

# Tradiciones y Rupturas en la Cultura Estadounidense

## Estudios Americanos

Nancy Viejo (Comp.)

---

Asociación Argentina de Estudios Americanos

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
*de* MAR DEL PLATA  
.....

**Tradiciones y Rupturas en la Cultura Estadounidense**

**Estudios Americanos**

**Nancy Viejo Compiladora**

**Actas 54ª Jornadas de Estudios Americanos**

**Noviembre de 2024**

**Asociación Argentina de Estudios Americanos**

**Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata**

Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Mar del Plata  
Asociación Argentina de Estudios Americanos  
Tradiciones y rupturas en la cultura estadounidense. Estudios Americanos.  
Compilación de Nancy Viejo. - 1a ed. - Mar del Plata: Es Pulpa Ediciones,  
2025.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-631-91175-2-3

1. Estudios Culturales. I. Viejo, Nancy, comp.  
CDD 306

Diseño de tapa: Sergio Israelson

ISBN 978-631-91175-2-3

Mar del Plata, julio 2025

ISBN 978-631-91175-2-3



## Índice

|                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Entre el <i>code-switching</i> y el tratamiento narrativo de la crónica postmoderna: análisis de <i>Scenes from la cuenca de Los Ángeles y otros natural disasters</i> (2010), de Susana Chávez-Silverman<br>por <b>Daniel Altamiranda</b> ..... | 1   |
| La idea de <i>cultura en acción</i> en Mary Douglas<br>por <b>Susana Raquel Barbosa y Carlos Segovia</b> .....                                                                                                                                   | 11  |
| La inestable partitura en el film <i>Ruido de fondo</i> (2022), de Noah Baumbach<br>por <b>Mónica Bardi y Adriana Libonati</b> .....                                                                                                             | 18  |
| El concepto de totalidad en la reflexión estético-musical de T. W. Adorno<br>por <b>José Jeremías Castro</b> .....                                                                                                                               | 24  |
| La estética de lo inquietante en los libros álbum de Maurice Sendak: entre la disrupción y la controversia<br>por <b>Mariana Cayré y Adriana García</b> .....                                                                                    | 31  |
| Volver a Ítaca en tiempos de <i>TikTok</i> . <i>Epic: The Musical</i> , Jorge Rivera-Herrans<br>por <b>Martina Colombres</b> .....                                                                                                               | 39  |
| Raquel Forner: Ciclo espacial<br>por <b>Cristina Elgue</b> .....                                                                                                                                                                                 | 47  |
| Bio-ficción en <i>Las horas</i> , de Michael Cunningham<br>por <b>Cristina Featherston Haugh</b> .....                                                                                                                                           | 57  |
| Dar el poema desde la hendidura: escritura y duelo amoroso en <i>El salto del ciervo</i> (2012), de Sharon Olds y en “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” (2020), de Esteban Mayorga<br>por <b>Mateo Febres</b> .....            | 67  |
| <i>The Vanishing Children</i> : reelaboración de un mito fundacional en la novela <i>Lost Children Archive</i> , de Valeria Luiselli<br>por <b>Andrea Gisela Fernández</b> .....                                                                 | 74  |
| <i>What we wear and why</i> : performatividad y estereotipos de género en <i>The Perks of Being a Wallflower</i> , de Stephen Chbosky<br>por <b>María Carla Fredes</b> .....                                                                     | 81  |
| El banquete poliédrico. Más que una vanguardia en los 70<br>por <b>Mónica García, María Infante, Adriana Libonati, Diana Murad</b> .....                                                                                                         | 88  |
| David Leavitt: afectos y temporalidades<br>por <b>Juan Gómez</b> .....                                                                                                                                                                           | 102 |
| Los objetivos de desarrollo sostenible de las Naciones Unidas y los Estados Unidos: contradicciones en el Antropoceno<br>por <b>Diana González Del Pino</b> .....                                                                                | 109 |
| Cuerpos y poder en la frontera: interseccionalidad en “Bloodchild” de Octavia Butler<br>por <b>M. Dolores González Spínola</b> .....                                                                                                             | 116 |

