntes que tomó durante conversaciones con el poeta que se prolongaron a lo largo de todo un año.

¹⁸ Octavio Paz (1984) se refiere al surrealismo como movimiento espiritual y moral de época en la que confluyen arte, poesía y visión de mundo. Aunque no necesariamente afiliada al surrealismo local, la revista *Último Reino*, que reivindicaba la poesía visionaria, publicó en 1980, como separata, *Molino rojo*. Más cerca en el tiempo, Alberto A. Arias y Daniel Calmels continúan la recuperación de la poesía de

debamos remontar los orígenes de esta investidura hasta el personaje de Samuel Tesler, álter ego ficcional de Fijman entre sabio y místico, sentencioso y hermético, lúcido y excéntrico, que aparece –en clave de "humor angélico", parodia con trasfondo espiritual– en Adán Buenosayres primero (1948) –fríamente acogido en sus inicios– y luego en Megafón, o la guerra (1970).

III.

De las diferentes variantes vanguardistas que estudia Sarlo, interesa puntualizar en una: la "utopía rural". Esta es una postura regresiva y conservadora que no busca un orden nuevo, sino la restauración de uno supuestamente anterior, que en realidad es atópico y atemporal. En consecuencia, se establece una pugna contra el presente, manifestado en la ciudad y el "mundo del trabajo", que es combatido desde el paisaje rural: "El tópico de la 'edad dorada' [...] restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado" (Sarlo, 2003, p. 32). Como Ricardo Güiraldes, Fijman provenía del mundo rural, pero nunca fue un hacendado. La pregunta que se hacía el autor de *Don Segundo Sombra*, de acuerdo con Sarlo, era "si se puede ser criollo y simbolista o impresionista" (p. 39) al mismo tiempo. El "gauchismo refinado" de dicha "pastoral argentina moderna", que funciona como respuesta, es tranquilizador: una síntesis moralmente fundamentada de los valores europeos y las raíces criollas. La base moralizante desaparece, en cambio, en Borges, donde la síntesis de criollismo

Fijman y de su pintura. Por un lado, Arias, quien se declaraba "pro-surrealista", publicó en su editorial Araucaria la cuidada edición *Obras (1923-69). 1: Poemas* (2005). Según detalla en un anexo, este libro es el resultado de años de búsqueda y de una recopilación de textos de Fijman iniciada a fines de los setenta. El autor ya había publicado en 1998, también con Araucaria, *San Julián el pobre (cuentos)*, un libro que Fijman había anunciado en la revista Número en junio de 1930. Por otro lado, el escritor y psicomotricista Daniel Calmels, incentivado por Lysandro Galtier –compañero de Fijman en el grupo Martín Fierro–, contribuyó a difundir la obra del poeta con publicaciones como *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman* (con prólogo de Bajarlía) (1996) y de la –necesariamente incompleta– *Poesía completa* que el sello Del Dock publicó también en 2005. El ingreso de Fijman al ámbito académico está relacionado con la aparición, en 1983, de *Obra poética* (Buenos Aires, La Torre Abolida, con prólogo de Bajarlía), que reúne los tres poemarios. Antonio Pagés Larraya escribe entonces en la revista *Letras* de la Universidad Católica Argentina: "La extraña poesía de Jacobo Fijman, un «gran olvidado» de nuestra literatura" (1984-1985). En los noventa, en la misma institución, María Amelia Arancet Ruda dedica sus tesis de licenciatura y doctoral a la obra fijmaniana.

y ultraísmo resulta en la creación de las orillas, del suburbio, del barrio. En Fijman, como queda dicho, no hay una reivindicación criollista, aunque sí una preocupación moral, que aparece continuamente ligada al espacio. Así, su utopía no es una pampa recordada,¹⁹ sino un interior simbólico desplegado por una mirada que se repliega. Para pensar este movimiento, propongo ahora un pasaje de La fábula mística, de Michel de Certeau. Al referirse a los espirituales españoles de los siglos XVI y XVII, el jesuita francés escribe:

[...] vidas minadas por la necesidad de una interioridad disimulada, la presencia de los «cristianos nuevos», cuyo rostro «converso» sigue siendo para sus contemporáneos la máscara del judío excluido, es masiva entre los «iluminados» o «alumbrados». [...]

Dentro del cristianismo, ellos articulan la experiencia de un "lugar otro", pero desde el interior de la tradición que adoptan. Neófitos alejados de las maneras de pensar y de hacer seculares en el catolicismo español, a menudo obligados a liberarse del formalismo de la Sinagoga y poco deseosos de caer en el de la Iglesia, miembros de una "intelligentsia" escrituraria seducida por la concepción erasmiana de un «cuerpo» evangélico y rechazados por el racismo doctrinal que sostiene la jerarquización según la «limpieza de sangre», lectores de una Biblia a la que ellos se acercan sin pasar por los escolásticos ni las instituciones, introducen en la «letra» el juego técnico y/o místico de un «espíritu diferente». [...]. Un recuerdo de familia, determinante pero «indecible», como en tantos otros. De Juan de Ávila —que hizo de la universidad de Baeza el asilo de los «cristianos nuevos»— hasta Molinos, una extraña alianza une palabra «mística» y sangre «impura». El encuentro de dos tradiciones religiosas, una relegada al exilio interior, la otra triunfante pero «corrompida», permitió a los cristianos nuevos convertirse en gran medida en los creadores de un discurso nuevo, liberado de la repetición dogmática y estructurado, como un marranismo espiritual, por la oposición entre la pureza «de dentro» y la mentira «de fuera». [...]. Del mismo modo que la adopción masiva de la cultura alemana por parte de los judíos en el siglo XIX dio lugar a diversas innovaciones teóricas y a una excepcional productividad intelectual, la expansión mística de los siglos

¹⁹ La pampa fijmaniana, esporádicamente nombrada, está desrealizada e idealizada, como se puede leer en "Pampa de una noche y un día con su noche" (*Estrella de la mañana*, 2005), o en "Imitación de San Antonio de Areco" (*Número*, nro. 5, mayo de 1930).

XVI y XVII es con frecuencia el efecto de la diferencia judía en el ejercicio de una lengua católica. (2006, pp. 31-32)

La extensión de la cita se justifica ante la necesidad de identificar el gesto —que se leyó en su época como el del converso y el místico— del sujeto del imaginario fijmaniano. Su mirada, orientada a denunciar la degradación y el vicio urbanos en algún poema temprano, y que en *Molino rojo* se vuelve al suburbio, se retrae sobre sí desde *Hecho de estampas*: si antes (se) *proyectaba* (sobre) un exterior, ahora se vuelve (hacia una) interioridad. Ella, el alma fijmaniana, como las *Moradas* de Santa Teresa en la lectura de De Certau, es un teatro de operaciones, un teatro del interior, “campo artificial de representación, [donde] los *objetos* son articulables, huellas de una interioridad muda e indecible, [...] lugar desplazado [...] donde se producen] las metáforas de los movimientos (secretos) que no tienen (un) lugar” (2006, p. 188). Se trata, en el caso de Fijman, de una novedosa forma de disponer (de) un repertorio de símbolos de la Biblia y la de tradición católica²⁰. Volveré sobre la mirada del sujeto y su transformación. Subrayemos ahora que en ese impulso hacia el interior reverbera el pensamiento de Jacques Maritain, personalidad saliente del neotomismo en Francia y la Argentina, que fue, sin embargo, en uno y otro país, motivo de polémicas entre liberales y conservadores (Zanca, 2016; Lida, 2015).

En Antimoderno (de 1922, ampliado en 1926), Maritain abogaba no por un rechazo sin más de los tiempos modernos y del ímpetu de renovación —sobre eso, dice, “nada deseamos tanto como ser ‘ultramodernos’” (2019, p. 21)—, sino del afán de originalidad —el progreso indefinido, el racionalismo, el positivismo, el materialismo— que socava la idea de Verdad y del debido ordenamiento del

²⁰ En su todavía inédita *Historia de la Biblia en la Argentina*, Sánchez Sottosanto escribe un apartado sobre Fijman y *Estrella de la mañana*. Señala que “Fijman no sabía hebreo y las Escrituras las leyó en latín, muchas de sus casi desaforadas reiteraciones no pueden ser buscadas en la Biblia hebrea —aunque tampoco aquí sea dado hallarlas, salvo como recurso secundario—. Deben ser entendidas como un recurso personal, o fruto de una intertextualidad en la que la Biblia no participa necesariamente”. Al mismo tiempo, identifica a Fijman como lector “preconciliar, atado sobre todo a las exégesis posttridentinas, privilegiadoras de la patrística y la escolástica”, y sostiene que la novedad que puede haber en su poesía debería buscarse “en el latín de la Vulgata”. Hay que señalar que en los Cursos de Cultura Católica se enseñaba latín, además de filosofía, sagradas escrituras o historia de la iglesia, entre otras materias.

ser humano y del arte a esa Verdad. La antimodernidad maritaneana es, desde este ángulo, el rechazo al desconocimiento de un orden superior, divino, y su impronta puede rastrearse en varios textos de la época. Para autores como Marechal –la primera versión del Descenso y ascenso del alma por la belleza es de 1933–, los colaboradores de *Sur* o de *Número*, un libro como *Arte y escolástica*, publicado en francés entre 1919 y 1920²¹, era de referencia –los “ensayos” de Fijman en dicha revista dan cuenta, de hecho, de una atenta lectura–²². En el capítulo VII, titulado “La pureza del arte”²³. Maritain expone la idea tomista del arte como imitación; no como mimesis, sino en tanto *splendor formae*:²⁴ en toda obra proporcionada, bella, lo que se manifiesta –lo que resplandece– es la forma, y más aún, la verdad de la forma, la inteligencia creadora (1945, pp. 38-39). Para ello, el poeta se vale “primero y ante todo del inmenso tesoro de las cosas creadas, de la naturaleza sensible, como también del mundo de las almas, y del mundo interior de su propia alma” (pp. 81-82). Pero aunque el fin del “socio de Dios” (p. 82) es la obra y su belleza, el arte está sometido “a una regulación extrínseca, impuesta por razón de un fin más alto como el la beatitud misma del viviente en el que se asienta” (p. 97). El artista, entonces, debe permanecer obediente de la verdad que anima la obra, esto es,

²¹ Con una tercera edición con añadidos de 1935, traducida al español diez años después, aunque circulara ya en el país en su idioma original. Maritain visitó Buenos Aires en 1936.

²² En “Mallarmé lector de símbolos”, un ensayo publicado en *Número* en diciembre de 1931, Fijman relaciona el “símbolo” al arte en el que resplandece la belleza, y a la verdad y voluntad divinas, puesto que “los símbolos no los ha inventado el hombre. Sólo existe el artesano que los envuelve con sus manos, aunque los ignore, y el otro, que los espera y los conoce. Nadie puede venir a la Belleza si la Belleza no le trae. Lo que entreviene [sic] en toda verdadera obra como la de Mallarmé es la potencia divina, que contradice a las cosas sumamente malas de la tan celebrada ‘poesía’ por el vulgo” (1931, pp. 9-10).

²³ En distintas notas al pie del referido apartado, leemos referencias de Maritain a Mallarmé, Claudel y Strawinsky, artistas a los que Fijman dedicará elogios en *Número*: “Mallarmé lector de símbolos” (*Número*, N. 14, febrero de 1931), “Tres voces” (*Número*, N. 18-19, abril de 1931), “Edipo Rey y la Sinfonía de los Salmos” (*Número*, N. 23-24, diciembre 1931).

²⁴ “Lo que se requiere [en el arte], no es que la representación sea exactamente conforme a una realidad determinada, sino que por los elementos materiales de la belleza de la obra pase sin dificultad, soberana y entera, la claridad de una forma; de una forma, y por consiguiente de ‘alguna verdad’ [...] no proviene de la verdad ‘de la imitación como reproducción de las cosas’, sino que proviene de la perfección con que la obra expresa o manifiesta la forma, en el sentido metafísico de esta palabra, proviene de la verdad ‘de la imitación como una manifestación de una forma’. Esto es ‘lo formal’ de la imitación en el arte: la expresión o la manifestación, en una obra convenientemente proporcionada, de cierto principio secreto de inteligibilidad que resplandece” (Maritain, 1945, pp. 77-78).

sometido, en la línea de su arte, a una especie de ascetismo, que puede exigir de él sacrificios heroicos. [...] Es menester que atraviese noches, que se purifique sin cesar, que renuncie voluntariamente a las regiones fértiles por las regiones áridas y llenas de inseguridad [...] Por eso toma gustosamente un tono de moralista cuando habla o escribe sobre el arte, y sabe claramente que tiene una 'virtud' que guardar. (1945, pp. 104-105)

En los poemas, relatos y ensayos firmados por Fijman entre 1929, cuando se acerca a los Grupos de Cultura Católica y a su Convivio²⁵, y 1934, de cuando data la última colaboración publicada antes del ingreso en el hospicio de la que tenemos noticia²⁶, parecen resonar estas premisas, difundidas en el seno la tradición “renaciente” por un “converso” como Maritain. El sujeto poético fijmaniano halla aquí, en el imaginario católico y en la preceptiva maritaneana, el cauce con el que se despliega simbólicamente como pura interioridad.

Volvamos ahora entonces sobre la mirada del sujeto fijmaniano. Monteleone afirma que la mirada es la *facultad* por la que el sujeto imaginario del poema “realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio”; esto es, establece “lo que se halla tanto dentro como fuera del campo visible” (2004, p. 31). Desde esta óptica, son cuatro los modos de trasposición del objeto –jamás completamente puros– en los que se puede manifestar la mirada imaginaria. Veamos los dos primeros. La trasposición figurativa “Está referida a los objetos representados en el poema y al espacio imaginario de su emergencia, que posee la estructura de un topos, por medio del cual se define al mismo tiempo la mirada que los representa y compone” (p. 35). También en la transposición simbólica hallamos “el topos y

²⁵ Dirigido por Dell'Oro Maini, el Convivio fue una extensión o continuación de los Cursos de Cultura Católica, un ámbito en el que semanalmente se reunían artistas e intelectuales –no necesariamente católicos– para discutir “temas y problemas artísticos, literarios, religiosos y culturales en general”. Niño Amieva se refiere a “la experiencia del Convivio en Número [...] como un primer ensayo de un programa estético que se estimó como necesario en la instancia de expandir un proyecto político-cultural católico nacionalista –o bien catolicista nacional– y que en este período puntual se automodelizó como mediador” (2015, pp. 101-102). La Iglesia y el catolicismo integral se encontraban en expansión; de hecho, en octubre de 1934, en Buenos Aires, se celebró el Congreso Eucarístico Internacional, que contó con la presencia del secretario de Estado cardenal Eugenio Pacelli, futuro Pío XII.

²⁶ Se trata de la “Letanía del agua perfecta”, extensa composición aparecida en ARX (1932-1939), publicación cordobesa de filosofía que contó con colaboraciones a favor del fascismo y del franquismo (Domínguez Rubio, 2021).

sus objetos representados [...], pero [...] son el índice o el símbolo que organiza una vista segunda —donde la mirada se vuelve visión o videncia— orientada hacia un más allá del mundo apariencial" (p. 37). Como se puede ver en los siguientes ejemplos, la mirada, en el imaginario poético fijmaniano, es casi siempre simbólica, pero no del mismo modo —“visión o videncia”—:

Noche de sábado, del vicio;/ Está de fiesta el municipio./ Fiesta del sábado en El Bajo;/ El mundo va a limpiarse su carajo.// [...]// Se dibuja en el vidrio esmerilado/ El fantasma de la luz de otra ramera;/ En la puerta, hay color de primavera,/ Un paisaje de Dante realizado.// Y sus voces, macabras, de lamento/ Llamando a fornicar a los que pasan,/ Me dañan. Y a los que sus carnes tasan,/ Daría a la impiedad de un lobo hambriento. (“Noche de sábado en El Bajo”, 2005, pp. 54-55)

Toda la luz me ampara en su dulzura;/ Así la siento, así la veo;/ Hoy canta para mí y en ella creo,/ Y mi vida interior es menos dura.// Toda la luz me ampara con su gama;/ Son míos los paisajes./ Recogí sol haciendo en ellos viajes./ Con mis ojos: mi vida es una llama.// Y aunque la vida es dolorosa y triste,/ quiero vivirla por la luz que existe. (“Paisajes”, 2005, p. 45)

Las grises estaciones me han dejado/ el silencio de sus faroles/ enfermos, de velorio;/ y los puertos sus guinches y sus barcos/ afiebrados de esclavos y bocinas. (“El viajero amargado”, *Molino rojo*, 2005, p. 77)

Toque de vísperas de fiesta./ Presentimientos./ Mi corazón es blanco de ternura./ ¡Solemnidad!// Hablamos en voz baja.// Un árbol canta como un niño/ piadoso/ todo blanco de estrellas.// Mi corazón es blanco de ternura. (“Vísperas”, *Molino rojo*, 2005, p. 66)

Resuenan mis botas groseras de campesino/ en la ternura de los caballos,/ y he ido.// Al son de ríos lúcidos y puros/ tiemblan las curvas de los pozos como las dulces patas de los corderos.// Encerrada en mis pasos sigue la noche oscura. (“Poema III”, *Hecho de estampas*, 2005, p. 123)