|                                                                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Godless (2017), de Scott Frank: un western de mujeres<br>por <b>Mónica Viviana Fanny Gruber y Marta Balán</b> .....                                                                    | 124 |
| “The intolerable wrestle with words and meanings”: dos traductores de <i>Cuatro Cuartetos</i> , de T. S. Eliot: Arturo Fruttero y J. R. Wilcock<br>por <b>Fabián Iriarte</b> .....     | 132 |
| Educación ambiental de John Muir y Gifford Pinchot: visiones y legados ante los cambios de la Revolución Industrial en Estados Unidos<br>por <b>Consuelo Jofré</b> .....               | 146 |
| El impacto del trauma intergeneracional en la novela <i>On Earth We're Briefly Gorgeous</i> , de Ocean Vuong: un enfoque desde los estudios del trauma<br>por <b>Ignacio Lau</b> ..... | 153 |
| Futurismo indígena, apocalipsis y <i>biskaabiiyang</i> en “Negras, sus galas”, de Darcie Little Badger<br>por <b>Patricia Lilian Lozano</b> .....                                      | 160 |
| Cuerpos aliados y performatividad plural: Ética de cohabitación para una Democracia Radical en Judith Butler<br>por <b>Florencia María Martini</b> .....                               | 167 |
| El proyecto inconcluso de la modernidad y las ideas de totalidad y sujeto en la epistemología de Jürgen Habermas<br>por <b>Matías Miller</b> .....                                     | 175 |
| Pequeñas iluminaciones en <i>Brooklyn Follies</i> , de Paul Auster<br>por <b>Nagao Christiane Kazue</b> .....                                                                          | 183 |
| El discurso religioso en la serie <i>Parábolas</i> (1993-1998), de Octavia E. Butler<br>por <b>Nicolás Paz Aréa</b> .....                                                              | 192 |
| ¿Entre lo visible y lo oculto, el final de un cuento nos (re)define como lectores?<br>por <b>Néstor Javier Rodríguez</b> .....                                                         | 202 |
| Randy Kritkauský sobre el Lago Crawford: Presencia Indígena y Antropoceno<br>por <b>María Eugenia Saldubehere</b> .....                                                                | 210 |
| El más oscuro de los sueños americanos: <i>¡Petróleo!</i> (1927), de Upton Sinclair<br>por <b>María Carolina Sánchez</b> .....                                                         | 217 |
| El alumno ¿siempre? supera al maestro. Lecturas del ‘deber ser’ norteamericano y sus intertextualidades en el cómic japonés<br>por <b>Roberto Jesús Sayar</b> .....                    | 225 |
| David Foster Wallace, más allá de las fronteras del lenguaje y la literatura<br>por <b>Nancy Viejo</b> .....                                                                           | 237 |
| Identidad y representación del nativo norteamericano: de George Catlin a James Luna<br>por <b>Horacio García Clerc y Mara Sánchez</b> .....                                            | 243 |



Entre el *code-switching* y el tratamiento narrativo de la crónica postmoderna: Análisis de *Scenes from the Los Angeles and other natural disasters* (2010), de Susana Chávez-Silverman

Between Code-switching and the Narrative Treatment of Postmodern Chronicle: Analysis of *Scenes from the Los Angeles and other Natural Disasters* (2010) by Susana Chávez-Silverman

Daniel Altamiranda  
UCA  
dalt\_1@yahoo.com.ar

**Resumen:** Desde su primera publicación en formato libro, *Killer Crónicas* (2004) es un texto que produjo una indagación sistemática como ejemplo de *code-switching* o cambio de código (Enghels y Van Castele, Enghels, Veldhuizen, etc.). Si bien en todos los casos, puntualizaron que además de las variaciones lingüísticas interesan los juegos de valor extralingüístico, adolecen de no haber ajustado la lectura de los textos a su compromiso literario. Nos proponemos revisar esta dimensión en su segunda obra, *Scenes from the Los Angeles and other natural disasters* (2010), en la cual continúa con las crónicas postmodernas. Se trata en este caso de analizar los aspectos narrativos y performativos que su textualidad implica.

**Palabras claves:** Crónica postmoderna – cambio de código – rasgos narrativos – performance – textualidad

**Abstract:** Since its first publication in book format, *Killer Crónicas* (2004) is a text that produced a systematic inquiry as an example of code-switching (Enghels and Van Castele, Enghels, Veldhuizen, etc.). While in all cases they pointed out that in addition to linguistic variations, the games of extralinguistic value are of interest, they lack having adjusted the reading of the texts to their literary commitment. We aim to review this dimension in their second work, *Scenes from the Los Angeles basin and other natural disasters* (2010), in which they continue with the postmodern chronicles. In this case, it is about analyzing the narrative and performative aspects that their textuality implies.

**Key words:** Postmodern chronicle – code-switching – narrative features – performance – textuality

Susana Chávez-Silverman, a diferencia de los denominados “hablantes de herencia” (Fuentes, 2018, p. 246), ha adquirido una formación universitaria que se advierte en su producción artística desde su primera compilación de crónicas, denominada *Killer Crónicas* de 2004. Es hija de una madre chicana y un padre judeo-hispánico, que la criaron en un contexto de bilingüismo anglo-español, con centro en Los Ángeles y que propiciaron que viajara a diversos lugares del mundo (Enghels, 2018, p.

929). Si se me permite una consideración personal, conocí a la autora en una performance que efectuó en Buenos Aires en julio del 2011 en el contexto del *Simposio Internacional de Narratología* en Homenaje a David William Foster. Allí presentó un fragmento de *Scenes from la cuenca de Los Ángeles y otros natural disasters* que había publicado el año anterior.

En primer término, la cuestión que nos interesa explorar es la definición del corpus que analizamos, en la que se hace necesario determinar el género de textos por trabajar. Así, si tomamos el enfoque que desarrolla Veldhuizen (2016), se establece que las veinticuatro crónicas que contiene *Killer Crónicas* “tratan de *memorias* sobre varios periodos de su vida cuando ella vivía en varios países del mundo y donde ella formaba parte de sus culturas” (p. 6, el subrayado es mío): por ello, recorre experiencias estadounidenses, mexicanas y argentinas. En otro ensayo de Enghels, Van Belleghem y Castele (2020), refiriéndose a la gramática del adjetivo en el mismo texto, sostiene que

incluye una serie de *crónicas o cartas y correos electrónicos* que la autora dice que escribe a sus amigos y colegas durante una estancia en Buenos Aires. Las crónicas abundan de diálogos e interacciones directas entre la autora y los varios interlocutores y destinatarios de sus mensajes, y por lo tanto, crea la imagen de reproducir un lenguaje espontáneo (p. 7).

Houvenaghel caracteriza al libro como “un volumen de ensayos” o “discurso ensayístico” (“Un *memory map* sensorial”, 2019). En otro extremo, se ha caracterizado estos objetos estéticos como “novelas” y “obras de ficción” (Enghels y Vanhaverbeke, 2020, p. 45).

Combinando rasgos del periodismo y de la literatura, la crónica es una forma de escritura que ha evolucionado como un género latinoamericano, producto de la necesidad de informar y de exponer las voces silenciadas que otras formas de literatura no abordan” (Fuentes, 2018, p. 249), y como tal es una forma híbrida que “informa, narra, interpreta, comenta, valora y enjuicia (p. 249).

En un comentario sobre la cuestión, Spyra observa que

“en términos genéricos KC evita la fácil clasificación y llena múltiples categorías genéricas: es una autobiografía o memoria, un diario en prosa poética, una poesía en prosa basada en el cambio de código (como se refiere a sí misma en una entrevista), una narración falsa en forma epistolar, un blog, y finalmente una colección de crónicas, a la vez en forma histórica y contemporánea”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “In terms of genre *Killer Cronicas* avoids easy classification and fits many generic categories: it is an autobiography or memoir, a journal in poetic prose, code-switching prose poetry (as she refers to it herself in an interview), a fraud narrative in epistolary form, a blog, and finally a collection of crónicas, both in their historical and contemporary form” (2011, pp. 199-200).

En *Ethnolinguistic Narratives of Latinidad*, Pawelek y Derrik (2018) apuntan que “KC comienza con una serie de viñetas, fragmentos reflexivos breves principalmente autobiográficos, poéticos y líricos, que surgen de cartas y emails que corresponden a amigos, novios y musas de todo el mundo”.<sup>2</sup> Entendida en su sentido de crónica urbana con valor postmoderno, estos textos describen de manera fragmentaria y contradictoria la diversidad en el contexto de la ciudad contemporánea. Son, pues, claramente formas híbridas de expresión.

Más allá de las especulaciones y esfuerzos por establecer una definición genérica única y específica, nos resulta más oportuno recurrir a la propia caracterización que aplica la autora en su *Introducción a Scenes from la cuenca de Los Angeles*:

Como siempre, la idea de la correspondencia, a connection – interlocutor, sparring partner, or love match– is paramount for my writing, for me (it is –yo soy– one and the same). *Like in my last book, Killer Crónicas*, like *The Mix Tapes*, que digamos, *The Mixquiahuala Letters* de la Ann Castle, or *Hopscotch*, de Julio Cortázar, estas crónicas constan de *vignettes*. Their genesis was in e-mails, cartas, diary entries, algunos refaccionados, como quien dice en Buenos Aires, otros somewhat more raw. They do tell a story, OJITO, pero not a (chrono) logical one. (2010, p. 8)

Donde se incluyen dos nociones del universo de la teoría literaria estadounidense: “*vignettes*”<sup>3</sup> y el contar una historia ajena a lo lógico y cronológico, es decir performativizarla. La performance, en tanto disciplina artística, adopta el “alcance que se tenga de [ella] en distintos ámbitos, que pueden ir de lo académico a lo cotidiano, de lo artístico a lo político, de lo regional a lo global, de lo individual a lo colectivo” (Rodríguez Ortiz, 2008, p. 114).

El bilingüismo que caracteriza la textualidad de Susana Chávez-Silverman no se limita a la acepción que transmite el *Diccionario de la lengua española*; “uso habitual de dos lenguas en una misma región o por una misma persona” (s.v.) sino más bien por la del *Webster’s*: “able to speak two languages with the facility of a native speaker” (s.v.). En general, se aceptan como hablantes bilingües a aquellos que alternan morfemas, elementos léxicos y construcciones entre dos lenguas en el contexto del *code-switching*<sup>4</sup> o cambio de código, a fin de determinar si

---

<sup>2</sup> “KC started as a series of vignettes, brief reflective pieces mostly autobiographical, poetic and lyrical in scope, originating from letters and email corresponding to friends, lovers and muses from around the world” (85).

<sup>3</sup> Según el *Diccionario de teoría y crítica literarias* de Cuddon (2001), “se aplica a la estampa o breve composición que demuestra considerable destreza” (s.v.) y se cita como ejemplo el cuento “Kew Gardens” de Virginia Woolf.

<sup>4</sup> “El término general de ‘cambio de código’ se refiere al uso alternante de palabras o estructuras de lenguas diferentes en una sola conversación (i.e, cambio de código interoracional) o dentro de una sola conversación (i.e. cambio de código intraoracional). Otros conceptos correlacionados son el ‘code-lifting’, cuando un hablante bilingüe introduce otra lengua en su discurso son integrar los sistemas gramaticales de ambas lenguas, y el ‘code-mixing’, que se reduce al cambio continuo entre dos lenguas” (Engels y Vanhaverbeke, 2020, p. 39).

se trata de un fenómeno sujeto a determinadas regularidades (de tipo semántico-pragmático o extralingüístico, es decir social o cultural).