Los muros están cubiertos de vísperas y estrellas blancas./ Las flautas hacen temblar a las flexibles viñas.// Oh, bodas, en tanta perfección de desnudez el gallo canta./ Aprieta mi adolescencia tus ojos negros. (“Poema XIV”, *Hecho de estampas*, 2005, p. 134)

Los ojos mueren en la alegría de la visión desnuda de carne y de palabras,/ en la tierra desnuda y en el cielo desnudo,/ en el día desnudo y en la noche desnuda bajo los cielos todo crecidos// [...]// En la noche de oro nos llaman las campanas,/ y oímos el vuelo de las palomas desde la noche de plata bajo la noche de oro. (“I”, *Estrella de la mañana*, 2005, p. 141)

Vuelvo mis ojos sobre mis ojos mansos;/ vuelvo mis ojos contra la noche oscura.// Tuvo cuidado mi soledad; tuvo cuidado mi pavor de soledad perfecta.// Después de toda la tierra rebosan las albas; después de todas las estrellas ha sido en mí la mano sobre mi noche oscura. (“XXXVIII”, *Estrella de la mañana*, 2005, p. 178)

Compuestos alrededor de 1923, los dos primeros fragmentos son poemas juveniles de Fijman que nunca se publicaron en vida del autor²⁷. En “Noche de sábado en El Bajo”, como en casi ningún otro de este imaginario, la mirada es fundamentalmente figurativa: la urbe moderna que encandiló a Gironde es aquí representada como degeneración. En efecto, como se puede ver en el segundo extracto, desde las primeras composiciones, la soledad y los espacios retirados son ponderados, en oposición a los paisajes urbanos, abigarrados y confusos. Entre la modalidad figurativa y la simbólica, la mirada se vuelca sobre el afuera para armar un adentro. De este modo, aquello que la mirada convoca del exterior se desrealiza, procedimiento que, en Molino rojo, está subrayado por las profusas sinestesias y por las imágenes que conectan órdenes distintos. Como escribe De Certeau al considerar el oxímoron como tropo místico por antonomasia: “La combinación de los dos términos suple la existencia de un tercero y lo presenta como ausente. Crea un agujero en el lenguaje. Talla en él el lugar de un indecible. Es un lenguaje que señala un no-lenguaje” (2006, p. 145). No se trata aún de una mirada completamente vuelta sobre sí, sino – como se puede leer en el contraste entre “El viajero amargado” y “Vísperas”, por ejemplo– de un proceso en desarrollo, pues los poemas del “adentro”, aunque mayoritarios, alternan con los que hicieron al primer libro de Fijman parte del, para decirlo con Sarlo, “centro del territorio renovador” de la vanguardia local, cuya “originalidad [es decir, cuya diferencia con el modernismo] surge del cruce de ultraísmo y poesía urbana” (2003, p. 103)²⁸. Desde Hecho de estampas, la mirada se retrae y las referencias exteriores se diluyen con el advenimiento de un paisaje simbólico que abreva en la Biblia y

²⁷ A excepción de cuatro poemas aparecidos en la revista de la comunidad judía de Buenos Aires *Vida Nuestra* (agosto de 1923), inéditos hasta 2002, cuando fueron publicados por Eliahu Toker. Estos *Versos de juventud*, según la denominación que elige Arias (en Fijman, 2005), representan un tenue contacto con el (pos)modernismo. Algunos “cuentos parisienses” y “ensayos” fijmanianos también dan cuenta de la aversión por la ciudad y la modernidad.

²⁸ En los tres libros publicados, la posición personal más recurrente, es el “yo”, que alterna con un “nosotros” y con composiciones en las que la enunciación aparece solo como mirada.

de San Juan de la Cruz, y que, en Estrella de la mañana, alcanza su modo más económico —en cuanto al repertorio de elementos y procedimientos desplegados—, esto es, más próximo a la oración y el cántico: un interior desde el que hablar con Dios²⁹. La muerte aparece aquí en tanto fin de un orden inferior y advenimiento de uno superior y depurado, poblado de repeticiones y paralelismos de luz, aguas, albas, estrellas, ángeles, corderos y palomas. La noche, en ocasiones “noche obscura”, evidentemente tomada de San Juan de la Cruz, resulta cardinal en el segundo y el tercer poemarios fijmanianos en tanto tránsito del alma, que no aparece aún en Hecho de estampas, pero que es mencionada en más de un tercio de las composiciones de Estrella de la mañana³⁰.

Después de una estancia de un par de años en Open Door, en 1952 Fijman volvió al Hospital Neuropsiquiátrico, donde retomó la escritura (Arias, 2002) y comenzó a concebir, a instancias de su amigo H. O. Dondo³¹, un poemario que solo verá la luz en 1919. No han llegado a nosotros textos previos a esa década, pero desde ese momento los poemas escritos y diseminados por el autor son numerosos, hasta el punto de ser —al menos, los recuperados hasta hoy— más que los publicados en vida. El último que lleva fecha es “Speculum deitatis”, de 1969; otros muchos no tienen fecha.³² Al analizar este corpus, resulta evidente

²⁹ El sujeto se dirige a usualmente a un “tú” que se identifica como “Señor”: “Señor, Señor, Señor/ canto mío eres tú, y Eternidad” (“XXIII”). Sobre “hermosa mía” y “paloma mía”, vocativos que se pueden leer en “Adoración de los Reyes Magos”, Sánchez Sottosanto los filia con el *Cantar de los Cantares*, y comenta: “pueden referirse al alma genérica de las cosas, de la naturaleza, o mejor, de la Creación, que es manifiesta también en el uso ‘criaturas’; un alma que puede señalarse como unida a la propia, a la que también pueden caberle los vocativos: el poeta se dirige por igual al microcosmos que al macrocosmos, a la vez que a María”.

³⁰ “las almas”, “mi alma y tu alma”, (“III”), “tu alma canta, mi alma reza” (“IV”), “mi alma” (“VII”), “Alma mía” (“X”), “Nuestras almas” (“XI”), “Ama tu alma mi alma”, (“XV”), “a la luz de alma crece tu alma, crece mi alma”, “paz de tu alma y mi alma” (“XVI”), “tu alma”, “mi alma” (“XVII”, “XVIII”, “XX”), “mi alma” (“XXII”, “XXIV”, “XXVI”, “XXXVI”), “las almas” (“XXIII”), “alma del hombre” (“XXXV”), “el alma” (“Pampa de una noche y un día con su noche”).

³¹ Si bien el contacto literario más sostenido de Fijman hasta 1962 fue Dondo, es probable que, hasta la recuperación de Zito Lema y los surrealistas, también se relacionara con Lyandro Galtier (1906-1985), quien tenía en su poder gran cantidad de manuscritos y acuarelas. Es menos claro que haya sostenido una relación con Marechal, que murió pocos meses antes que él.

³² En *Romance del vértigo perfecto*, se recogen algunos que van de mayo de 1957 a noviembre de 1960. Los del *Libro de la cántiga de la pasión* irían de 1952 a 1962. Los que recopila Arias van de 1952 a junio de 1969. Entre los *Ocho poemas manuscritos* (2014), hay textos que van de noviembre de 1957 a diciembre de 1965. Los cinco textos reunidos bajo el título *Metapoemas* (2015) están fechados entre

que ha habido un viraje: sobre todo desde fines de los cincuenta, el sujeto fijmaniano ya no mira a su interior. Se levanta, en cambio, un paisaje muy diferente: si en Hecho de estampas y Estrella de la mañana casi todos los poemas estaban numerados, reaparecen ahora los títulos, que dan cuenta de un afán arcaizante especialmente inclinado hacia el imaginario cristiano hispánico, primero, y latino luego. Esta referencialidad es un indicio de que, aunque sea incierto cuándo –quizá antes de la internación–, Fijman leyó obras populares entre el nacionalismo católico argentino y, especialmente, el falangismo español, como Defensa de la Hispanidad (1934)³³, de Ramiro de Maeztu –embajador del dictador Primo de Rivera en la Argentina (1928-1930), fusilado por los republicanos en Madrid, en los inicios de la Guerra Civil Española–, o como la poesía de José María Pemán (1897-1981), ejecutor de la idea de hispanidad, de la que el otro fue el principal ideólogo. En esta cosmovisión reaccionaria, España, “martillo de herejes”, es retratada como la defensora del catolicismo, como la nueva Roma que viene a solucionar los desvíos modernistas, liberales y comunistas, mote, este último, que se suele achacar al judío eslavo, en un período de profundo antisemitismo.³⁴ La hispanidad halla, en la tradición áurea y medieval, lo “propio” que se opone a lo “extraño”: por un lado, el esplendor del Imperio de los Reyes Católicos y de Carlos I, la Contrarreforma de Felipe II, la conquista y evangelización de América –de las Indias– como gesta religiosa; por el otro, deriva del 98, la árida, virtuosa y noble Castilla que, desde la Reconquista del Cid, encarna la unidad. En este contexto, vuelven a escribirse romances, madrigales, coplas y otras formas de la tradición cantada y popular, y se componen églogas que recuperan el mundo pastoril celebrado con maestría en la Roma del siglo I a. C. y en la España de los siglos XV y XVI. Si el sujeto fijmaniano buscó previamente la pureza en su

1961 y 1962. En vida, Fijman repartía esos poemas, más dibujos y acuarelas, entre amigos y algunos trabajadores del hospital. *Romance del vértigo perfecto* es el nombre de un poema de Fijman que Roberto Cignoni y Fernando Gioia eligieron como título al momento de publicar, en 2012, un conjunto de 66 piezas del autor que permanecían inéditas; algo similar sucede con *Metapoemas*, editados por M. T. Dondo. Recientemente, la viuda del bibliotecario Juan Carlos Montero donó a la Biblioteca Histórica de la Universidad del Salvador un conjunto de manuscritos que Fijman le obsequió cuando trabajaba como Director de Bibliotecas Municipales en la década de 1960.

³³ Se reeditó en 1938, 1941, 1942 y 1946.

³⁴ Aunque formulada en tiempos de Primo de Rivera, su decisivo promotor fue Franco, quien la convirtió en política de Estado. Remito al primer volumen de la *Historia de la literatura fascista española*, de Julio Rodríguez Puértolas (2008).

interior, y se sirvió para decirla del imaginario bíblico, la construye ahora como utopía hispánica y romana, como una mirada proyectada hacia un pasado legendario que arma estampas de pobreza y virtud:

(Puede que el heno se pierda/ sacando la lengua de sus chirigotas/ a los pobrecitos labriegos.)// Gimen los mesones/ un Dios mío. ("La aldehuela de vuelta y media", 2005, p. 99)

Una granja soleada. Labriegos y cantos./ Las callejas,/ banderizadas/ de chicuelos reidores,/ se enloquecen y disparan/ del mercado a la taberna;/ [...]/ Danzan/ hasta el medio día;/ luego abren sus bocas,/ se tragan el sol;/ y estiran sus brazos/ tatuados de cosas/ y se duermen dulcemente. ("La égloga profana", *Molino rojo*, 2005, p. 98)

Reconoce el ciprés, oh Volumnia beata,/ los mirtos prepotentes y las selvas romanas./ La flauta pastoril/ compone los rebaños de las tardes/ de esplendor y laurel. [...]/ Quando nasca³⁵ tu hijo/ nacerá la pobreza con los nombres de Cristo. ("Canción de pueblo y de senado", 1 de junio de 1964, 2005, p. 223)³⁶

Por las áridas tierras se dobla la pobreza./ Castilla muere en Cristo la razón en belleza./ La móvil soledad/ del sueño que no duerme sueña de eternidad./ Las ovejas balaban en las bocas vacías/ y descalza Castilla con las pálidas rías. (5 de abril de 1958, "Romance de Castilla", 2012, p. 19)

Castilla parte en cruz las aldeas y torres,/ los versos y los llanos./ El Cid cabalga en cruz; y los siervos blasfeman con la sangre de Cristo./ Los molinos se tornan por un tiempo de muerte;/ y Don Miguel Cervantes redime los cautivos/ con ayunos y prosas consonantes./ Castilla dice el Canon en la sangre judía/ de los niños judíos;/ y las torres malditas de las viejas aldeas/ asesinan en cruz/ a los siervos y llanos. ("Canon", 28 de noviembre de 1962, 2005, p. 211)

Las primeras dos citas son de Molino rojo y revelan que lo pastoril está en Fijman desde los textos más tempranos. Con todo, el bucolismo, asociado al imaginario romano y, por él, con Cristo, es minoritario en comparación con el árido paisaje castellano en los poemas últimos. Allí, pobreza y virtud se aúnan con escasas referencias. "Canon" es probablemente uno de los más pródigos en este sentido, pero aún así su sentido sigue siendo opaco. Podríamos pensar,

³⁵ Imitando el latín.

³⁶ Volumnia fue la esposa de Cayo Mario Coriolano, militar y político romano de quien se cuenta que, enemistado con el senado y desterrado, sitió Roma. La leyenda dice que fue Volumnia quien lo convenció de deponer las armas.

con todo, que “Castilla dice el Canon en la sangre judía/ de los niños judíos” alude, considerado el poema en tanto contexto, a una acción impuesta, violenta, connotación que también podría pensarse de la expresión “en cruz”. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la poesía de Pemán y de otros cultores del hispanismo, en Fijman, este no debe leerse como programa político en el que la violencia está justificada o aun acicateada; de hecho, no hay, hasta donde sepamos, otros textos que hablen muertes violentas. Por el contrario, según queda dicho, la muerte en este imaginario está ponderada. En este sentido, si bien “Canon” es una de las composiciones más evidentemente “hispanicas” de Fijman, es también, concomitantemente, una extraña muestra de “hispanismo poético”: el repertorio referencial puede ser el mismo, pero la mirada que lo organiza, el trabajo imaginario y subjetivo, es distinto.

IV.

Dos de los rasgos que Arancet Ruda identifica en la poesía de Fijman no reunida en libro, la voluntad de orden y el “afán utopista”, vanguardista y bucólico a la vez (2001, pp. 464-466), podrían predicarse del imaginario fijmaniano todo –incluidos “cuentos” y “ensayos”–, si bien se vuelven más visibles desde Hecho de estampas. Si, con Molino rojo, en la década del veinte, el sujeto –fragmentado, escindido– se distancia del criollismo martinfierrista, en los treinta, se desmarca del clasicismo que ensayan los repliegues de los neosensibles migrados a los cenáculos católicos: a comienzos de los treinta, Marechal publicó Odas para el hombre y la mujer (1929) y Laberinto de amor (1936); Molinari, Hostería de la rosa y del clavel (1933); Bernárdez, El buque (1935). Si bien se advierte en ellos un impulso simbólico, en ninguno la mirada es tan oscura –vanguardista e interior– como en Fijman. Donde la mayoría atemperó su impulso reformista, en él esto es más aparente que efectivo. Del mismo modo, podríamos aventurar que, en los años del hospicio, aunque arcaizante, la mirada del sujeto fijmaniano es de las más novedosas del hispanismo local. Desligado, parece acercarse y distanciarse cada vez de los grupos y estéticas con los que se relaciona: en Martín Fierro y la vanguardia criollista; en Número y la vanguardia católica –sorprende aquí lo escaso del archivo fotográfico de Fijman, prácticamente nunca retratado en las fotos grupales de las revistas–; en el hispanismo consevador, es siempre el menos reivindicable como “propio” y permanece en un borde, en un afuera. Con el

fundamento filosófico de Maritain, retoma y reinventa distintos imaginarios para construir el suyo, articulado sobre el contraste entre, de un lado, la pureza, que se volverá directriz, y del otro, la impureza, casi completamente omitida luego de Molino rojo, en el que todavía se advierte una oscilación entre interior y exterior, entre lo celestial y lo mundano. A partir del segundo poemario, la mirada simbólica despliega, primero, una interioridad de aguas, corderos, palomas, noches y bodas; y luego, estampas de idealizados paisajes castellanos, pobreza y obediencia, en las que el imaginario fijmaniano postula su verdad como orden divino.

Referencias

- Adur, L. (2014). *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos, polémicas*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- Adur, L., Cabezas, L., y Dondo, F. (Eds.) (2018). *La Revista Número. 1930-1931*. Academia Argentina de Letras.
- Aguirre, R. G. (1969). "Demencia, el camino más alto y más desierto"... Jacobo Fijman: el gran olvidado. *Revista Iberoamericana*, XXXVII(75), 429-436. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1971.2691>
- Alonso Piñeiro, A. (1957). *La Poetisa Mística de América: María Raquel Adler*. Editorial Prestigio.
- Anzoátegui, I. B. (1930, enero). Las imágenes de un nacimiento. *Número*, (1), 7.
- Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Corregidor.
- Arias, A. A. (2002). Lápices dorados y plateados. Entrevista al Dr. Jorge Saurí a propósito de Jacobo Fijman. *Psicoanálisis y el Hospital. Publicación semestral de practicantes en instituciones hospitalarias*, (21). <http://www.egrupos.net/grupo/forotopia/archivo/indice/514/msg/563/>
- Bajarlá, J. J. (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Ediciones de la Flor.
- Calmels, D. (1996). *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Aportes para una biografía*. Editorial Topía.
- Caro, A. L. (1930, julio). Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina. *Síntesis*, (38), 149-158.
- De Certeau, M. (2006). *La fábula mística. Siglos XVI-XVI*. Siruela.
- Domínguez Rubio, L. (2021). Nacimiento y estabilización de una historiografía filosófica católica en Argentina (1910-1955). *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas* 23, (1), 1-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8126856>
- Fernández, R. (1985). *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra*. Tekne.
- Fijman, J. (1931, febrero). Mallarmé lector de símbolos. *Número* (14), 9-10.
- Fijman, J. (1983). *Obra poética*. La Torre Abolida.