Desde un punto de vista lingüístico, se observa un conjunto de rasgos constitutivos: están escritos con palabras tradicionales, pero fonéticamente, esto es un proceso de argentinización de formas españolas y de españolización del inglés; acorta palabras; incluye juegos de lenguaje y traduce literalmente expresiones de una lengua a otra “Estaba up to the little crown” = estaba hasta la coronilla” (Chávez-Silverman, 2004, p. 64). A ello se suma el testimonio de la autora que señala “que inventa palabras y cree en ‘giros neológicos’ y *faux* traducciones” (Verdhuizen, 2016, p. 143). Otro trabajo interesante lo llevan a cabo Enghels y Vanhaverbeke (2020) referido a *Killer Crónicas* y *Scenes from la cuenca de Los Angeles*, donde analizan en concreto la modalidad hispana del diminutivo, que maneja un sistema desarrollado con marcadores sintéticos (menudo, menudito) frente al inglés que opta por diminutivos analíticos (*tiny thing*).

El texto de *Scenes* está integrado por una introducción y veinticuatro crónicas postmodernas, fechadas entre 2004 y 2009, agrupadas en secciones sucesivas que incluye la primera entre I y VI, otra del IX al XV, con dos crónicas intercaladas denominadas “Un Pico (De)presión *Diptych*”, que anticipan la sección precedente, y la tercera, anticipada a su vez por otras dos crónicas “There Was Blood *Dyptich*”, que incluye las XVIII a XXIV, en orden aleatorio y no cronológico (Ver cuadro I).

| Primera sección             | Segunda sección | Tercera sección      |
|-----------------------------|-----------------|----------------------|
| “Introduction”<br>12/4/2009 | VII. 26/7/2004  | XVI. 8/1/2008        |
| I. 23/6/2008                | VIII. 10/7/2007 | XVII. 10/1/08-3/6/08 |
| II. 4/5/2008                | IX. 11/2/2006   | XVIII. 9/7/2006      |
| III. 1/6/2008               | X. 5/5/2008     | XIX. 7/5/2008        |
| IV. 24/5/2008               | XI. 30/12/2006  | XX. 27/9-10/11/2007  |
| V. 12/7/2005                | XII. 29/10/2007 | XXI. 12/6/2008       |
| VI. 20/5/2008               | XIII. 6/3/2006  | XXII. 21/6-2/7/2008  |
|                             | XIV. 30/11/2007 | XXIII. 24/1/2009     |
|                             | XV. 12/5/2006   | XXIV. 21/8/2008      |

**Cuadro I.** Las crónicas III (= June), V (= July), VI (= May), VIII (= July), XI (= December), XV (= May), XVI (= January), XIX (= May), XX (= September/November) anotan en inglés el nombre del mes, dentro de la estructura sintáctica del español para indicar la fecha.

Entre los dos paratextos, el “Forward” ha sido preparado por Paul Saint-Amour, profesor de la University of Pennsylvania, y el “Afterword:

Linguistic Perspectives on Code-Switching”, a cargo de Michael Shelton, del Occidental College. En el primero, se describe cuál es el procedimiento que el lector tendrá que ejecutar para acceder al texto: “Como lectores debemos entrar a velocidad en las historias que ya están en marcha, en lugares y recuerdos en los que el escritor y el alocutario o receptor parecen haber convivido por años”.<sup>5</sup> Señala que las crónicas fueron compuestas con un impulso que no requiere revisión. Siete de ellas aparecieron en periódicos literarios o académicos –cuya primera edición podrá encontrarse en los “Acknowledgments” (Chávez-Silverman, 2010, pp. xii-xvii)– y el resto son inéditas. Señala el crítico que

El problema contrafáctico, en el que la memoria y la imaginación y el eros se fusionan, es inquietante, pero no solo esto. También es compensatorio preguntar como hace el comentarista cómo las cosas podrían haber sido si la historia – si *esta* historia – no hubiera intervenido.<sup>6</sup>

En “Afterword” se analiza el *code-switching*, la alternancia de dos lenguas, en este caso el inglés y el español, como fenómeno lingüístico en el contexto de la oración individual, y como valor social. Shelton se pregunta por qué una persona elegiría el *code-switching* como medio comunicativo: “No sería más fácil hablar una lengua? Los estudios sobre análisis conversacional muestran que el uso del *code-switching* cumple una función pragmática. Los hablantes son capaces de comunicarse con lenguas alternativas”,<sup>7</sup> agregando que es un mecanismo válido en las comunidades bilingües y que permite enriquecer el mensaje en función de lo que quiere subrayar el hablante. En cuanto al valor social, establece que

Son capaces de hablar el estándar con la sociedad mayor, pero que también emplean su variedad de habla secundaria como un marcador de la identidad social. Hablar un dialecto o lengua particular puede incluso ser un requisito de aceptación en ciertos grupos sociales.<sup>8</sup>

El contenido de la compilación gira en torno de acontecimientos de un período de su vida, en el que se mezclan recuerdos personales, de donde surge la nostalgia (Pawelek y Derrik, 2018) que traen las memorias, con acontecimientos formativos tanto en lo individual público, por ejemplo, un momento que pasó como “única writer-in-residence” (Chávez-Silverman, 2010, p. 11) en el prestigioso Montalvo Arts Center de California, donde tiene oportunidad de recuperar “Mis vivencias. Mi escritura. My life”

---

<sup>5</sup> “As readers we must enter at speed into stories that are already underway, upon places and recollectios where the writer and addressee seem to have dwelled together for years”. (Chávez-Silverman, 2010, p. ix).