- Fijman, J. (2005). *Obras (1923-69). 1: Poemas* (Ed. Arias, A.). Araucaria.
- Fijman, J. (2012). *Romance del vértigo perfecto*. Descierto.
- Fijman, J. (2014). *Ocho poemas manuscritos*. Del Centro Editores.
- Fijman, J. (2015). *Metapoemas*. Ediciones Kalos.
- Fijman, J. (2019). *Libro de la cántiga de pasión*. Editorial Duino.
- Gálvez, M. (1962). *Recuerdos de la Vida Literaria. Entre la Novela y la Historia*. Hachette.
- Ibarra, N. (1930). *La nueva poesía argentina: ensayos críticos sobre el ultraísmo. 1921-1929*. Imprenta viuda de Molinari e hijos.
- Lida, M. (2015). Estética, cultura y política en la revista *Criterio* (Argentina, 1928-1936). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/67968>
- Lindstrom, N. (2023). "The Artist and the Creation: The Vexing Case of Jacobo Fijman". *Hispanic Journal*, 44 (1), 65-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9212223>
- Maritain, J. (1945). *Arte y escolástica* (Trad. J. A. González). La Espiga de Oro.
- Maritain, J. (2019). *Antimoderno*. (Trad. J. I. Gorraiz). Editorial UCALP.
- Masiello, F. (1985). ExCentric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman. *Hispanic Journal*, 6 (2), (1985): 33-44.
- Merino, E. (2010). La conversión religiosa y su *performance* en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (23). www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/merino.html
- Molina, E. (1969). Ni un paso atrás. *Talismán*, 1(1), 4-5.
- Monteleone, J. (2004). Mirada e imaginario poético. En Y. Sánchez y R. Spiler (Eds.), *La poética de la mirada* (pp. 29-43). Visor.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Nube Negra.
- Niño Amieva, A. (2015). El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931). *AdVersus*, XII(28), 69-108. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5978542>
- Pagés Larraya, A. (1984-1985). La extraña poesía de Jacobo Fijman, un «gran olvidado» de nuestra literatura. *Letras*, (XI-XII), 154-158.
- Paz, O. (1984). *Las peras del olmo*. Seix Barral.
- Pellegrini, A. (1969). La poesía de Jacobo Fijman. *Talismán*, 1(1), 6-8.
- Pinto, M. (1930, abril). El poeta Jacobo Fijman. *Número*, (4), 34.
- Rodríguez Puértolas, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española I*. Ediciones Akal.
- Sánchez Sottosanto. *Historia de la Biblia en la Argentina*. Inédito.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Nueva Visión.
- Scalabrini Ortiz, R. (1926). Jacobo Fijman. *Martín Fierro*, (32).

- Senkman, L. (1983). *La identidad judía en la literatura argentina*. Editorial Pades.
- Senkman, L. (1987). Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas. *Río de la Plata: Culturas*, (4-6), 163-175.
- Toker, E. (2002). Jacobo Fijman. *Hispanamérica. Revista de Literatura*, (93), 49-64.
- Vallejo, A. (1926). Verificación de un gran poeta. *Martín Fierro*, (34).
- Zanatta, L. (2015). *La larga agonía de la nación católica. Iglesia y dictadura en la Argentina*. Sudamericana.
- Zanca, J. (2016). Cultura católica y política en el período de entreguerras, mito, taxonomía y disidencia. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 16 (2). <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAe021>
- Zito Lema, V. (1969). Reportaje a Jacobo Fijman. Contribución a un intento de conocimiento. *Talismán*, 1 (1), 10-13.
- Zito Lema, V. (1970). *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Rodolfo Alonso Editor.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 59-81
ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>
RECEPCIÓN: 28.08.25 – ACEPTACIÓN: 22.04.26

Rompiendo el velo del silencio. Las mujeres-monstruo de Alejandra Pizarnik y Reina Roffé

*Breaking the veil of silence. The Monster Women of Alejandra
Pizarnik and Reina Roffé*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.027>

Verónica Jiménez Jiménez

Universidad Complutense de Madrid
España

verjim01@ucm.es

 <https://orcid.org/0009-0001-4909-4373>

Resumen

Voces de sirenas son las de Alejandra Pizarnik y Reina Roffé, enfrentándose de manera voraz al silencio heredado durante generaciones. Un silencio que emerge del mundo suburbano de Buenos Aires donde la verdad, alejada del discurso imperante, solo existió como fantasmagoría. Como dos fantasmas construyen una narrativa cuyo doble o *doppelgänger* se hace cuerpo y se hace voz. Asumiendo el rol de escritoras-flâneuses, deambulan por el espacio urbano rompiendo con el silencio del castillo o de la casa-costra, recuperando las voces de los desaparecidos. Desvelar las voces de los que callaron les permite reconstruir su propia identidad. Pizarnik y Roffé como “mujeres de la alcantarilla” construyen una mujer-monstruo que desde su marginalidad recupera lo invisible e indecible del folclore y de la sociedad argentina. Ambas desarrollan una narrativa que presenta como protagonista al *doppelgänger* monstruoso presente en la voz autoral cuya verdad y animalidad solo puede darse en un universo ficcional y fantasmagórico.

Palabras clave: escritoras, silencio, voz, cuerpo, mujer-monstruo

Abstract

The voices of sirens are those of Alejandra Pizarnik and Reina Roffé, voraciously confronting the silence inherited over generations. A silence that emerges from the suburban world of Buenos Aires, where truth, far removed from the prevailing discourse, existed only as a phantasmagoria. Like two ghosts, they construct a narrative whose double or doppelgänger takes shape and becomes a voice. Assuming the role of writer-flâneuses, they wander through urban space, breaking the silence of the castle or the crusty house, recovering the voices of the disappeared. Revealing the voices of those who were silenced allows them to reconstruct their own identity.

Pizarnik and Roffé, as “women of the sewer,” construct a monster-woman who, from her marginality, recovers the invisible and unspeakable aspects of Argentine folklore and society. Both develop a narrative that features the monstrous doppelgänger present in the authorial voice, whose truth and animality can only exist in a fictional and phantasmagorical universe.

Keywords: writers, silence, voice, body, female monster

Serás desolada
y tu voz será la fantasma
que se arrastra por lo oscuro,
jardín o tiempo donde su mirada
silencio, silencio.

— Alejandra Pizarnik

Las voces de los fantasmas que murieron o que fueron silenciados, emergen de las sombras para encontrar las palabras y nombrar aquello que no existe.

Alejandra Pizarnik y Reina Roffé, escritoras argentinas del S.XX que reconstruyeron su propia voz, se enmarcan en una poética que trasgrede el velo del silencio con el objetivo de, ahora, gritar aquello que callaron. Ambas autoras forman parte de las “Escrituras de la flânerie”, una narrativa que se inspira en el personaje del flâneur de Charles Baudelaire en el París de finales del S.XIX, donde las autoras asumen el rol de flâneuses (1), se vuelven invisibles en la multitud y narran lo que las calles esconden pero que sus leyendas folclóricas

susurran. Una escritura que nace de los márgenes, o como diría Borges, de la orilla.

Este trabajo profundiza en cómo a través del silencio tanto Reina Roffé como Alejandra Pizarnik construyen ese yo poético. Un yo narrativo que se encuentra fragmentado por un dolor innombrable hasta el momento de la propia escritura.

El artículo aborda las diferentes estrategias narrativas que siguen ambas autoras argentinas para, primero, descifrar el silencio y, después, hacerlo añicos. Es decir, cómo desde su escritura nace una voz y un cuerpo que habla a través de ese silencio.

En primer lugar, leeremos el cuerpo silenciado de Alejandra Pizarnik y de Reina Roffé que posteriormente convertirán en “cuerpo-textual” a través de la corporalidad presente en la novela *La mujer desnuda* de la escritora uruguaya Armonía Somers.

En *La mujer desnuda*, escrita por la autora uruguaya en 1950, Somers nos narra el viaje íntimo de Rebeca Linke. Una mujer que cerca de la treintena se enfrenta al vacío de su vida y decide realizar un viaje, una caminata nocturna, en busca de su propia identidad. En este “viaje iniciático” Linke decapita su propia cabeza, de la cual emergerá (por sus raíces surrealistas y una narrativa heredera de Lautréamont) (2) una amapola, con el propósito de romper con la imagen de la “mujer-virgen”. Esta auto-decapitación permite reescribir el concepto de “mujer”. La mujer se construye bajo el paradigma del cuerpo silenciado, heredero de la mitología bíblica tomando como referencia al personaje de Eva del Génesis.

Rebeca, desde un afuera corporal, se observa desarticulada transformándose en espectadora de la decapitación de su propio cuerpo como si se tratara de una especie de duplicación o de desdoblamiento subjetivo y corporal. Pareciera, de algún modo, que el ser de Rebeca Linke es ajeno, extraño y externo a la materia sensible. ¿Cómo habitar, si no es desde afuera, un cuerpo que es de otros antes que de sí misma? (Ibañez, 2021, p.15)

Es en este desdoblamiento donde nace el *doppelgänger* de Armonía Somers y, por lo tanto, se origina la mujer-monstruo. En el volumen *Criaturas y figuras de lo monstruoso* se define el monstruo como aquella criatura que habita en las puertas de la diferencia, es la diferencia hecha carne que reside entre nosotros. El monstruo implica un movimiento, un desplazamiento. Es tanto lo que vuelve, lo que se expande o lo que regresa hacia un interior abyecto. Lo monstruoso, por otro lado, no solo se refiere a la personificación de lo siniestro en una entidad que llamaremos monstruo (o niña-monstruo/mujer monstruo en el caso de la obra pizarniana) sino que, también, se refiere a un contexto. Un contexto que es tanto exterior, que viene designado por las faltas de la política, como interior. Dentro de esos contextos que nos llevan al monstruo tenemos que tener en cuenta el del exilio (ya hablemos de un exilio exterior y político como de un exilio interior) y cómo a partir de ahí nacen interiores que se vuelven oscuros, obscenos, innombrables.

Lo que no se puede nombrar deviene, por un lado, de un cuerpo silenciado y, por otro, de la ruptura de dicho silencio a través de la voz poética. Esta dualidad se ve claramente en la obra de Somers:

Reconquistar el cuerpo que le ha sido constantemente negado a la mujer implica en Somers no solo inscribirlo como espacio de lucha, crítica y resistencia contra todo discurso dominante y coercitivo de la autonomía del individuo, y sobre todo buscando el modo de hacerlo presente. ¿Cómo hablar de aquello que se ha silenciado sino desde una apropiación del lugar que se le ha impuesto? (Ibañez, 2021, p.20)

La voz narrativa, por tanto, se apropia de un lugar prohibido (el bosque, las calles, el cuerpo- desnudo) y los reescribe reafirmando su identidad.

Esta apropiación del cuerpo silenciado, como herramienta de reescritura y de recuperación de la voz narrativa, se observa también en *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik donde la autora argentina construye su mujer-monstruo a partir de la leyenda folclórica de Erzébet Báthory, la dama del silencio.

Ensayo, novela gótica, poema en prosa...*La Condesa Sangrienta* es, hasta la fecha, un texto inclasificable. En 1971 Alejandra Pizarnik quedó fascinada por la leyenda de Erzébet Báthory a través de la voz de la escritora surrealista

francesa Valentine Penrose. (3) Tanto Valentine Penrose como Alejandra Pizarnik reescribieron el canon de mujer establecido por la sociedad y ambas se sintieron atraídas y vinculadas por la alimaña de Csejthe. La condesa sangrienta fue condenada a vivir emparedada en su castillo en Csejte por las torturas y el asesinato de 650 jóvenes, con cuya sangre se bañaba y hacía rituales para conservar la juventud, alejando la vejez y el descenso inevitable hacia la Muerte. Pizarnik define a Erzébet Báthory como la mujer fantasmagórica que permanece impasible contemplando la tortura, la violencia y la muerte. El silencio, en este caso, radica en una no-acción ante la crueldad.

Pizarnik reconstruye el personaje histórico de Báthory convirtiéndolo en una figura mítica. La poesía libera al personaje histórico de una carga moral en la que resultaría inaceptable la impunidad de la condesa en la sociedad. Como decía Rilke la atracción en el arte proviene de aquel grado de lo terrible que aún podemos soportar. Pizarnik nos plantea una Erzébet Báthory como una antítesis de los cánones establecidos construyendo la mujer-monstruo. Un monstruo que como en el libro *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, absoluto referente literario de la poética de Alejandra Pizarnik, tiene garras y ventosa. Pizarnik se acerca a la mujer-monstruo desde la alcantarilla, la mirilla del subsuelo, de todo aquello prohibido, oculto y velado.

Erzébet Báthory es evocada por Pizarnik como “mujer-loba”, la dama de esas ruinas cuya sed de sangre es insaciable, como la búsqueda de Pizarnik para nombrar el silencio. Alejandra Pizarnik plasma en toda su obra poética la invocación de la Muerte y la obsesión por hacer hablar al silencio. En sus poemas observamos cómo el silencio dibuja espacios. Espacios que son desarrollados en su prosa, como es el caso de *La Condesa Sangrienta*.

Ese ímpetu de nombrar el silencio y la búsqueda incisiva de un lenguaje propio es una constante en toda su poética, como observamos en el siguiente poema de la antología *El deseo de la palabra*:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en el que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (Pizarnik, 1975, p.19)

En *La Condesa Sangrienta*, Pizarnik rompe el velo del silencio a través de la palabra descarnada, a través de la desgarradura y el horror de la que se viste la propia Condesa y su *doppelgänger*, la Virgen de Hierro. Así, construye Alejandra Pizarnik su mujer-monstruo. Por un lado, mediante la antítesis de la mujer-virgen y, por otro, hibridando la mujer a la animalidad del hombre que nos acerca a lo sagrado.

Hay una nostalgia en el silencio que se encuentra en el lenguaje inarticulado de lo animal, Erzébet Báthory se acercaba a él por medio de una transformación de lo humano a un comportamiento primitivo, se asemejaba a la loba cuyos dientes eran ya un legado, sólo a través del sacrificio le era posible volver a ese “sueño animal”, a la violencia interior e insaciable. (Arredondo, 2018, p.6)

Lo animal induce a la desgarradura que emerge de la voz poética, al aullido que proclama la autora en el cuerpo-textual. Un cuerpo que es un híbrido entre lo humano y lo animal, entre el silencio y el aullido. Todo grito nace del propio silencio, de la ausencia de voz.

En este contexto el monstruo o la mujer-monstruo, tomando como insignia la definición del monstruo como metáfora desarrollada por César Aira y Robert Alt, se asume como metáfora del artista que ofrece su voz para construir un relato sobre las historias suspendidas y abandonadas.

Aira sobre dicha metáfora insiste en uno de los rasgos fundamentales de la monstruosidad: la melancolía. Por otro lado, el tropo de la melancolía aparece en la obra *La Condesa Sangrienta* en absoluta relación con la imagen del espejo que fue diseñado por la propia Erzébet Báthory:

Vivía delante de un espejo sombrío, el famoso espejo como modelo había diseñado ella misma...Tan confortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. Y ahora comprendemos por qué la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas de la cabaña de la hechicera o-sobre todo- los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y

de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. (Pizarnik, 1965, p.33)

La percepción de la melancolía que desarrolla Alejandra Pizarnik en la obra se vincula con el silencio y con la dicotomía entre el mal y la mujer, idea derivada de la influencia de los escritores malditos franceses e hispanoamericanos como Charles Baudelaire o el Conde de Lautréamont, y que designa el carácter siniestro de ese doble o *doppelgänger* que habita dentro del yo poético femenino.

Un color invariable rige al melancólico: si interior es un espacio del color del luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero. Pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiera sido además el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los remedios sexuales, por ejemplo, por un breve periodo de tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y de alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya la farsa que todos tenemos que representar. Pero por un instante-sea por una música salvaje o el acto sexual en su máxima violencia-el ritmo lentísimo del melancólico no solo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes. Al melancólico el tiempo el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir-en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos-que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes. Quiero recordar además que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio. (Pizarnik, 1965, p. 34)

El texto se convierte en esa “guarida”, ese “castillo de la escritura” del cual hablaría María Negroni, donde la voz asume toda su identidad y deshilacha el silencio, mostrando las costuras que perpetraban sus labios cosidos. La estrategia narrativa para romper con el cuerpo silenciado es la transmutación a una mujer-monstruo que aúlla su mayor crimen, como si padeciera de licantrópia.

Figura 1



Fuente: “La condesa sangrienta” de Santiago Caruso

Alejandra Pizarnik construye por medio de *La Condesa Sangrienta*, al autómatas que recibiría el nombre de la *Virgen de Hierro*, una máscara a través de la cual poder nombrar, poder decir aquello que existe (ver Figura 1). Desde la perspectiva pizarniana, es necesaria la construcción del personaje mítico de la Condesa Érzébet para poder hablar de la otredad inadmisible que se encuentra en el interior de los seres humanos.