<sup>6</sup> This counterfactual question, in which memory and imagination and eros fuse, is unsettling, but not only that. It is reparative, too, asking as it does how things would have been if history –if this history– had not intervened” (Chávez-Silverman, 2010, pp. xi-xii).

<sup>7</sup> “Wouldn’t it just be easier to speak one language? Studies in conversation analysis show that the use of code-switching serves a pragmatic function. Speakers are able to communicate by alternating languages” (Chávez-Silverman, 2010, p. 157).

<sup>8</sup> They are able to speak the standard with greater society, but they may also use their second speech variety as a marker of social identity. Speaking a particular dialect or language may even be a requirement for acceptance in certain social groups” (Chávez-Silverman, 2010, p. 158).

(Chávez-Silverman, 2010, p. 12), y privado, con la evocación de su pareja de entonces, Howard, y un aborto imprevisto que la afectó como mujer.

Entre las múltiples líneas de lectura que podrían abordarse, interesa observar cómo operan varios segmentos de la historia de esas crónicas y cómo se vuelve reflexivamente a la estructura narrativa. En principio, la inclusión de una crónica que no se denomina como tal (“Montalvo Diary”, fechada desde el 4/5 hasta el 8/6/08), sino como un diario en el que seguimos su experiencia y al que llamaremos *primer diario* en orden textual y no cronológico. Dice en él:

Ayer fue un día increíble. I wrote the whole day. Alguna gente no entiende que lo que les mandé por e-mail fue una crónica. Capaz because it was only my second day here, difícil creer que *I’ve hit the ground running*. [...] Algunos interlocutores do not distinguish entre mis cartas, digo, mi ‘normal’ e-mails, mis diary jottings (que luego mando as letters) y una crónica. Or, piensan que todo es crónica (What *is* the difference, anygüey?) (Chávez-Silverman, 2010, p. 19).

Después de declarar que “La memoria *me derrite*” (Chávez-Silverman, 2010, p. 25), se refiere a un *segundo diario*, “diario [que] termina el 29/6/82” (Chávez-Silverman, 2010, p. 27), donde aborda el pánico que siente antes de una estadía prolongada en Sudáfrica frente a la posibilidad de no encontrar trabajo en ese lugar. Ante esta situación hipotética, define su destino por convertirse en escritora. En ese momento se desarrolla su relación con Howard, con quien, recuerda, llamaban al texto que producía a diario “‘Transcript’ a ese running diario/chronicle I used to keep” (Chávez-Silverman, 2010, p. 28).

Retoma, pues, este segundo diario en “IV. San Francisco Transcript/Crónica”, donde incluye “some entries from my 1982 diary” (Chávez-Silverman, 2010, p. 43), que corresponden a las fechas 9-2 al 29/6/82. A lo largo de la mayor parte del texto transcrito se emplea el inglés y sólo aparecen marcas del *code-switching* en algunos personajes con los que se establece una correspondencia personal, por ejemplo: “Daniel: I think you know the latest from Trish, es *decir*, the *chévere* lie I made up to get out of six days of teaching to meet *los boys* in Houston” (Chávez-Silverman, 2010, p. 45, el subrayado es mío).

Con posterioridad, en “XVII. Momentos Hemorrágicos Crónica”, se incluye una nueva versión del diario segundo –que tendríamos que nombrar el *diario tercero*– que es abreviada y spanglish-zada del mismo diario. (Ver el cuadro II), lo que sugiere una textualidad ajustada a la intención de la autora y a su concepción del lector pretendido.

Regresando al diario segundo, en particular al 29/6/82, concluye con la auto-declaración: “I am a writer. *This is first and foremost who I am*” (Chávez-Silverman, 2010, p. 52), que concuerda con una de sus últimas observaciones: “No podría no escribir” (Chávez-Silverman, 2010, p. 142).

En este recorrido hay dos momentos claves en el texto en los que la escritora toma conciencia y adopta una perspectiva claramente autobiográfica, adonde la llevó la narración por los vaivenes de la escritura. En el primero dice: “So, la yo, la que (sobre)vivió hasta aquí,

hasta estas páginas, hasta este Sur, este estar aquí rodeada, this time, no por tierra desértica, africana, sino por este intenso green austral, escribiéndote: esta yo ha cambiado el script” (Chávez-Silverman, 2010, p. 119). Y el segundo, como metacomentario, en el que vuelve a aparecer autorreflexivamente para señalar:

[*interruptus*: how bizarre, my lingua franca de los diarios –desde Buenos Aires? even before?– es el castellano. O esa mezcla mía. Mientras que antes, my diary from 1982, was really English dominant. Did it depend on the interlocutor(s)? I was writing to Howard, then. No sé. Creo que now it doesn't, so much. Strange...]” (Chávez-Silverman, 2010, p. 125).

Susana Chávez-Silverman es un ejemplo de los autores latinos de los EEUU que procesan sus obras sobre la base del *code-switching* entre el español y el inglés. La peculiaridad de este tipo de escritura radica en que, para el lector estadounidense típico, que es monolingüe, la saturación de niveles lingüísticos que interceden en los textos produce una opacidad que les impiden una decodificación apropiada y, en consecuencia, frustra los intentos de lectura. Lo mismo puede observarse en relación con los lectores hispanos tanto estadounidenses como de otros lados, como pueden atestiguar varios intentos de introducir fragmentos de los textos que hemos comentado con estudiantes de letras de distintos institutos superiores y universidades argentinas que he tenido oportunidad de encontrar a lo largo de mi carrera. Con ello el lector modelo de estos esfuerzos narrativos deberá ser, necesariamente, bilingüe o tener algún nivel de experiencias en el campo de los dos códigos lingüísticos que interjuegan al fraguar un texto. En efecto, en su tesis en torno a *Killer Crónicas*, Veldhuizen (2016) da por sentado que el lector que la autora tiene en mente debe “ser bilingüe” (5). Extendiendo la observación al caso de *Scenes from la cuenca de Los Angeles*, los textos vuelven otra vez a redundar en las ventajas y las desventajas que un público necesariamente acotado habrá de conceder a su aquilatamiento.

## Referencias

- Altamiranda, D. y Salem, D. (Comps.) (2013). *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David Willian Foster*. Buenos Aires: Dunken.
- Chávez-Silverman, S. (2004). *Killer Crónicas: Bilingual Memories*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Chávez-Silverman, S. (2010). *Scenes from la Cuenca de Los Angeles y otros Natural Disasters*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cuddon, J. A. (2001). *Diccionario de teoría y crítica literarias*. Tr. y adaptación de Altamiranda, D. y Rosarossa, M. A. Buenos Aires: Docencia.

- Enghels, R. (2018). Socio-pragmatic Functions of Code-switching in Latino Essays. A Case Study on Bilingual Pragmatic Markers in Susana Chávez-Silverman's *Killer Crónicas* (2004). (pp. 927-44). *BHS* 95.9.
- Enghels, R. (2004). ¿Existe una gramática del *spanglish*? Estudio de caso de la posición del adjetivo en *Killer Crónicas* (2004). Resumen en *Sinopsis de las comunicaciones. Conferencias magistrales del Congreso International/International Congress: Cruce de fronteras entre el español y el inglés: cuestiones actuales, perspectivas futuras, aproximaciones lingüístico-literarios*. Gante, Bélgica, 5 y 6 de febrero de 2019.
- Enghels, R., Castilleja, D., y Vande Casteele, A. (Eds.). (2021). *Cruzando fronteras: español e inglés en contacto: prácticas lingüísticas, ideologías e identidades*. Roma: Aracne.
- Enghels, R. (2020). Van Belleghem, L. y Vande Casteele, A. (2020). Existe una gramática del *spanglish*? Estudio de caso de la posición del adjetivo en *Killer Crónicas* (2004). En Betti, S. y Enghels, R. *El inglés y el español en contacto en los Estados Unidos. Reflexiones acerca de los retos, dilemas y complejidad de la situación lingüística estadounidense* (pp. 57-81). Bologna, Aracne Editrice.
- Enghels, R. y Vanhaverbeke, M. (2020). La expresión de valores diminutivos en contextos escritos de cambio de código. Un análisis comparativo de novelas latinas (pp. 38-55). *Academia Norteamericana de la Lengua Española* 9.8.
- Fuentes, R. (2018). Una exploración de la conciencia crítica intercultural y de la identidad de los hablantes de herencia del español a través de las crónicas literarias. *Sincronía* 73: pp. 245-65.
- Horan, E. (2004). Res. de *Killer Crónicas*. *Hispanamérica* 33 (pp. 113-14). 99.
- Houvenaghel, H. (2021). Counter-mapping by second generation migrant authors: Susan Chávez-Silverman's *Bilingual Memories*. *Cruzando fronteras: español e inglés en contacto. Prácticas lingüísticas, ideológicas e identidades* (pp. 249-68). Eds. R. Enghels, L. Van Belleghem y A. V. Casteele. Roma: Aracne.
- Houvenaghel, H. (2004). Un memory map sensorial: *Killer Crónicas*. Resumen en *Sinopsis de las comunicaciones. Conferencias magistrales. Congreso International/International Congress: Cruce de fronteras entre el español y el inglés: cuestiones actuales, perspectivas futuras, aproximaciones lingüístico-literarios*. Gante, Bélgica, 5 y 6 de febrero de 2019.
- Pawelek, L. D. y Derrick, R. A. (2018). Ethnolinguistic Narratives of Latinidad: Radical Language-mixing, Nostalgia, and Hybridity in Chávez-Silverman's *Killer Crónicas*. *Nueva Revista del Pacífico* (pp. 82-104) 68.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. XXIII Edición. Buenos Aires: RAE.
- Rodríguez Ortiz, R. (2008). Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos. *Andamios* (pp. 113-37). 5.9

- Spyra, A. (2011). Language, Geography, Globalization in Susana Chávez-Silverman's Rejection of Translation in *Killer Crónicas. Bilingual Memories* (2019). *Literature, geography, Translation. Study in World Writing* (pp. 198-208). Ed. Cecilia Alvstad y otras. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Veldhuizen, D. M. H. (2016). *La identidad cultural de Susana Chávez-Silverman a través del espacio en Killer Crónicas*. Tesis. Utrech, Países Bajos: Utrecht University.
- Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* (1994). New York: Gamercy Books.