En este contexto, ¿cuál es esa otredad inadmisible para Alejandra Pizarnik que aparece velada, incluso en su poesía, y que solo puede existir en el universo grotesco de la Condesa? ¿Se refiere la autora, solamente, a la existencia de su

doble o *doppelgänger* que juega con los límites de la violencia y la libertad o, por otro lado, el *doppelgänger* se convierte en el instrumento para poder hablar de su sexualidad?

El cuestionamiento acerca de la sexualidad y de la identidad es un elemento inequívoco y latente en la obra *La Condesa Sangrienta* como se refleja en el siguiente fragmento:

Nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. (Pizarnik, 1965, pgs. 33-34)

El discurso sobre la sexualidad y el placer se convierten en un cuerpo silenciado, transmitido a las mujeres de generación en generación. En *La Condesa Sangrienta*, sin embargo, Alejandra Pizarnik desgarró el silencio impuesto y heredado para decir y nombrar la homosexualidad, en su propio

doble o *doppelgänger* que construye a través de la figura mítica de Erzébet Báthory, así como la experiencia del auto-placer femenino.

La mujer monstruo en Pizarnik proviene del desarrollo de la niña-monstruo que ya anunciaba en sus miniaturas-poemas, como podemos ver en este poema del último de sus poemarios *Textos de sombra*:

A cantar dulce y a morirse luego,
No:
A ladrar
Así como duerme la gitana de Rousseau Así cantas, mas las lecciones de
terror Hay que llorar hasta romperse
Para crear o decir una pequeña canción
Gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia Eso hiciste vos, eso yo
Me pregunto si eso no aumentó el error. Hiciste bien en morir

Por eso te hablo
Por eso me confío a una niña monstruo
(Pizarnik, 1982, p. 71)

La niña monstruo se construye por medio de la distancia entre lo que debería ser y no es. La leemos como una niña deformada que presenta un fuerte contraste entre la figura inocente y el horror que provoca su metamorfosis. La niña monstruo se caracteriza porque desvela un espacio de noche y porque la acción, los personajes y los detalles presentan la construcción de una atmósfera donde predomina lo oscuro.

La mujer-monstruo se muestra en los “textos malditos” de sus últimos años (*La Condesa Sangrienta*, *Textos de Sombra*, *Los perturbados entre lilas* y *Relectura de Nadja*) con diferentes formas o yoes múltiples: Erzébet, las muñecas, la sombra, Seg y la bella perturbada.

A lo largo de toda su poética Pizarnik nos presenta un desfile de muñecas, en definitiva, la máscara del *doppelgänger* de la “mujer loba”, las réplicas de los cuerpos silenciados. Pizarnik utiliza la figura de la muñeca como símil de la mujer silenciada.

En su obra, observamos muñecas que tienen los labios cosidos, es decir, que bajo sus dientes ocultan un discurso velado, o incluso, la capacidad de nombrar su propia voz. En el caso de la Condesa, por ejemplo, tenemos una mujer petrificada que observa sin pronunciarse en contra de la violencia, en actitud contemplativa, sin mostrar ningún rasgo de humanidad. Esta impasibilidad silenciosa se potencia con la figura de la *Virgen de hierro*, *doppelgänger* de Erzébet, cuya automatización le ha arrancado lo poco humano que pudiera quedar en ella. Ambas, reescrituras de la “muñeca pizarniana” a medio camino entre la infancia y la adultez.

Las muñecas pizarnianas están inspiradas en las poupées del pintor surrealista alemán Hans Bellmer. (4) La muñeca o el autómatas sirve tanto a Bellmer como a Pizarnik como excusa para hablar del *doppelgänger*. Las poupées de Bellmer potencian la monstruosidad de lo humano-artificial porque sus muñecas están formadas por fragmentos de mujeres reales.

Alejandra Pizarnik intercala imágenes de poupées con el propio texto (ver Figura 2). Estas imágenes se caracterizan porque son claroscurostas, porque muestran camas con sábanas desordenadas y porque presentan una muñeca con un agujero en el centro de su cuerpo. Las muñecas en Pizarnik también nombran la búsqueda melancólica de la infancia, como si ésta fuera una máscara que se resquebraja y la niña-monstruo da paso a la mujer-monstruo, conectada con el espacio de noche.

Figura 2



Fuente: “La Poupée” de Hans Bellmer

Pizarnik desarrolla bocetos de diferentes muñecas o autómatas que atraviesan sus textos literarios, configurándose como dobles de otros personajes. Es el caso de la muñeca Lytwin y el personaje de Seg de *Los perturbados entre lilas*. Aquí, Lytwin es presentada como una muñeca y uno de los dobles de Seg, que no habla, pero está aprendiendo a hacerlo en contraposición a Seg quien no para

de hablar a lo largo de la obra cuestionándose su lugar y su voz en un mundo gobernado por el silencio.

Voces, rumores, cantos de ahogados: no se si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio. Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto... (Pizarnik, 1975, p.191)

En este fragmento de *Los perturbados entre lilas* Pizarnik enuncia un silencio que no solo le pertenece a ella, es decir, no solo es íntimo, sino que revela un coro de voces silenciadas, las de todos aquellos que olvidaron el canto. El cuerpo textual se convierte, por tanto, en emisario de todas las voces que fueron silenciadas, o bien por un agente externo o bien

por un agente interno. Se hace latente en Pizarnik y en la presencia del cuerpo-voz-muñeca en su narrativa maldita.

La ruptura con el silencio viene dada por la metamorfosis, la transformación del yo narrativo que naufraga por los múltiples yoes que aparecen y desaparecen entre los textos de sombra, como fantasmas que se diluyen a un lado y a otro del velo de los muertos.

Esta metamorfosis es uno de los elementos fundamentales del texto *Relectura de Nadja* donde vemos una transformación de la *niñita lautremontiana* a la *bella perturbada*. La identidad de la niñita lautremontiana se nos presenta desde el inicio a través de la búsqueda propia de los niños que responden a un carácter marcado por la alteridad, donde la fantasía y el carácter inquieto de la infancia, le lleva no solo a jugar con las muñecas a partir de una mimesis del entorno real y social, sino que indagan más allá. Ese ver a través de los ojos de las muñecas, que nos indica Pizarnik en el texto: “Una niñita lautreamontiana atraviesa una página de Nadja y desaparece con esta idea de sacar los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás.” (Pizarnik, 1975, p. 199)

En los textos de Pizarnik vemos como la autora retoma voces, historias y textos que se encuentran en el imaginario urbano y/o literario que presenta en forma

de relecturas. Lo veíamos en *La condesa sangrienta*, relectura del texto homónimo de Valentine Penrose, pero también en las constantes referencias y reflejos de *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont y en la *Relectura de Nadja* de André Breton.

Pizarnik vuelve a los textos para hablar con ellos, cuestionándolos y cuestionándose, y la reescritura se transforma en la herramienta con que la autora rompe ese silencio. Pizarnik, como esa niñita lautremontiana, atraviesa las páginas del texto para hablar de otra otredad del ser humano a la que, como en el caso del *doppelgänger*, tememos acercarnos por su carácter siniestro y por el peso de la verdad: la locura.

He visto sus ojos de helecho abrirse por las mañanas ante un mundo donde el batir de las alas de la esperanza inmensa se distingue apenas de los otros ruidos, que son los del terror, y en ese mundo yo solo había visto cerrarse ojos. Sombras talladas por un relámpago negro no hallan en la noche la casita de Hansel y Gretel, sino a otra viajera más sombría y dotada del poder de ocultar. Con ella se abrazan y en ella desaparecen como quien entra en una gruta encantada. (Pizarnik, 1975, p.200)

La locura fue una constante disonante que atravesó la vida de la propia Alejandra Pizarnik, la cual padeció diversas crisis que la llevaron a una pluralidad de centros psiquiátricos. La locura, la alteridad, esa mirada adversa sobre el mundo cosen el silencio de Pizarnik y la llevan a un encierro sobre sí misma, a un cuerpo silenciado, que intenta ser libre mediante el propio proceso de la escritura.

Desde la creación artística, bajo la estética de la literatura gótica, Pizarnik no obtura la locura, sino que abre paso a su figura fantasmagórica, transformándola en espacio metafísico.

En definitiva, un espacio de fuga de la realidad que convierte las calles en una prisión. El castillo se convierte en un territorio de preguntas enunciadas como acto de resiliencia por aquellas mujeres “locas” y melancólicas que durante siglos han protagonizado la cacería de las heroínas. Todas ellas encerradas, perseguidas, asesinadas o “desaparecidas” en circunstancias misteriosas. Esta heroína pizarniana retoma el tropo de la esposa de Barba Azul, descubriendo

el secreto de los subsuelos censurados y abriendo una brecha en la estructura supuestamente “natural” y que coincide con una fantasía acallada.

La mirada es un puente que no conduce sino a un autorretrato escondido para siempre-como en Dorian Grey-en el desván abandonado de la infancia. Autorretrato que es también espejo, libro habitado por el doble o la sombra, lugar de revelaciones que ocurren en el infernal encuentro con la otra o con las otras. El resto es solo la noche, la gran noche del tiempo que lo embruja todo, mientras las muchachas se reiteran ante la vista transida de la condesa. La prisión sube en torno suyo. Las puertas y las ventanas amuralladas. La ínfima ranura por donde sus guardianes le pasan los alimentos. Los cuatro patíbulo en los ángulos del castillo, para señalar que allí vive una condenada a muerte. Así vivió más de tres años, casi muerta de frío y de hambre, orgullosa y tristísima. Nunca demostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron. (Negroni, 2003, pgs.39-40)

Alejandra Pizarnik construyó su “castillo de la escritura” como respuesta a las fantasías silenciadas, a ese permanente ser muñeca, como máscara de una identidad latente, como estrategia narrativa que libera el yo-animal de la guarida a la que ha sido recluida, por los demás y por ella misma, configurando una prisión en los propios poemas. Pizarnik libera a la mujer-monstruo en sus prosas malditas para, al fin, ser.

Reina Roffé coincide con Alejandra Pizarnik en la tendencia a la auto-reclusión y en ver en la escritura un puente para romper con el silencio y tomar, en cierta manera, la palabra. Existe en ambas una traba de comunicación, en Roffé debido a su actitud de niña silenciosa y en Pizarnik debido a su afasia, así como una respuesta abrupta ante ella. Una lucha que cierra esa grieta, esa herida fundamental, a través de la palabra.

Hay en ambas autoras, también, un reconocimiento del yo más íntimo en la herencia literaria que rompe su propia soledad y su silencio.

En el caso de Pizarnik, encontramos una vinculación con los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont o con la novela *La Sobreviviente* de la escritora uruguaya Clara Silva con la que Pizarnik mantiene una constante correspondencia durante años.

En el caso de Roffé, con la novela *La mujer rota* de Simone de Beauvoir. Como manifestaba Reina Roffé en una entrevista la cual se encuentra recogida en *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas* de Erna Pfeiffer las lecturas de los textos fundamentales hablan de nosotros mismos. Roffé afirma cómo leyendo la novela de *La mujer rota* tuvo la sensación de haberla escrito ella misma destacando para ello la co-existencia con los personajes, con la narración, con los secretos de las voces femeninas que Simone de Beauvoir iba nombrando, representando en ellas sus propios sentimientos.

Reina Roffé construye en su novela *La Rompiente* un ejemplo paradigmático de cómo romper el círculo del silencio, ese silencio impuesto por el contexto político de la Dictadura Militar pero también por una cuestión de género. A través de la sangre, la mujer también hereda el silencio, esa identidad de muñeca que tiene los labios cosidos.

En *La Rompiente* la protagonista cuenta su historia a través de otra voz que, a priori, oculta su identidad. En este ocultamiento inicial, el contexto político y el exilio están presentes elípticamente. Podríamos decir que, en *La Rompiente*, y en toda la narrativa de Roffé, tenemos que tener en cuenta dos espacios, dos territorios. El espacio de acá y el de allá, aludiendo al velo que separa al mundo de los muertos del de los vivos. En cierta manera, ¿un cuerpo silenciado no está, en definitiva, más cerca de un cuerpo muerto que de un cuerpo vivo, que dice, que ruge, que manifiesta su voz como un reflejo inequívoco de su identidad?

Es esta idea la que precisamente recoge Roffé en *La Rompiente*. La autora presenta la obra como un proceso de deconstrucción en busca de la autenticidad y de la esencia del ser, de la propia voz.

El viaje hacia el desvelamiento de esa voz propia lo lleva a cabo mediante dos recursos narrativos: la fragmentación y la desintegración del texto, así como de sus niveles narrativos. Tenemos como resultado una obra con una estructura marcada por la complejidad, laberíntica, como si el texto fuera un juego de cajas chinas. Esas cajas chinas o historias dentro de historias que es común en la

tradición literaria y que ya estaba presente en *Las mil y una noches*, en Shakespeare o en Cervantes.

Daniel Nemrava en su capítulo *Entre el laberinto y el exilio* aborda la complejidad de los niveles narrativos que nos presenta Reina Roffé:

La transcripción de la historia de la protagonista la podemos interpretar también como una necesidad de la recodificación de la memoria (o la recomposición de los fragmentos de la identidad) que únicamente es posible realizar distanciándose, sobre todo a través del diálogo con el primer narrador. Ya que el pasado se presenta como un recuerdo fantasmagórico, a la vez remoto y doloroso, como una herida esencial. (Nemrava, 2019, p.138)

Esta herida esencial, así como la materialización en la narrativa del recuerdo fantasmagórico que rescata Nemrava, nos recuerda inevitablemente a la idea de desgarradura de la cual hablaba Alejandra Pizarnik. En ambas autoras encontramos una herida, un desgarró, una grieta que fractura la propia identidad. Hay, como consecuencia de ese dolor que provoca el silencio, una dispersión del yo. El sujeto se haya perdido, ¿cómo hablar si no puedes enunciar quién eres? Así lo plantea la propia Roffé en *El cielo dividido*, continuación de *La Rompiente*: “¿Cómo nombrarse-pensó, escribió- cómo darle nombre a esta parte de mí que tomará la palabra, que templará su voz, qué denominación elegir para este supuesto cuerpo que se autorizará a sentir?” (Roffé, 1996, p.170-171)

De esta forma, se revela como la herida íntima asume el componente político. En ambos casos, el yo poético se va a servir del recurso narrativo de construir un espacio ficcional donde poder ser, donde poder decir o nombrar aquella herida que es íntima pero también compartida. Es en este contexto, donde nace la elaboración de la propia fantasmagoría, de aquel espacio designado como fantasmagórico: “Por qué ahora embauca a la pobre señorita Key diciéndole que tiene deseos de volver y miedo de regresar a un lugar que sea sólo el fantasma de un recuerdo antiguo, como si ese lugar y su recuerdo fantasmagórico no fuesen tan penosos, sino una herida esencial, un llamado de la sangre que la distancia desmerece.” (Roffé, 1998, p.25)

El cielo dividido (1996) es la continuación de *La Rompiente*, las dos caras de la moneda del exilio. En *La Rompiente* Roffé recrea el tema del viaje, del traslado a otro país donde se habla otra lengua lo que impulsa la temática del silencio.

La Rompiente está atravesada por la imposibilidad de hablar. La novela se enmarca en el contexto político argentino de la dictadura militar, donde, tal y como dice Roffé todos fuimos silenciados.

Reina Roffé habla del viaje como respuesta a ese exilio, un exilio que es físico, hay un viaje real de la protagonista a un país desconocido a través del cual Roffé indaga acerca de la perspectiva de la mujer en el silencio impuesto por la dictadura argentina. Es decir, Roffé se cuestiona sobre cómo la mujer vivió esas censuras y esos desplazamientos. La protagonista, sin nombre, solo puede hablar en un lugar fuera de su país. Ese lugar donde, al fin, se le permite hablar le permite desarrollar la estrategia narrativa de contar una novela dentro de una novela.

La novela está dividida en tres partes. En la segunda parte, se presenta la voz de una escritora crítica con su propio texto. Esta mirada crítica corresponde con el hecho de comprender de que todo aquello que se narra está contaminado por el silencio, por la imposibilidad de contar la verdad.

En la tercera parte, la escritora se encuentra frente a su espejo. La voz poética conversa con el cuerpo textual cuestionándose sobre todas las trabas para contar la verdad, para decir, para comunicarse. En esta parte se observa como los personajes se desdoblan. Este desdoblamiento corresponde, por ejemplo, al hecho de que los personajes que aparecían en la segunda parte vuelven a aparecer en la tercera parte, pero con otro nombre. El desdoblamiento abre las puertas a las otras dos áreas temáticas, aparte del exilio y el sentimiento de desarraigo: la locura y la identidad.

La protagonista sin nombre de *La Rompiente* se identifica con “la loca del cuento” siendo la locura una sabiduría solapada, acallada, que desmiente el discurso oficial y se atreve a decir desde el

margen. En palabras de Reina Roffé: “Tenía que ser una loca, porque solamente una loca puede estar al borde de la verdad siendo mujer. También la locura se

presenta en mi texto como una ruptura, como una forma de cruzar la frontera del infierno en el que se vive, una forma de escapar de la realidad cotidiana, opresiva y autoritaria.” (Roffé, 1998, p.166)

La percepción de todos los personajes es, en cierta manera, la mirada del esquizofrénico. Todos se desdoblan y cambian de nombre, pero en el fondo pertenecen a lo mismo, al mismo yo que se multiplica en la escritura. En este entramado nace el cuestionamiento de Roffé acerca de la identidad:

Todavía estamos en una búsqueda de una identidad propia y de las palabras para decir esa identidad e intente dar un paso más en el deseo que sustenta mi escritura: la integración de la palabra mirada desde otro lado con estrategias para contar ésta, la otra historia. (Roffé, 1998, p.167)

El silencio atraviesa el cuerpo textual de *La Rompiente* mediante el proceso de escritura experimental que pone en marcha la autora.

En definitiva, el mecanismo narrativo que encontramos en la novela de Roffé es la salida al exilio del sujeto escritural. Roffé no tematiza la dimensión política del exilio, aunque asume el contexto o velo político en el cual se enmarca el sujeto narrativo, sino que, más bien, ahonda en la crisis existencial del expatriado, en su exilio interno.

El yo lírico indaga en el por qué se quedó sin voz, en la imposibilidad de contar lo que le aconteció a ella y a su país durante la Dictadura. Reina Roffé nos presenta a una narradora-protagonista que no solo carece de nombre, sino que ha perdido sus recuerdos. Construye una voz que comprende quién es, más allá del cuerpo silenciado que ha sido, a través de las voces de sus seres queridos en Buenos Aires. Hay en la propia construcción narrativa de *La Rompiente* una lucha contra el silencio, tal y como refleja Leonardo Senkman en *El cuerpo perdido y recuperado de la letra: Exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé*:

A fin de hacer hablar a esa voz en el exilio, Roffé ensaya una estrategia de meta-ficción al introducir una segunda voz que va transcribiendo el diario/novela de la protagonista; así el transcriptor es investido del rol de narrador/mediador, a quien le confía intimidades de su vida afectiva y enferma de Buenos Aires, y a su vez, el transcriptor se permite romper

silencios y revelar algunas decisiones de la voz muda narrativa. (Senkman, 2019, p.442)

En la segunda novela, *El cielo dividido* (1996), Roffé retoma la historia de *La Rompiente* desde otra perspectiva y narra la vuelta a Buenos Aires después de varios años de exilio en los Estados Unidos.

En este caso, nos encontramos con un yo narrativo que sí tiene nombre como si, en cierta manera, el estar en el exilio le hubiera permitido construir, al menos, parte de su identidad. Eleonora regresa a Buenos Aires con el pretexto de juntar materiales para escribir una tesis de doctorado. Sin embargo, Eleonora retorna porque necesita recuperar la voz enmudecida y volver a hablar para sanar su cuerpo enfermo, rescatando tiempo, lugares y amigos perdidos.

En *La Rompiente* el cuerpo textual ofrecía al lector una mirada hacia los extractos de una novela, una novela fragmentada como símil de la grieta constante y el cuerpo fragmentado de la voz poética, y partes de un diario íntimo escrito en el espacio del exilio.

En *El cielo dividido*, por una parte, nos volvemos a encontrar ese diario íntimo de la protagonista y, por otra, con un conjunto de fichas bibliográficas, fragmentos de información y cartas personales que estimulan la recuperación de la memoria perdida:

Cuando terminó de escribir (Eleonora) se metió en la cama. Su cuerpo tenía memoria...No sabía bien lo que había escrito, pero, fuera lo que fuese, había servido para extraer algo largamente enquistado. Estaba vacía y plena a la vez, quizá solo en el punto intermedio que se parecía a la dicha o simplemente era la dicha. (Roffé, 1996, p.52)

En *El cielo dividido* el cuerpo se construye como un cuerpo disuelto, etéreo, de características fantasmagóricas. Un cuerpo que no pertenece a ningún lugar, que no es de aquí (siendo el aquí la ciudad de Buenos Aires) ni de allá (un allá que remite al exilio), que no pertenece ni al mundo de los vivos ni al de los muertos, sino que se encuentra en un limbo que las palabras no pueden definir.

En el sueño, yo no dormía, descansaba en duermevela. Mis sentidos, aunque turbios, estaban en alerta, acechando el filo de la navaja que

templa el aire y trasiega el silencio. Pues bien, trasegado el silencio, percibí una presencia en el otro cuarto del departamento. Venciendo el miedo y el cordaje de somnolencia que inundaba mi cabeza la almohada, logré incorporarme e ir abriéndome paso en la penumbra. Sorprendí a la intrusa. Estaba como una vagabunda que se encuentra al dar vuelta a la esquina: en un rincón, contra la pared y sobre el piso raso-famélica, friolenta, un gato muerto al que nadie le ponía ya precio. Su triste convalecencia me envalentonó y la indagué sin piedad. (Roffé, 1996, p. 48)

Esta fantasmagoría se materializa en la concepción del yo, un yo poético que busca renacer a pesar del silencio. En el fragmento citado se observa cómo el sueño revela la realidad del silencio, un silencio cuya sombra empuja al yo a “indagar” a recuperar esa voz. Sin embrago, ¿cómo es el proceso de recuperación de la voz que nos presenta Reina Roffé en *El cielo dividido*?

Nos habla posteriormente de una voz que habla bajito, tan bajito que casi nadie la escucha. Ellis busca su propia voz, en su propio cuerpo, pero también en los cuerpos y las voces de los demás.

¿Cómo es la voz que busca Ellis? Encontramos una indagación sobre las características de esa voz deseada en una de las cartas de Roberto, introducidas como fragmentos en la novela:

Aquí o allá las ansiedades se parecen. Cambia la atmósfera, el ambiente, cambian los rostros, pero hay uno que falta, el sonido perfecto de una voz que no nos atrevemos a matar. Pasan los días, se alteran las temperaturas, se caminan las calles y las avenidas y al fin queda poco por descubrir. La verdad hace tiempo que nos ha sido revelada. (Roffé, 1996, p. 67)

El regreso del exilio de Eleonora está marcado, como la propia estructura de la novela, por la ambigüedad. Hecho que resalta la voz de Alia al final de la novela verbalizando las dos preguntas que han sostenido desde el inicio hasta el final la temática del exilio en la novela: “¿A qué viniste, Ellis?” y “¿Por qué te quedaste?” Preguntas que permanecen en el aire, sin respuesta, como aquellas alrededor de los desaparecidos de Argentina que nadie respondió, que se transformaron en las fantasmagorías que envuelven las metrópolis.

En ambas escrituras encontramos cómo aquellas mujeres que se encontraban sepultadas entre las paredes de un castillo, en sus casas-costra o en las

laberínticas ciudades se convierten en mujeres-monstruo, para una sociedad que se encuentra paralizada ante el silencio, con el propósito de encontrar su propia voz para gritar aquello que se decía innombrable. Para ello, retoman diversas figuras del folclore (vampiras, lobas, sirenas) con el propósito de reescribirse como mujeres que cantan y desgarran por medio del lenguaje.

En definitiva, Reina Roffé y Alejandra Pizarnik se revelan contra el silencio. Ambas narran el encierro al que empuja el silencio mediante la creación espacial en sus narrativas. En el caso de Pizarnik, el castillo de La Condesa Sangrienta o el mundo teatralizado de *Los perturbados entre lilas*. En el caso de Roffé, su casa-costra. Un encierro que bebe del contexto político, pero también del hecho de ser mujeres que se salen de la norma establecida.

Sus narrativas son acciones de resistencia ante este silencio. Ambas luchan contra él mediante la construcción de la mujer-monstruo. Un monstruo conectado con la esencia de cada una de las autoras. El *doppelgänger*, el doble que encontramos en su obra, en Pizarnik es una condesa que aboga por el crimen como único recurso para sentirse libre y viva. En Roffé, es tanto una mujer sin nombre que deambula como una mujer que solo puede nombrarse después de haber sido una exiliada.

Mujeres-monstruo que reconstruyen su propia identidad a partir de la sensación de desarraigo, pérdida y locura, que dialogan con la parte animal de sí mismas que solo puede habitar en un espacio fantasmagórico.

Es decir, un espacio que nace de la realidad, del contexto político e íntimo, pero que se caracteriza por la ambigüedad entre el mundo real y aquél donde irrumpe la fantasía. Una ambigüedad que permite la presencia de los fantasmas, de la corporeidad de aquellas voces que pertenecieron a otro tiempo, pero que se les permite volver, reencarnarse, para decir todo aquello que callaron. Como resultado tenemos espacios, voces y cuerpos que se abren, rajando el velo del silencio, para preguntar y preguntarse. No hay respuestas. Si Alejandra Pizarnik y Reina Roffé hicieron un trato con el diablo éste solo contemplaba poder nombrar el silencio, ocasionando una grieta en todo aquello que asumimos como verdad.

NOTAS

1. **Flâneuse.** Heredera del personaje del flâneur de Charles Baudelaire, mujer que se introduce en la multitud afirmando su marginalidad y recogiendo las sensaciones/historias/leyendas del contexto urbano para luego introducirla en el texto literario reivindicando su autoría. Véase *La revolución de las flâneuses* de Anna María Iglesias
2. **El conde de Lautréamont:** Escritor maldito montevideano cuyo nombre verdadero era Isidore Ducasse. Considerado como uno de los autores malditos más relevantes junto a Baudelaire y a Mallarmé. Autor de *Los Cantos de Maldoror* la cual fue prohibida por generar controversia.
3. **Valentine Penrose.** Escritora francesa surrealista del período de entreguerras, esposa del pintor Roland Penrose, nace en Gascoña en 1898 en una familia ortodoxa y excéntrica cuya rigidez la lleva desde niña a incentivar su imaginación. Su gusto por los sitios y los lugares extravagantes la llevaría a Egipto, donde conoció a un conde español, maestro en estudios arcanos, a la India, a España antes y después de la guerra civil, a vivir en un castillo medieval y a Inglaterra, donde escribiría su novela gótica. Junto a Gisèle Prassinos, Meret Oppenheim y Unica Zürn formó parte de la generación de poetisas surrealistas francesas. André Breton admiraba y destacaría la intransigencia de sus textos, los cuales serían publicados por Guy Lévis-Mano, uno de los editores de más renombre de la época, en los Cahiers GLM. Estos libros se caracterizan por presentar una artesanía exquisita y por ser ilustrados por Marx Ernst, Miró, Man Ray, Picasso y Antoni Tàpies. Entre sus poesías destacan *Herbe à la lune* (1935), *Poèmes* (1937), *Dans des féminines* (1951, escrita en el fragor de la guerra española y expresan el amor del yo poético hacia otra mujer) y *Les Magies* (1972) y entre su prosa *Opéra de Marthe* (un homenaje a Gustave Doré), *Nouveau Candide* (especie de collage de diario secreto y de cuento de hadas) y *La Contesse Sanglante*.
4. **Hans Bellmer:** Artista alemán que inspirado por Freud y Baudelaire en 1933 empieza la construcción de una muñeca de papel a tamaño real que sirvió como modelo para una serie de fotografías que exploraba sus fantasías sobre el cuerpo femenino sin escatimar en sadismo, masoquismo y fetichismo. Las muñecas de Bellmer se constituyen como un objeto sexual y a la vez violento que remite tanto a la infancia como a la muerte.

Referencias bibliográficas

- Arredondo, V. G. (2015). *Voracidad, grito y belleza animal*. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Arredondo, V. G. (2018). Un silencio constelado de gritos. Muerte y silencio en la escritura. *FILHA*, (6), 15–36. <https://doi.org/10.60685/filha.v6i6.380>.
- Barbero, L. S. (2019). *Reescritura de la obra de Lewis Carroll y construcción de la infancia en Alejandra Pizarnik: El caso de Los poseídos entre lilas y sus prosas tardías* [Tesis de grado, Universidad de Buenos Aires].
- Bellmer, H. (1902). *La poupée* [Fotografía]. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/ck5y6b>.
- Caruso, S. (2009). La Condesa Sangrienta [Ilustración]. En A. Pizarnik, *La Condesa Sangrienta*. Libros del Zorro Rojo.

- Dora Barrancos, N. D. (2008). *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. UBA.
- Ibañez, A. (2021). Cuerpo, desnudez y silencio en La mujer desnuda de Armonía Somers. *Literatura y Lingüística*, (43), 15–36. <https://doi.org/10.29344/0717621X.43.2549>.
- Negrón, M. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. El Escribiente.
- Nemrava, D. (2013) *Entre el laberinto y el exilio. Nuevas propuestas sobre la narrativa argentina*. Editorial Verbum
- Penrose, V. (1962). *La condesa sangrienta*. Wunderkammer.
- Pfeiffer, E. (1995). *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Vervuert.
- Pizarnik, A. (1965). *La condesa sangrienta*. Libros del Zorro Rojo.
- Pizarnik, A. (1975). *El deseo de la palabra*. Ocnos Barral Editores.
- Pizarnik, A. (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Editorial Sudamericana.
- Pizarnik, A. (2023). *Prosa completa*. Lumen.
- Roffé, R. (1996). *El cielo dividido*. Editorial Sudamericana Narrativas Argentinas.
- Roffé, R. (1998). *La rompiente*. Cuarto Propio.
- Senkman, L. (2019). El cuerpo perdido y recuperado de la letra: Exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé. En A. G. Cuña (Ed.), *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. UNAM.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 83-102

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN: 10.09.25 – ACEPTACIÓN: 06.05.26

Distopía, silencios y cuerpos en *Mosko-Strom*, de Rosa Arciniega

Dystopia, Silence and Bodies in Rosa Arciniega's Mosko-Strom

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.028>

Juan Luis Roldán Romero

Universidad de Estrasburgo

Francia

roldanromero@unistra.fr

 <https://orcid.org/0009-0004-7522-6431>

Resumen

La tercera novela de Rosa Arciniega (1903-1999), *Mosko-Strom* (1933), presenta una distopía, disfrazada de utopía, y centrada en una ciudad, Cosmópolis, perfecta, moderna, activa, donde la puntualidad, la exactitud y el progreso son las únicas vías para el desarrollo humano y científico. Max Walker es el ejemplo del sueño americano: exitoso ingeniero jefe de una de las mayores empresas de automóviles de la ciudad, es la imagen del hombre moderno, activo, puntual y racional, dedicado por entero a la religión del progreso. Tras ciertos acontecimientos personales traumáticos y gracias a su amistad con Jackie Okfurt, su naturaleza exacta y mecánica empieza a resquebrajarse poco a poco. Cosmópolis, una versión complementaria y alternativa de la *Metrópolis* de Fritz Lang y convertida en un cuerpo gigantesco que tritura a sus habitantes en un espacio asfixiante, donde el ruido es omnipresente, lo que lleva a ser identificada de manera obsesiva con el Maelstrom. El silencio, con sus múltiples interpretaciones, aparece a menudo asociado a “un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido

con sus enormes medios” (Le Breton, 2006, p. 112), y cristaliza en una vida rural idealizada, única cura posible ante la enfermedad de la modernidad.

Palabras clave: Maelstrom, distopía, silencio, cuerpo, enfermedad

Abstract

Rosa Arciniega’s (1903–1999) third novel, *Mosko-Strom* (1933), presents a dystopia disguised as a utopia, centred on a city, Cosmópolis, perfect, modern, and active, where punctuality, precision, and progress constitute the sole paths to human and scientific development. Max Walker embodies the American dream: a successful chief engineer at one of the city’s largest automobile companies, he represents the modern man, active, punctual, rational, and wholly devoted to the religion of progress. Following a series of traumatic personal events and through his friendship with Jackie Okfurt, his exact and mechanical nature gradually begins to fracture. Cosmópolis, conceived as a complementary and alternative version of Fritz Lang’s *Metropolis*, is transformed into a gigantic body that crushes its inhabitants within a suffocating space where noise is omnipresent, leading to its obsessive identification with the Maelstrom. Silence, with its multiple interpretations, frequently appears associated with “un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido con sus enormes medios” (Le Breton, 2006, p. 112), and ultimately crystallises in an idealised rural life, the only possible remedy to the ailment of modernity.

Keywords: Maelstrom, dystopia, silence, body, disease.

Rosa Arciniega y *Mosko-Strom*¹

La escritora peruana Rosa Arciniega sorprendió a propios y a extraños con la labor literaria y periodística que llevó a cabo a lo largo de su vida, pero especialmente en los años que precedieron a la Guerra Civil Española. Entre su llegada a España aproximadamente en 1928-1930² y su regreso a Lima en 1936 debido al estallido del conflicto bélico, publicó obras de la importancia de las

¹ A lo largo de la novela se utilizan, indistintamente, los términos “Mälstrom”, “Maelstrom” y “Mosko-Strom” para referirse al mismo fenómeno natural.

² Inmaculada Lergo, en el prólogo de la segunda edición que publicó Espuela de Plata en 2024, cita hasta tres fuentes distintas, que abarcan desde 1928 a 1930.

novelas *Engranajes* (1931), *Jaque Mate* (1932), *Mosko-Strom* (1932), *Vidas de celuloide* (1934), un drama radiofónico titulado *El crimen de la calle Oxford* (1933) y una biografía de Francisco Pizarro (1936), además de numerosos otros trabajos como cuentos, reportajes, artículos, etc. Abiertamente militante antifascista, sus obras rezuman ese compromiso social que trajo consigo desde Perú, donde perteneció al círculo de Mariátegui, y que se extendió a su labor social en España, donde se rodeó de lo más granado de la intelectualidad y el republicanismo español.