## Apéndice

| Versión 1: en inglés                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Versión 2: en Spanglish                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>"It is 4:30 a.m. I cannot sleep, and I so love sleep. Now that you are not here to share it with me, I sleep like an island at the center of my island bed, in my little room above Chesnut Street. I feel intensely the contour of my body against the too-cool sheets.</p> <p>All these good things, so rich the pen cannot surrounds them and so I feel lost. My city is beautiful. I walk every day now, in the sun, alone. I want to know this place, these breathtakingly steep hills, these old, stately houses, before I leave. San Francisco is a city like no other.</p> <p>Your card arrived today. The pictures are lovely. Dont worry, I forget nothing, nothing. I listen to my African animals tape in the shower [now that was devotion!]; I look at the photo of us kissing in the middle of the street, in New Orleans –what a kiss, you can see it in Ken's face– and my muscles and tendons flex to attention even now, now remembering the command of your hand on my thigh, knowing I can wrap all my weight into my legs, around your waist, and you will hold me, easy. It is a wonder to me now, not a sadness, really, not a weight, that in the photo there was another inside me, with us".</p> | <p>"It is 4:30 a.m. No puedo dormir, and I so love to sleep. Without you me acurruco como una isla, at the center of my island bed. Siento intensamente los contornos de mi cuerpo. [Omisión de circunstancial] The sheets are too cool.</p> <p>[Párrafo omitido]</p> <p>Your card today. Las fotos que mandaste son tan hermosas. No se me olvida nada, niks, nothing. [Frase omitida] Estudio obsesivamente esa foto, the one of us standing there kissing, devouring each other, in the middle of the street, en New Orleans. [Omisión de una extensa oración]</p> <p>And it's a wonder to me now; no es tristeza ni pesadumbre que en esa foto haya vida, otra vida, vidita mía, there was another inside me, with us"</p> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>“So much comes back now, even unbidden. I remember. Scared. Scared of all I’m feeling. I don’t want to need you. You or anyone. Even with all the blood, I can shoulder it as my own brief miracle and loss. Yet I know that we are joined forever, somehow, by this too-brief juncture of our most precious living matter”.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <p>“So much comes back to me now, even unbidden. Me acuerdo de todo. De todo lo que hablamos, vimos, vivimos. [Frase precedentes agregadas] Tengo miedo. No quiero necesitarte. Not you or anyone. Aun con toda esta sangre, know this: I can shoulder it as my own brief milagro y pérdida. Y sin embargo reconozco –I know– que estamos vinculados, irrevocably joined in this undeniable venture: our future life together in your land”. [Modificaciones en el final]</p>                                                                                                                                                                                     |
| <p>“For the first time I have a voice. I write to you, about you and yet you are also a touchstone for other things, things I’ve always tried to say”.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p>[Agrega una oración] Te escribo a ti, I write about you and yet you are also a touchstone, somehow, for so many other things, cosas que siempre he querido decir, y no he sabido cómo ni a quién”. [Agrega una frase al final]</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <p>“Anyway though, I want to ask: Have you gotten all the Chinese Fortunes clipped together? I want to know exactly what is your response to all of these words [sound familiar?]</p> <p>You ask about the blood. This is now the third issuing of blood in a month. The doctor explained that after a miscarriage the cycle may take several months to right itself. But I say to you, the answer is another. It is obvious to me, a woman with cycles regular as clockwork, that this crazily timed blood is responding to an entirely different calendar. This hormonal anarchy allegorizes my life, and so I don’t worry. Montenegro, amor, it’s simple: you have deregulated me”.</p> | <p>[Omite el giro idiomático] “I want to ask: Have you gotten the letter with all the Chinese fortunes clipped together? Quiero saber, exactamente, qué me dices; what is your response to all these words?” Me preguntas sobre la sangre. This is now the third issuing of blood in a month. El médico me explicó que después de un miscarriage my cycle may take several months to right itself. But I say to you: La respuesta es otra. Me es obvio que este crazily timed, violent blood flow responde a otro calendario. This hormonal anarchy me alegoriza la vida, and so I’m nor worried. Montenegro, my love, es sencillo: you have deregulated me”.</p> |

**Cuadro 2.** Comparaciones entre dos versiones de un mismo texto incluidos en dos lugares diferentes: uno en la crónica IV, “San Francisco Transcript/Diary”, fechado en el año 1982, y el otro, XVII, “Momentos Hemorrágicos Crónica”, que es retomado y reescrito con un propósito diferente.