Mosko-Strom (1932), su tercera novela, nos presenta la vida ordenada y exacta de Max Walker, el perfecto ejemplo del sueño americano: hecho a sí mismo, ingeniero jefe de una de las mayores empresas de automóviles de la ciudad, tiene alma de metal y espíritu de máquina. Su vida es aparentemente perfecta: casado con una hermosa mujer, Isabel, su vida discurre entre un trabajo absorbente, una ciudad ruidosa en permanente actividad que lleva el nombre abiertamente significativo de Cosmópolis y una vida conyugal insustancial pero acomodada. Su oficina, el centro de su mundo, domina desde la altura la actividad de sus obreros. Su labor, frenética, se concentra en cómo mejorar la precisión de sus trabajadores y hacer que la enloquecedora maquinaria sea aún más precisa y eficaz. Salido de un medio humilde, Max Walker representa el perfecto ejemplo del hombre que ha triunfado en la vida moderna. Una vez al año, se produce una reunión con sus antiguos camaradas de estudios y el mentor de todos ellos, el profesor Stanley. Estos personajes son modelos deliberadamente arquetípicos y representan los diferentes estamentos de la sociedad triunfadora del mundo occidental finisecular y de las primeras décadas del siglo XX, entre los que destacan un obeso banquero con las manos llenas de joyas y “un seductor Mañara”, modelo de personaje ya completamente pasado de moda en la época en que fue publicada la novela. Los únicos que salen de esta imagen unidimensional son el profesor Stanley, Jackie Okfurt y el propio Max.

Ciertos acontecimientos van resquebrajando la aparente vida perfecta de Max: el alejamiento de su mujer Isabel, la enfermedad del profesor Stanley y un contacto cada vez más estrecho con el bohemio médico Jackie Okfurt empujan

a Max a interpretar el mundo de una forma diferente; Cosmópolis, ciudad aparentemente perfecta, representa la suciedad, el estruendo, la soledad, la injusticia, la enfermedad y, por supuesto, la muerte.

Una distopía disfrazada de utopía: la ciudad de Cosmópolis

Existe poca controversia acerca de algunas de las características que se asocian a lo que podríamos englobar, de forma general, con la etiqueta de “literaturas distópicas”. Por ejemplo, el hecho de que el término distopía nace a partir de la obra *Utopía* de Tomás Moro. Asimismo, como afirman Babaee et al. (2015), que se trata de “a critical genre that makes us aware of human manipulation through technological advances in the twentieth and twenty-first centuries” (p. 65), así como que “it is in the essence of dystopian fiction to make the reader aware of the truth and reality of their life, a call to wake us up from the lies and unreal aspects of our life” (p. 66). Y es que, como subraya Moreno Barreneche:

Para los autores, estas obras parecen ser medios destinados a funcionar como *agentes de cambio*, ya que la crítica del *status* [sic] *quo* que es dominante en ellas sería algo más que una mera creación literaria y estética: las obras distópicas funcionan como punto de partida para una alteración de la realidad. (2023, p. 66)

Conociendo la personalidad antifascista y militante de la autora, no sorprende la intención significativa y abiertamente reivindicativa de los nombres en *Mosko-Strom* (2024³), desde los topónimos a la filiación de los personajes. El título, y especialmente el subtítulo de la novela (“El torbellino de las grandes ciudades”⁴), hace aún más evidente el hecho de que, a pesar de lo fácilmente identificables que son las referencias utilizadas para la descripción de la ciudad, nos advierte de lo fácil y peligroso que es la exportación de este modelo de sociedad que vive y se desarrolla en la ciudad de Cosmópolis, ciudad cuyo nombre y descripción están llenas de simbolismo, y en la que identificamos, sin

³ Arciniega, R. (2024). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Espuela de Plata. 2ª edición. A partir de ahora citaré siempre esta versión.

⁴ Subtítulo añadido a partir de la segunda edición, en 1934.

mucho dificultad, una mezcla entre la asfixiante Nueva York y la aterradora *Metrópolis* de Fritz Lang. Resulta perturbador cómo Rosa Arciniega ofrece una imagen dolorosamente profética de una ciudad y su sociedad que posteriormente se convertirán en arquetípicas gracias, fundamentalmente, al cine, especialmente como consecuencia de (entre otras muchas) la aclamada *Tiempos Modernos*, del eterno Charles Chaplin, o *Ciudadano Kane*, de Orson Welles⁵. Y es que, como advierte Booker (1994), “dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author's own, but it is usually clear that the real referents of dystopian fictions are generally quite concrete and near-at-hand” (p. 19). De hecho, la identificación con la ciudad de Nueva York se hace aún más clara cuando el banquero Howard Littlefiel avisa a su amigo Max sobre la inminencia de una crisis financiera⁶.

Max Walker, el protagonista, es un exitoso ingeniero salido de lo más bajo de la sociedad, cuyos únicos dioses son “la Ciencia y el Progreso” (Arciniega, 2024, p. 49), y que examina, obsesiva y severamente, a la sociedad que le rodea (su fábrica y sus trabajadores) con el firme convencimiento de que “la única máquina inexacta, el único motor que nunca funciona bien: el hombre. Esa y no otra es la causa de su malestar” (p. 57). Podría parecer que una sociedad que ha dado definitivamente la espalda a la religión en aras del progreso científico y materialista no puede sino triunfar sobre las viejas tradiciones decimonónicas. Cosmópolis es una ciudad moderna, populosa, limpia, que da oportunidades de estudio y de ascenso social a los que se esfuerzan, y que permite triunfar incluso a los que provienen de los estratos más bajos. La utopía, definida a menudo como “un retrato de ficción de una realidad imaginaria en la cual hombres y mujeres viven la vida más feliz y más satisfactoria posible para los humanos” (Kumar, 1992, p. 126), parece haber sido alcanzada en Cosmópolis. Sin embargo, al igual que en otras obras como

⁵ Resultan sorprendentes algunas de las similitudes entre Max Walker y Charles Foster Kane, como la de que ambos hombres exitosos fueron “cedidos” por sus padres a familias mucho más pudientes que ellos con el fin de asegurar un futuro próspero.

⁶ Recordemos que apenas tres años antes de la publicación de la novela se había producido el *crack* de la bolsa de Nueva York (1929).

Un mundo feliz, de Aldous Huxley (publicada pocos meses antes de *Mosko-Strom*) o *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin (por nombrar solo dos), una aparente utopía oculta, con escaso disimulo, una terrible distopía. Además de ser una distopía presente, al contrario que la mayoría de las obras fundamentales del género que se proyectan hacia el futuro más o menos lejano (Leonardo-Loayza, 2022), ocurre que como señala Güich Rodríguez (2019), a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se produce un cambio de paradigma, y

ese optimismo inicial cederá el paso a una concepción sombría y escéptica respecto de la materia, lo que es visible en el último Verne o en casi toda la producción de Wells. Lorca (2010) asocia estos fenómenos a la Revolución Industrial, que también es un factor de gran importancia en la formación de un nuevo tipo de sociedad; y, por ende, de una reconfiguración tanto de los estratos que la integran como del rol del ser humano. Este proceso determinará el progresivo reemplazo de la mano de obra por la producción en serie y la tecnificación. Asimismo, propiciará el abandono del campo; a tal punto que las ciudades se verán transformadas por el ascenso de una nueva clase, la obrera, antagónica de la burguesía propietaria de las fábricas. Lugar donde labora esta masa de asalariados bajo deplorables condiciones y sin ningún tipo de beneficio o seguridad social. (p. 39)

Así pues, surge una visión cada vez más común acerca de que los avances científicos no traerán una mejor versión de la humanidad, sino todo lo contrario (Amis, 1966). Así, en autores como Bradbury, vemos “sociedades embrutecidas por las proezas materiales traducidas en las máquinas; que forman un entorno ambiguo y amenazante, el cual llega a desnaturalizar y deshumanizar a la misma especie” (Güich Rodríguez, 2019, p. 40). Y las Guerras Mundiales no hicieron sino profundizar esta tendencia.

Esta distopía descrita en *Mosko-Strom* nos presenta varios elementos comunes en las novelas de este género. Como mencionamos anteriormente, los personajes son abiertamente arquetípicos. Max Walker no tiene amigos; su ajetreada vida se mueve entre su trabajo y su vida conyugal. Vemos una pareja que, tras tres años de matrimonio feliz, se desmorona: el ritmo de vida de Max y el propio vacío existencial de Isabel, que comparte con gran parte de la sociedad de Cosmópolis, y cuya única ocupación es cumplir con las

convenciones sociales propias de su estatus provocan el distanciamiento. La pareja ni siquiera tiene hijos con los cuales llenar ese vacío existencial. La mujer y los hijos del profesor Stanley son personajes que se encuentran en una escala similar a la de Isabel: ejemplos perfectos de la sociedad norteamericana derrochadora, egoísta y vana de los años veinte, y cuya constante necesidad de dinero provocará la muerte del profesor.

Del resto de personajes, destacamos a los compañeros de estudios de Max en la Universidad Central y con los que se reúne una vez al año: el obeso banquero Howard Littlefiel, el industrial Eddie Swanson, el disoluto donjuán Conrad Riesling, el bohemio médico y poeta Jackie Okfurt y el propio Max Walker. A su cabeza, el profesor Stanley Sampson Dixler, el mentor de todos. Como se comentó anteriormente, hay tres personajes que ofrecen psicologías más complejas, aunque, cada uno a su manera, representan en sí arquetipos bien definidos. El profesor Sampson Dixler representa el idealismo, el positivismo, la inevitable victoria de un Bien Supremo, del ser humano, del progreso científico. Este concepto, aunque poco desarrollado, parece intentar llevar hasta sus últimas consecuencias ciertos principios de un cristianismo primitivo, donde la compasión, la esperanza en la humanidad le empuja a creer que “el Gran Amor (que sería la Gran Fraternidad) llegaría algún día a establecerse sobre la Tierra abrazando en un cordial lazo a todos los humanos” (Arciniega, 2024, p. 84). Este idealismo utópico, practicado por el propio profesor y que intenta inculcar a sus alumnos, parece llevar hasta el absurdo las ideas positivistas desarrolladas por Rousseau en *Emilio o De la educación*. De hecho, solo parecen influir parcialmente sobre Jackie Okfurt. La propia muerte del profesor, parasitado hasta el final por su familia, parece una cruel burla del fracaso de estos ideales, y que nos recuerda, hasta cierto punto, al personaje de Pangloss en *Cándido*, de Voltaire.

Jackie representa un caso aparte, siendo el único que no se ha hecho rico entre todos sus colegas, y por propia iniciativa dedica su vida a la medicina en un modesto hospital, a la poesía y, al final de la novela, a cuidar al agotado y marchito profesor Stanley. A lo largo de la novela se repite incansablemente

que “carece de talento”⁷, es decir, del talento para hacerse rico, único objetivo considerado razonable en Cosmópolis, y representa un modelo humanista que, sin embargo, se aleja del idealismo propuesto por el profesor Stanley, lo que lo convierte en un personaje mucho más humano y realista. Representa el pragmatismo del hombre que habitualmente se encuentra con la muerte, lo que provoca un choque constante entre el idealismo del profesor Stanley y el realismo de la sociedad de Cosmópolis. Esto ha provocado en él una perenne soltería, un temprano alcoholismo, un cruel cinismo y un trato vejatorio injustificado hacia su criado. Sin embargo, se muestra enérgico cuando es necesario, y será quien siembre la semilla que provocará el posterior cambio de Max. Será, junto a este último, el único presente durante el ataque de asma que provocará la muerte del profesor Stanley.

Max Walker representa el personaje protagonista frecuente de las narrativas distópicas más habituales, tanto en el cine como en la literatura; como observamos en obras fundamentales del género como *Fahrenheit 451*, *Un mundo feliz*, *Nosotros* o *1984*, el protagonista es un firme convencido del sistema en el que vive, pilar irreprochable de la sociedad, pero que, tras el contacto con miembros subversivos, se produce en él un cambio gradual que llevará al rechazo de la sociedad en la que vive. Max, próspero ingeniero, ve la vida a través del prisma del progreso y la exactitud de las matemáticas. Su anhelo: transformar a los seres humanos en máquinas, única forma de “curarlos” de su imperfección, la humanidad. Su propia vida parece el ejemplo del triunfo de este sistema social basado en el progreso. Sin embargo, la realidad es muy distinta: su matrimonio está vacío, sus camaradas de clase, con los que se reúne una vez al año, no son sus amigos, y la conversación siempre gira en torno al éxito profesional. No tiene hijos ni otra familia que Isabel, y esta, al abandonarlo, actúa de forma casi deshumanizada, como el resto de habitantes de la ciudad, repitiendo el patrón que llevó a cabo con su anterior marido. La soledad de Max le lleva a buscar la compañía de Jackie, cuyo contacto lo acabará transformando por completo.

⁷ Las comillas son mías.

Sin embargo, como destaca Inmaculada Lergo (en Arciniega, 2024), “quizá el personaje principal sea Cosmópolis, la gran urbe, la ciudad moderna” (p. 25). Y es que la propia ciudad se transforma en un organismo gigantesco, vivo, que engulle a sus habitantes. El profesor Sampson Dixler lo describe como un colosal cuerpo humano, que vibra y siente, y su contemplación lo exalta de tal manera que llega a poner sus esperanzas en un futuro mejor en manos de este fruto del progreso humano, ya que

¿No constituía esto, acaso, el más grandioso ideal, la más altísima de todas las religiones? ¿Una fe, una esperanza en este Progreso no podría llevar también al hombre a la caridad, a la fraternidad y, con ello, al propio Bien universal? (Arciniega, 2024, p. 107)

Sin embargo, Cosmópolis es, sobre todo, una ciudad hostil; bajo una lluvia permanente, las fábricas puestas al servicio del progreso explotan, embrutecen y mutilan a los trabajadores, cuyo trabajo monótono y repetitivo en las cadenas de montaje se convertiría en una estampa cruelmente cómica en multitud de películas y dibujos animados posteriores. La sociedad próspera, por su parte, pasa su vida entre juergas y reuniones sociales, donde el tedio se une al despilfarro, y de la que forman parte Isabel y la familia del profesor Sampson Dixler, convertidos en parásitos. Una ciudad superpoblada que, paradójicamente, lleva a Jackie a afirmar que “Cosmópolis y el mundo entero están vacíos” (p. 95). Bajo el manto de progreso, se esconde una capa de violencia y muerte: “Ustedes han soltado al monstruo, y los monstruos comienzan siempre por engullir a sus propios libertadores” (ibid.). La propia ciudad acabará por llevarse la vida del profesor, casi completamente incomunicado de su familia, no sin que antes descubrir que su discípulo tenía razón:

¿Sería acaso verdad? ¿Sería cierta aquella descomposición de la familia, piedra angular de todo edificio social? ¿Su “caso” aislado e insignificante al parecer, sería solo la repetición de otros miles, de otros millones de “casos” extendidos por Cosmópolis como una epidemia? ¿Y Cosmópolis, la enorme ciudad de Cosmópolis, no sería, en efecto, más que una ciudad en fuga de sí misma preocupada solo de su bienestar, de sus adelantos materiales y de sus especulaciones financieras, sin contacto alguno con algún ideal superior, extrahumano? (Arciniega, 2024, p. 105)

La ciudad, en la cual solo los ideales de progreso y enriquecimiento personal son juzgados respetables, “ha enterrado, por inservibles, el amor y el libre albedrío de los hombres” (Arciniega, 2024, p. 287), transformando a Jackie en un paria. Aunque no tenemos referencias temporales o geográficas, no resulta difícil ver una representación de la ciudad de Nueva York justo antes del Crack de 1929. La única solución para escapar de Cosmópolis y de la muerte es la huida al campo, a la vida rural de nuestros ancestros. El profesor Sampson Dixler no lo consigue a tiempo, cosa que sí logrará Max, el cual acaba sus días como un humilde granjero. Esta huida hacia el primitivismo, lo rural, lo ancestral supone uno de tantos lugares comunes con *Un mundo feliz*, ya que Bernard Marx, en un momento de la novela, siente esa fascinación por la reserva donde vive John el salvaje. La visión del ensamblaje en línea en las fábricas de Max Walker coincide con las críticas de Huxley a la fecundación controlada y en cadena de *Un mundo feliz*. La ciencia, el progreso tecnológico, el consumo y el hedonismo desenfrenado son los pilares de lo que se considera una vida moderna y plena. Finalmente, vemos que el mundo de los automóviles supone otro nexo común entre ambas novelas, ya que Max Walker es ingeniero jefe de una fábrica de coches y Henry Ford es una figura casi divina en la novela de Huxley.

Los silencios de Cosmópolis

Cosmópolis, como ejemplo de la ciudad moderna, se presenta como lugar hostil, lluvioso, inhóspito, pero, sobre todo, estruendoso. El clamor de los coches, el ruido de las fábricas, el sonido de una orquesta de negros que tocan jazz, etc., no dejan espacio para el silencio en la ciudad, es decir, en el mundo contemporáneo. Los gritos de los obreros, el sonar de los timbres, las sirenas de la industria, la velocidad de los vehículos, la falta de tiempo, todo ello representa el progreso. Esta confusión de los sentidos provoca que Jackie la describa e identifique de manera obsesiva con el Mälstrom, un célebre fenómeno atmosférico que existe en los mares de Noruega y que se describe como

un embudo colosal en perenne hervor, en un vórtice furioso y aspirante a donde iban a parar con increíble violencia peces, maderos, barcos, hombres, todo cuanto se ponía al alcance de su sima succionante, para ser arrojados después, rotos, hechos trizas, por debajo de las aguas. (Arciniega, 2024, p. 300)

Esta violencia y caos son resultado inevitable del camino imparable del progreso, imagen que se asocia frecuentemente al capitalismo, donde solo los más fuertes sobreviven y triunfan, la cual es compartida por todos los personajes, incluso el profesor Sampson. Sin embargo, solo uno escapa a esta imagen: Jackie Okfurt. Este posee una visión radicalmente opuesta de este fenómeno:

El verdadero Mälstrom no está allí, está aquí, ¡aquí!, en el centro de Cosmópolis. Aquí es donde vive y agita sus tentáculos formidables, donde abre su boca succionante el verdadero pulpo; ese pulpo moderno de la ambición que arrastra hacia su vórtice inesquivable a la Humanidad entera. (p. 301)

Esta imagen de vórtice que atrapa a los seres humanos y los absorbe para triturarlos corre en paralelo a las constantes referencias al ruido, es decir, a la ausencia de silencio. Y es que la novela nos bombardea con constantes referencias al estruendo que domina la ciudad de Cosmópolis, ruido del que los personajes no son capaces de escapar aun estando encerrados en sus propias casas, ruido que embota los sentidos e impide salir de la espiral de destrucción que es Cosmópolis, que es el Mälstrom. López Parada (2014) nos describe cómo este Mälstrom, símbolo de maldad y destrucción, era relativamente frecuente en la literatura fantástica y de terror desde obras como “Un descenso al Maelström”, de Edgar Allan Poe (1841) o la influencia que este fenómeno tiene en la obra de Luis Cardoza y Aragón, sin olvidar la novela, *Maelstrom* (1932) de Darío Fernández Flórez (Martínez Deyros, 2025). Sin embargo, si algo destaca es que “la obra de Arciniega presenta la novedad de haber adaptado ese símbolo al momento del hombre actual” (p. 427).

En uno de los pocos momentos en que, de puro agotamiento, Max Walker consigue dormir sobre la mesa de su despacho, se ve despertado por “el ronco aullido de una sirena vibrante que, simultáneamente, halló eco en ocho, en

diez, en veinte sirenas más, diseminadas aquí y allá en toda la enorme explanada circundante” (p. 55). Incluso los pocos momentos de silencio con los que la novela raramente nos obsequia, como el que se establece entre Jackie y el profesor Sampson tras la consulta médica de este último, se ven interrumpidos por la hostilidad y la violencia de la ciudad:

Amortiguado por la altura y por los pesados cortinajes, subía hasta allí el estruendo lejano de la Avenida 24, abierta en pleno corazón de Cosmópolis y en toda su efervescencia en estas primeras horas de la mañana. Era como un fragor de tormenta, como la orquestación de una sinfonía bárbara y elemental, con rudas disonancias y estremecimientos poderosos e intermitentes que hacían retemblar fuertemente los cristales de los balcones del despacho y oscilar las blancas estatuas de mármol en sus inestables pedestales.

Bocinas de autos, bruscas trepidaciones de motor, sacudidas de camiones y tranvías, de carromatos y de trenes eléctricos, todo ese rugido del infierno, en fin, indescriptible, monótono y desesperante... (pp. 77-78)

Es tal la omnipresencia del ruido que Arciniega llega a utilizar un oxímoron cuando dice que “Fue Jackie el primero en romper aquel silencio hecho de estruendos y sonoridades” (p. 78). Sin embargo, este constante fragor en que se ve envuelto Cosmópolis se ve, raramente, interrumpido por silencios muy significativos. Estos silencios, perfectamente calculados, están llenos de significado e introducen elementos fundamentales en la novela. El silencio, como nos demuestra Le Breton (2006), tiene numerosas interpretaciones, ya que “El silencio no tiene un significado unívoco, pues su orientación depende de cada específica circulación social de la comunicación (p. 55). Por ejemplo, en el caso de varios personajes, tenemos un silencio basado en la cercanía, porque:

Para poder callarse sin riesgos ante el otro, conviene tener un conocimiento íntimo de él, para así sentirse a salvo de su mirada y de su juicio. La complicidad de la amistad o del amor dispensa de la necesidad de hablar siempre, y permite muchos momentos de abandono. (p. 30)

Este “silencio cómplice” del que habla Le Breton se instala en varias de las relaciones que encontramos en la obra, especialmente entre Jackie Okfurt y el profesor Sampson, o entre Max y su mujer, Isabel. Sin embargo, esta forma de

silencio oculta un segundo nivel mucho más devastador: el de la incomunicación voluntaria, la ruptura de “la regla de la reciprocidad del discurso y no responde a las insistentes demandas que se le hacen: rechaza de repente la “comedia de la disponibilidad (Goffman)” (Le Breton, 2006, p. 31). Este mutismo responde a una comunicación que se ha tornado imposible; Max, enamorado de su mujer Isabel, ve como esta se aleja poco a poco víctima de un estilo de vida tedioso y frívolo. Mientras ella intenta alejar el vacío con anécdotas insustanciales y detalles banales, Max decide callar. Este silencio es su muda protesta ante el desagradable rechazo de su mujer a mantener relaciones sexuales y al dolor,

más que de las palabras de su mujer, del desprecio, de la falta de consideración que revelaban en el fondo, hacia él y hacia sus trabajos. Una desconsideración, una despreocupación, mejor, que, para él, en aquellos momentos, era el peor de los castigos: el de verse condenado al silencio en aquella hora decisiva de su carrera, en que más necesitaba el sagrario de un espíritu íntimo, donde depositar sus sueños y sus esperanzas, sus depresiones psíquicas y sus entusiasmos. (Arciniega, 2024, pp. 157-158).

Cuando, tras terminar de cenar, Isabel se marcha a una fiesta y Max vuelve a casa a descansar, su sensación de soledad es máxima: “La casa estaba llena de silencios. Silencios que él oía indistintamente” (p. 166). Es el silencio del hombre abandonado, del hombre que ha triunfado en su trabajo mientras que en su vida personal ha fracasado. Esto no debería tomar a Max de sorpresa, ya que el primer marido de Isabel le había avisado sobre esto:

¿Se casa usted con Isabel? Le compadezco. Es una mariposa de luz incansable. No ha sabido forjarse un ideal, y está hueca, horrorosamente vacía por dentro, como nuestra época. Volará en balde, porque huye de sí, en lugar de venir hacia sí. También a ella la compadezco. No logrará ensordecirse y aturdirse con el ruido de las máquinas de sus fábricas. (Arciniega, 2006, p. 275)

Esta incomunicación será, asimismo, compañero frecuente del profesor Sampson; tras un ataque de asma particularmente violento sufrido en su casa, se da cuenta de que, a pesar de vivir con su familia y los criados, está solo:

[...] angustiado, había hecho sonar los timbres de la casa, pendientes de la cabecera de la cama, nadie le había contestado. Ni su mujer, ni Kezie, ni la criada. ¡Nadie! Absolutamente solo, dentro de una ciudad de siete millones de habitantes. (p. 69)

Tras la marcha de Jackie, la esposa del profesor Sampson, una mujer ocupada exclusivamente en llenar su vida de encuentros sociales, llena el silencio instalado en el matrimonio con una cháchara vacía e insustancial. El profesor Sampson, al igual que Max, decide emplear el silencio como arma ante el vacío que lo separa de su mujer y del resto de su familia. Sus dos hijos, instalados en el hedonismo, la frivolidad y una ridícula rebeldía juvenil, desprecian el pensamiento y la moralidad de su padre mientras lo parasitan sin ningún pudor.

El profesor Sampson, a pesar de su relación cordial (incluso familiar) con sus discípulos, y con los que una vez al año se reúne para cenar, su visión idealista del mundo y de la humanidad le han aislado de todos los demás. Jackie Okfurt, su más leal y cercano alumno, no comparte sus ideas, provocando un vacío entre ambos que ni siquiera el afecto puede llenar. A pesar de ser su más cercano estudiante, es al mismo tiempo el más brutal y crítico con el estilo de vida del profesor, estilo de vida que lo llevará finalmente a la muerte. La complicidad entre estos dos personajes se deja entrever no solo a través de las conversaciones filosóficas y humanísticas, donde el profesor Sampson aparece como un moderno Cristo y mártir, sino especialmente a través de lo que no se dice: “Fue un minuto de silencio, durante el cual dos almas parejas volaron a la misma altura, oteando idénticos horizontes” (p. 77). Y es que “El silencio dice lo que las palabras no sabrían expresar, concede plaza a una emoción que un enunciado no habría sabido calibrar” (Le Breton, 2006, p. 55). Sin embargo, Jackie es explosivo, impetuoso, y su uso del silencio funciona conforme a “la persona que aun medita su decisión, aunque en otras ocasiones puede ser la clara confirmación del enfado” (p. 77), lo que termina por suceder. Sin embargo, el profesor Sampson, moderno profeta y mártir, tiene una tendencia hacia la introspección, “donde el silencio funciona como resistencia al sistema de la modernidad, al habla superficial y a las ansias de poder, cuyos beneficios son obtenidos a costa de un sometimiento del individuo a pautas de

comportamiento colectivas y homogéneas” (Fuentes Leal, 2020). Para él, el silencio es “el espacio propio de manifestación del ser” (Muñoz Martínez, 2006, p. 20).

Como nos recuerda Susan Sontag (1994) y Le Breton (2006), el lenguaje es poder. Max Walker, durante una Junta que decidirá la estrategia de las industrias R.E.T. en el futuro, pasa por diferentes fases de control de ese poder; aunque ingeniero jefe, está subordinado al presidente de la empresa, por lo que debe guardar silencio mientras este y otros accionistas hablan. Especialmente el primero de estos accionistas es contrario a un aumento de la producción y a la expansión de la industria, ya que además de existir un riesgo de superproducción, algunos inversionistas alertan de una futura crisis⁸. “Max Walker, condenado a un silencio forzoso, sin escuchar ya el hilo de la perorata de aquel ‘bolsista traidor’, se veía a sí mismo quitándose el sueño noches y noches seguidas en su despacho” (Arciniega, 2024, p. 143). Así, vemos en Max un gran autocontrol, ya que

El silencio es también un modo de defensa, de dominio de sí, un repliegue provisional que permite madurar las decisiones o sopesar los argumentos del otro. El lenguaje se percibe, entonces, como un "exceso" que desvela allí donde un silencio bien pensado permite controlar la situación. (Le Breton, 2006, p. 59)

Este dominio de sí mismo permitirá a Max, durante su turno de palabra y haciendo uso de ese poder, contribuir (sin saberlo) a agravar la crisis que devastará Estados Unidos en el año 1929.

Durante la tercera parte de la novela, y tras los dramáticos hechos que implican la muerte del profesor Sampson, el divorcio de su mujer y su huida al campo durante cinco días, Max Walker vuelve transformado, transmutado, converso, incapaz de recuperar su vida anterior a pesar de sus esfuerzos, razón por la que decide instalarse definitivamente fuera de Cosmópolis. De la mano de esta recuperación de los espacios naturales viene el silencio, ya que este es

⁸ Su amigo y banquero Howard Littlefiel avisa de la inminencia de una gran crisis durante la cena anual de los antiguos alumnos de la Universidad Central, pero a la imagen de Casandra, nadie tomará en serio sus palabras.

identificado “como un horizonte que la técnica todavía no ha absorbido con sus enormes medios” (Le Breton, 2006, p. 112), representando una nueva vía de escape de la contemporaneidad. El antiguo ingeniero ahora es feliz.

Cuerpo, enfermedad y sanación

Rosa Arciniega, como hija de su tiempo y de su estilo de vida, se aleja de los grandes espacios naturales que llenarán las grandes novelas hispanoamericanas del siglo XX, y que serán englobadas bajo rúbricas como “novela indigenista”, “regionalismo” o “novela de la selva” (De León Hazera, 1971). Estas obras estaban caracterizadas por una fuerte carga social, una fuerte presencia de las poblaciones indígenas y una naturaleza indomable, con frecuencia inmisericorde, y sus autores “proponen, en las primeras décadas del siglo XX, una relación orgánica, continua, entre el terruño y el país [...], sin rehuir el exceso costumbrista y el folclorismo paternalista” (Stöckli, 2006, p. 208). *Mosko-Strom* se aleja de la visión abrumadora de la naturaleza de estas grandes obras, guardando, sin embargo, ese papel redentor, sanador y salvador. Esta ingenua vuelta a la naturaleza “podría leerse como la evocación nostálgica de una época premoderna o como la proyección utópica de recuperación de una vida arcaica apacible y autosuficiente” (Stöckli, 2006, p. 207).

En una primera lectura, se podría ver una dualidad ciudad-campo excesivamente *naïve* y maniqueísta. Sin embargo, en un análisis más profundo, pronto comprendemos que esta antítesis es más espiritual y mística que literal, además de estar llena de símiles y metáforas. Esto se ve en, por ejemplo, la constante identificación de la ciudad de Cosmópolis con elementos naturales, pero lejos de provocar calma, sosiego y sanación representan todo lo contrario; así, “Cosmópolis era, sí, una moderna ciudad supercivilizada, [...]; pero también un bosque, una gigantesca selva de hierro y cemento” (Arciniega, 2024, p. 190). Cuando el profesor Stanley llega moribundo a casa de Jackie, confiesa que “Vengo del infierno, vengo de un bosque lleno de fieras hambrientas que me han perseguido hasta aquí, acosándome a dentelladas” (Arciniega, 2024, p. 294), y cuando Max y Jackie van a visitar la tumba del profesor Stanley, circulan

en coche “por una avenida silenciosa, bordeada de flores tristes y mármoles de hielo. Colmenas, colmenas a derecha e izquierda. Colmenas semejantes a las otras, a las de los rascacielos; pero más calladas que las otras. Aquí los enjambres trabajan calladamente” (Arciniega, 2024, p. 377). Finalmente, la constante identificación de Cosmópolis con el Maelstrom, “como el fragor de un mar de cólera” (p. 96).

Asimismo, tal vez uno de los símiles más evidentes sea la personificación de Cosmópolis y la identificación de la ciudad y sus habitantes con los elementos naturales de un cuerpo gigantesco, cuya actividad industrial y moral influye en su salud como lo haría en cualquier cuerpo humano. Esta identificación es constante, ya que Arciniega (2024) nos da numerosísimos ejemplos cuando habla de los órganos de la ciudad: “subía hasta allí el estruendo lejano de la Avenida 24, abierta en pleno corazón de Cosmópolis” (p. 77), “las arterias de Cosmópolis, repletas ahora del líquido negruzco de la circulación” (p. 83), “las avenidas, las grandes arterias de este organismo poderoso, [...] insuficientes para dar paso a este precipitado torrente circulatorio, en pugna por llevar el calor vital a todas sus extremidades” (p. 106) o

Verdaderas vísceras de la urbe, el profesor Sampson Dixler las sentía latir por debajo del asfalto en todo su vértigo y celeridad: la fantástica catarata del metropolitano, surcando a enormes velocidades las entrañas de Cosmópolis en todas direcciones; centenares de miles de finos hilillos telefónicos y telegráficos, revueltos como una madeja, pero perfectamente enhebrados en su extremidad, vibrando sin descanso, incesantemente, como los nervios sensoriales de un cuerpo humano en momentos de intensa emoción; el entresijo formado por los cables de la luz, por los tubos del gas, por las enormes tuberías de agua en su doble acometida de salida y entrada, toda aquella complicada red metálica, en fin, fina, vibrante y sensitiva como el sistema nervioso de un cuerpo humano. (pp. 106-107)

Cuando el profesor Sampson tiene su primer ataque de asma, se lamenta de que “el teléfono, ese cordón umbilical que une amorosamente al solitario con el exterior” (p. 69) sea inútil para él, debido a su soledad. Su casa, llena de obras de arte, está no obstante vacía, ya que “para ser auténtico hogar, verdadera

mansión, le faltaba aquella recóndita víscera⁹, lo más importante: la circulación de la propia sangre, el calor vital del cuerpo, transfundido por la propia familia.” (p. 104)

Curiosamente, se produce el rol inverso en el caso de los habitantes de Cosmópolis; si la ciudad era la humanizada, aunque sea de forma monstruosa, son los seres humanos que pasan a tener cuerpos mecánicos, robotizados, idiotizados, alienados por el trabajo, lo que provoca que los obreros de la fábrica de Max Walker se adapten a las máquinas y no al contrario: “Max Walker contemplaba aquellas hileras de hombres inmóviles, clavados, fijos los ojos y el pensamiento en el golpe, el vaivén de las máquinas, metiendo y retirando sus manos con la absoluta precisión del que sabe que un descuido puede serle fatal, ajenos también al tiempo, a sus compañeros, a sí mismos” (p. 127). Estos “Millones de obreros sin espíritu ya, maquinizados, idiotizados por un plan de racionalización del trabajo” (p. 193) son comparados por Jackie al motor de un coche: “¿No es con una precisión así, de émbolos y ejes, con la que trabajan los obreros de tus fábricas?” (p. 198). El resto de los habitantes de Cosmópolis se mueven en manadas, deshumanizados, obsesionados con la prisa y suplicando: “¡Tiempo, tiempo! Era el grito sordo y unánime de toda aquella muchedumbre frenética y ajetreada” (p. 138). Incluso los poderosos, como el banquero Howard Littlefiel, se mueven constantemente en un “agitado vivir mecánico” (p. 192).

Esta deshumanización ha provocado una sociedad enferma, vacía, incapaz de relacionarse con los demás con un mínimo de afecto o cordialidad, haciendo un retrato social sorprendentemente (y terriblemente) similar al que realizaría Michael Ende casi cincuenta años más tarde en su colosal *Momo*. Esta sociedad está caracterizada por un eterno hastío, un hedonismo patológico y un sentimiento de incomodidad permanente. Isabel, como describe su ex marido, es una mariposa seca y hueca. Vera, Kezie y Clarence, la familia del profesor Sampson Dixie, viven de noche y duermen de día, en la eterna ensoñación de

⁹ La imagen de la ciudad como cuerpo y sus elementos como vísceras es una imagen recurrente de la autora. Así, encontramos “Vísceras de la ciudad”, publicado en *La Gaceta Literaria*, 106 (1931) y posteriormente en *ByN*, (1935).

quien no necesita trabajar para vivir. Son los elementos visibles de una sociedad en la que “No había mucho espacio que conceder a la amistad, a la charla discreta. Mucho menos a la meditación” (p. 191). El profesor Sampson tiene ataques de asma, lo que a la postre le costará la vida, Jackie es alcohólico y Max debe ver, impotente, como la mujer que ama se aleja de él.

Cosmópolis, en su humanización, parece querer librarse de sus elementos “incómodos”, como actuaría un cuerpo humano ante infecciones y enfermedades. Como describe Lamarca Margalef:

[...] una vez que al enfermo se le diagnostica una secuencia de síntomas y señales característicos, se le considera un peligro. Obstáculo que entorpece la vida diaria, al enfermo se le aparta del resto, se le repudia, se le confina en colonias, hospitales y sanatorios. Separado así de los demás, este se convierte en un ser especial, alguien al que los ingleses llaman un *outcast*, un proscrito: un individuo incapaz de cumplir con, o ajustarse a, las reglas que regulan el entorno. (2005, p. 79)

Estos sujetos que ponen en duda el sistema, o representan elementos discordantes en una sociedad mecanizada, son poco a poco eliminados. Jackie, el médico y aprendiz de poeta, ejerce de oráculo y profeta, avisando a todos los que son sensibles a la vida en la ciudad de la necesidad de cambiar, de huir, de escapar antes de que sea tarde. Algunos, como Max, lo consiguen y logran sanar: el hombre que se nos presenta en el epílogo está bronceado por el sol, con las manos callosas de trabajar la tierra, satisfecho y feliz, se ha casado y tiene hijos, lo que contrasta con Isabel, a la que se encuentra por casualidad el único día que viaja a la ciudad, tras ocho años, para visitar a Jackie. Para otros es demasiado tarde. El profesor Sampson, a pesar de intentar escapar, termina muriendo en los brazos de Jackie y Max. El banquero Howard Littlefiel, a consecuencia de sus estrategias financieras arriesgadas, y a la postre catastróficas, se suicida, y Conrad, el eterno seductor, acaba en un sanatorio.

Referencias

Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción*. Editorial Ciencia Nueva.

Arciniega, R. (2024). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Espuela de Plata.

- Babae, R., et al. (2015). Critical Review on the Idea of Dystopia. *Review of European Studies*, 7(11), 64–76.
- Booker, M. K. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Greenwood Press.
- De León Hazera, L. (1971). *La novela de la selva hispanoamericana: Nacimiento, desarrollo y transformación*. Instituto Caro y Cuervo.
- Fuentes Leal, M. (2020). El silencio y el ruido: dos modos de habitar el mundo contemporáneo en la cuentística de Roberto Bolaño. *Revista Caracol*, (20), 612–636.
- Güich Rodríguez, J. (2019). *Universos en expansión: Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI*. Universidad de Lima.
- Kumar, K. (1992). El pensamiento utópico y la práctica comunitaria: Robert Owen y las comunidades oweniana. *Política y Sociedad*, (11), 123–143.
- Lamarca Margalef, J. (2005). Literatura, cuerpo y enfermedad. *Salina: revista de lletres*, 171–176.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Ediciones Sequitur.
- Leonardo-Loayza, R. A. (2022). Distopía, futurismo y maquinización en *Mosko-Strom* de Rosa Arciniega. *Lectora*, (28), 113–132.
- López Parada, E. (2014). Un Maelstrom urbano: reflexiones sobre vanguardia y modernidad en la narrativa de Rosa Arciniega. En C. de Mora & A. García Morales (Eds.), *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)* (Vol. 3, pp. 473–488). P.I.E. Peter Lang.
- Martínez Deyros, M. (2025). Representación de la distopía en la narrativa de Rosa Arciniega. En *Claro espejo donde la ilusión se mira. Homenaje a Pilar Celma Valera y Javier Blasco* (pp. 423–430). Universidad de Valladolid. <https://www.publicaciones.uva.es/index.php/eduva/catalog/view/3070/3202/979>.
- Moreno Barreneche, S. (2023). La construcción de futuros plausibles en la literatura distópica: una aproximación teórica desde la semiótica social y de la cultura. *Anclajes*, 27(1), 59–77. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2023-2714>.
- Muñoz Martínez, R. (2006). *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Fénix Editora.
- Stöckli, G. (2006). Héctor Tizón. Salidas al silencio. En A. Clerici & M. Mendes (Eds.), *De márgenes y silencios. Homenaje a Martín Lienhard* (pp. 207–219). Iberoamericana Vervuert.

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

Reseña



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 56, Nº 1, ENERO-JUNIO 2026 | PP. 105-110

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

***María de la O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo y vanguardia.* Editado por Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz. Guillermo Escolar Editor, 2025, pp. 304.
ISBN: 979-13-87789-12-1.**

Lorena Paz López

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

loren.paz.lopez@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9103-7145>

En 2024 se cumplieron cincuenta años del fallecimiento de María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra) y también ciento cincuenta de su nacimiento.



A propósito de esta efeméride, el Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes Escénicas organizó en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, un seminario internacional sobre la autora, cuyos trabajos presentados fueron el germen del libro *María de la O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo y vanguardia* (Guillermo Escolar Editor, 2025). Este volumen, editado cuidadosamente por Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz, permite dimensionar, gracias a los documentados análisis que contiene, la relevancia que el trabajo literario y teatral de

María Lejárraga tuvo en el campo cultural hispánico del siglo XX, así como la

actualidad de su pensamiento feminista y político, cuyas tesis principales siguen interpelándonos hasta nuestros días.

Pese a su incuestionable aportación a la renovación teatral y literaria española y a los debates feministas de la época, la labor de María Lejárraga no siempre ha sido justamente reconocida. Como señalan las editoras del libro, la firma de parte de sus obras bajo el nombre Gregorio Martínez Sierra y sus casi cuatro décadas del exilio, no favorecieron la temprana inserción de su figura en el canon teatral y literario. En este sentido, este volumen se suma a la tendencia de recuperación de la obra de Lejárraga iniciada hace algunos años por Juan Aguilera Sastre, Alda Blanco, Patricia O'Connor o Antonina Rodrigo, entre otros, y tiene como propósito reivindicar a la autora y ubicarla en el lugar que le corresponde dentro del panorama cultural de su época para ofrecer una visión más completa y compleja del mismo. La mayoría de las investigadoras e investigadores que participan en el libro han dedicado años e incluso décadas al análisis de la obra de Lejárraga y de los Martínez Sierra, experiencia que se traduce en trabajos que defienden sólidas hipótesis y manejan un amplio corpus de análisis que las respalda.

María de la O Lejárraga (1874-1974) contiene once capítulos divididos en dos secciones. La primera de ellas se titula “Canon, identidad y escrituras del yo” y los seis trabajos que lo conforman recorren conceptos centrales en su obra – como solidaridad, maternidad o amistad– y analizan la trayectoria de la autora a la luz del panorama literario de la época y de los acontecimientos que marcaron el siglo XX, como las guerras o los distintos debates feministas. El capítulo inicial, firmado por las propias Vilches de Frutos y Nieva-de la Paz, sirve como introducción al volumen y contextualiza la obra de Lejárraga cincuenta años después de su muerte para insertarla en el canon teatral hispánico. Entre los géneros cultivados por la escritora, estas autoras destacan su producción teatral, ámbito en el que desarrolló una verdadera renovación técnica y también formal que la acercaron a las corrientes teatrales vanguardistas de Europa, con las que entró en contacto a través de sus viajes, de sus redes de sociabilidad y de una perseverante formación autodidacta. El segundo trabajo del volumen está firmado por Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra,

dos de los estudiosos que más publicaciones han dedicado a la trayectoria de Lejárraga en las últimas décadas. Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra ofrecen una panorámica de las reediciones de las obras de la autora que ellos mismos han hecho, especialmente las de carácter pedagógico, feminista, autobiográfico, dramático y las relativas al exilio, que han contribuido decisivamente a que Lejárraga sea más leída y conocida en el siglo XXI. Se trata de un capítulo especialmente interesante por la perspectiva que ofrece, al permitir adentrarse en las decisiones, los desafíos y el trabajo entre bambalinas que se encuentra detrás de la labor de investigación literaria y la edición de textos.

El tercer y el cuarto capítulo de la primera sección abordan dos temáticas centrales del pensamiento feminista de Lejárraga: las maternidades y la solidaridad femenina. Nieva-de la Paz firma el trabajo que analiza los distintos tipos de maternidades que Lejárraga/Martínez Sierra concibió en sus obras ensayísticas y teatrales, que supera el modelo exclusivo de la maternidad biológica y contempla otras fórmulas como la adopción, la acogida o la figura de la madrastra. La investigadora destaca cómo la autora se adscribió a la corriente de la época que consideraba la maternidad como una esencia de la identidad femenina, pero se sirvió de este planteamiento para proponer el salto de las mujeres a la esfera pública: para ser buenas madres, era necesario también que accediesen a la educación, al trabajo remunerado y a la participación en organizaciones políticas. Nieva-de la Paz pone en diálogo el pensamiento de Lejárraga sobre la maternidad con el de sus coetáneas – Carmen de Burgos, Isabel de Oyarzábal o Federica Montseny– y analiza una amplia variedad de ejemplos de la obra de la autora que sustentan su hipótesis. Por su parte, el trabajo de María del Carmen Alfonso García toma como referencia el enfoque epistemológico desarrollado por la investigadora Alda Blanco años atrás, en el que postulaba que el análisis de la obra de Lejárraga/Martínez Sierra debía ser efectuado superando la división convencional entre ensayos políticos y producciones literarias, para centrarse en la novela *Tú eres la paz* (1906). La puesta en relación de esta obra con otros textos de la autora –como *Motivos* (1920), *Una mujer por caminos de España* (1952) o *Gregorio y yo* (1952), entre otros– permite a Alfonso García constatar

que esta no se trata solamente de una sencilla novela de contenido romántico, sino que posee un significado más complejo inserto en un proyecto amplio sobre la solidaridad femenina.

La sociabilidad abordada desde diferentes ángulos está presente en los dos ensayos que cierran la primera sección del libro. En el quinto capítulo, Francisca Montiel Rayo analiza la correspondencia inédita intercambiada entre Lejárraga y el escritor catalán Eugenio D'Ors entre 1922 y 1955. Se trata de un trabajo que aporta documentos de alto valor para la historia social y literaria, como son las cartas personales, hasta ahora desconocidas. A través del análisis de este material, Montiel Rayo pone de relieve, entre otros aspectos, las condiciones de miseria y hambre en las que vivió Lejárraga durante su exilio en la Francia de la Segunda Guerra Mundial, carente de recursos materiales básicos, pero también de círculos de sociabilidad que le ayudasen emocional e intelectualmente a transitar esos momentos. Por otro lado, el intercambio epistolar muestra que la amistad entre ambos escritores sobrevivió más allá de sus diferencias ideológicas y políticas y que la práctica de la solidaridad con los desfavorecidos fue un rasgo constante en la trayectoria vital de Lejárraga. En el último trabajo de este primer bloque, Annette Paatz ahonda en la recepción argentina del formato medial desarrollado en las obras *Cartas a las mujeres de España* (1916) y *Nuevas cartas a las mujeres* (1932) de Lejárraga/Martínez Sierra. La investigadora emplea el concepto de “sociabilidad literaria”, entendido como el conjunto de prácticas culturales y relaciones interpersonales que condicionan la producción, recepción y circulación de una obra, para hacer un análisis comparativo entre las mencionadas obras de Lejárraga/Martínez Sierra y las *Cartas a las mujeres argentinas* (1935), publicadas algunos años más tarde en el país americano por la escritora argentina Herminia Brumana.

“Lejárraga/Martínez Sierra en la escena contemporánea: entre la tradición y la vanguardia” es el título de la segunda sección del volumen, centrada en la obra dramática de la autora. Esta parte se abre con un trabajo de Vilches de Frutos en el que la investigadora indaga en la concepción que Lejárraga/Martínez Sierra tenía del arte dramático, entendido como un sistema complejo, pensado

siempre para su puesta en escena, en el que participaban distintos actantes –autores, directores, escenógrafos, intérpretes, entre otros–. Vilches de Frutos destaca las características vanguardistas de la obra de la autora –como su deseo de traspasar los límites de los géneros tradicionales, mediante, por ejemplo, la ruptura de la Cuarta Pared o la inclusión de elementos fantásticos–, así como su capacidad para introducir nuevas lecturas de los géneros, personajes y temas de la tradición grecolatina y de la tradición literaria española. Asimismo, subraya la potencialidad teatral de sus textos, visible en elementos como los prólogos explicativos, los personajes que dialogan con el público explicando la obra o la presencia constante de la música y la danza en ellos. El capítulo de Inmaculada Plaza-Agudo analiza una obra temprana de la firma Lejárraga/Martínez Sierra, *Teatro de ensueño*, fechada en 1905 –antes de la consagración teatral de la pareja con *Canción de cuna* (1911)– y compuesta por cuatro piezas teatrales. La investigadora se centra, por un lado, en los rasgos formales de la obra que la encuadran no en un paradigma realista-naturalista, sino en la tradición modernista-simbolista europea. Por otro lado, el análisis pormenorizado de *Teatro de ensueño* permite destacar cómo los planteos feministas acerca de la igualdad de género que Lejárraga defendería con más vehemencia años más tarde, tanto en su faceta política como literaria, ya estaban presentes de forma incipiente en sus obras iniciales.

Las **reescrituras contemporáneas** de la figura de Lejárraga, convertida en personaje central de obras teatrales, artísticas y literarias actuales, constituye el tema de estudio de los capítulos tercero y cuarto que contiene la segunda sección del volumen. El capítulo de Julio Enrique Checa Puerta aborda un fenómeno de actualidad, derivado del intento por parte de la crítica académica y de varios creadores artísticos y literarios de recuperar la memoria de Lejárraga: la aparición de obras dramáticas protagonizadas por la autora que beben tanto de sus propias obras como de distintos trabajos académicos, y en las que los límites entre la realidad y la ficción resultan, según Checa Puerta, porosos. El análisis de textos literarios y dramáticos, como la obra teatral pionera en este género *Y María, tres veces amapola, María...* (2002) de Maite Agirre o la más reciente *Firmado Lejárraga* de Vanesa Monfort (2023), permiten identificar rasgos comunes en esta ficcionalización reparadora, como

la presencia de la figura del investigador como personaje o la mezcla de textos ficcionales con documentos y análisis académicos que da lugar a un palimpsesto, de naturaleza difícilmente discernible. El siguiente capítulo, firmado por Luisa García-Manso analiza con detenimiento la pieza teatral ya mencionada, *Y María, tres veces amapola, María...* publicada en 2002, cuyo estreno en los escenarios tuvo lugar en Madrid en 1998. La investigadora localiza las numerosas referencias intertextuales pertenecientes a la firma Lejárraga/Martínez Sierra que se encuentran insertas como un collage en la obra de Agirre y pueden ser interpretadas, según García Manso, como un homenaje a la trayectoria de Lejárraga, situada entre la tradición y la vanguardia, con un marcado compromiso feminista. Yasmina Yousfi López es la autora del último capítulo del libro, en el que se rastrea la presencia escénica de Lejárraga en Perú y Paraguay. A través del estudio de la recepción de dos estrenos de la exitosa obra *Canción de cuna* (en 1941 y 1948), este trabajo permite reevaluar la presencia de la obra teatral de Lejárraga en el exilio, al mostrar que esta fue una de las autoras escogidas por compañías teatrales vinculadas a la diáspora para ser representada en estos países americanos.

El conjunto de trabajos de investigación que conforman *María de la O Lejárraga (1874-1974): teatro, feminismo y vanguardia* convierten a este libro en una obra clave tanto para profundizar en la figura de esta autora, como para tener una visión más compleja de la historia cultural y teatral del siglo XX. La diversidad de enfoques, la solidez metodológica de los trabajos y el diálogo constante entre tradición, vanguardia y feminismo ofrecen una visión actualizada de Lejárraga/Martínez Sierra, restituyéndola no solo como figura central del teatro hispánico, sino también como una intelectual cuyo pensamiento nos sigue interpelando críticamente en el presente.