## La idea de *cultura en acción* en Mary Douglas<sup>1</sup>

### The idea of *culture in action* in Mary Douglas

Susana Barbosa

USAL

susanbarbosa@gmail.com

Carlos Segovia

USAL

cascundy@hotmail.com

**Resumen:** Mary Douglas estudia el proceso de la *cultura en acción* (Douglas, *Thought Styles*, 1996). Parte de “la discrepancia que se da entre lo que le gusta o le disgusta a cada individuo”, experiencia privada al inicio, que después “encaja en un marco previamente dispuesto de conexiones entre lo ya acumulado” y finalmente forma parte del ambiente local. A partir del ‘índice de distancia’ inspirado en Norbert Elías, Douglas puede comparar la vulgaridad entre cuentos y versiones de un mismo cuento, y toma la interpretación de Yvonne Verdier. Esta antropóloga estudia los relatos orales franceses de Caperucita Roja, y advierte que las versiones corrientes después de Perrault y los hermanos Grimm, si bien se habían modificado o aburguesado para adaptar el cuento al público infantil, habían cercenado partes relevantes que lo volvían relativo al ciclo de crecimiento femenino. Además, el trabajo de campo de Verdier en la aldea de Minot la lleva a concluir que en los relatos hay deferencia graduada o dignidad relativa en el trato con mujeres y varones. Si no conocemos el contexto de acción y las instituciones, afirma Douglas, no hay forma de interpretar los cuentos, y cuando se conoce el contexto se advierte que no son relatos sino ritos verbales. ¿Por qué? Porque para Douglas la propiciación del mito, el rito, el cuento proviene de “la cultura que debe formarse alrededor de algún gran acto central que integre las diferentes formas de vida. Los hechos centrales de la existencia no deben ser los mismos para los hombres y las mujeres”.

**Palabras clave:** Cultura en acción – Mary Douglas – Yvonne Verdier – Caperucita Roja

**Abstract:** Mary Douglas studies the process of culture in action (Douglas, *Thought Styles*, 1996). It begins with “the discrepancy between what each individual likes or dislikes”, a private experience at first, which later “fits into a pre-established framework of connections between what has already been accumulated” and ultimately becomes part of the local environment. Using the ‘distance index’ inspired in Norbert Elías, Douglas can compare the vulgarity between stories and versions of the same story, and take Yvonne Verdier’s interpretation. This anthropologist studies the French oral tales of Little Red Riding Hood, and notes that the version common after Perrault and Brothers Grimm although they had been modified or made more bourgeois to adapt the tale to a child audience, had cut out relevant parts that made it related to the cycle

---

<sup>1</sup> En las 53° *Jornadas de Estudios Americanos* del mes de septiembre de 2023 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires presentamos con Carlos Segovia un trabajo: “Dinámica de la idea moderna de cultura en Mary Douglas”. El presente aporte está en relación con aquel primer artículo.

of female growth. Furthermore, Verdier's fieldwork in the village of Minot leads her to conclude that in the stories there is graduated deference or relative dignity in the treatment of women and men. If we don't know the context of the action and the institutions, Douglas asserts, there's no way to interpret the stories, and when the context is known, it becomes clear that they aren't stories but verbal rituals. Why? Because for Douglas the propitiation of myth, ritual and story, comes from "a culture that must be formed around some great central act that integrates different forms of life. The central facts of existence must not be the same for men and women".

**Keywords:** culture in action – Mary Douglas – Yvonne Verdier – Le Petit Chaperon Rouge.

Cuando Mary Douglas en 1996 hace la presentación de la compilación *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*, afirma que los temas de los artículos son muy diversos, pero se relacionan con "la discrepancia que se da entre lo que le gusta o le disgusta a cada individuo" (Douglas 1998, p. 13). Esta parece una experiencia privada, pero el pensamiento privado, después de haber sido concebido "o bien se desvanece, o bien encaja en un marco previamente dispuesto de conexiones entre lo ya acumulado. Luego permanece formando parte del ambiente local que atrapa futuros pensamientos y los retiene firmemente. Este proceso es **cultura en acción**" (Douglas 1998, p. 13).

El problema de por qué las personas razonan de maneras diferentes corresponde a la historia de la antropología. En lugar de compararnos con pueblos remotos podemos examinar los distintos estilos de pensar que nos separan acá, en nuestro medio, dice Douglas. Y aclara que los ensayos reunidos se separan de la corriente canónica de filosofía de la ciencia por tomar casos o ejemplos de la literatura, el folklore y la vida cotidiana.

Para la antropóloga, es desalentador escuchar a menudo "la idea de que un estilo de pensamiento distintivo corresponde a una tendencia históricamente única producida en una comunidad particular que también es única" (Douglas 1998, pp. 14-15). Pero, dice, "yo sostengo que es posible clasificar, no los estilos de pensamiento en sí mismos, sino los tipos de unidades sociales a las cuales esos estilos de pensamiento les sirven como medio de comunicación" (Douglas 1998, p. 15). Si queremos responder la pregunta de cómo se llegan a estandarizar los pensamientos tendríamos que aprender a comparar comunidades. En cambio, lo que debemos preguntarnos es "por qué las personas hacen diferentes inferencias a partir de los mismos datos, y la respuesta tendrá que ver con el modo en que la tendencia o desviación cultural tiñe el pensamiento" (Douglas 1998, *ibíd.*).

La *teoría cultural* trata de cerrar "las brechas de relativismo que se oponen a los argumentos sobre las significaciones únicas. Sin embargo, esa misma teoría necesita hallar una base mínima para el acuerdo". Creo que esta tensión entre los esfuerzos para evitar el relativismo y la base mínima para la comunicación no es exclusiva de la antropología, se extiende también a las ciencias sociales desde la

propuesta de Kuhn (1962); en la sociología es muy difícil llegar a un consenso sobre las relaciones sociales, el poder y la autoridad.

Acorde con la *teoría cultural* Douglas establece el supuesto de la existencia de una dimensión que todas las comunidades acepten y constituyen, “una escala que distingue grados de formalidad”. Y es en el artículo “Los usos de la vulgaridad; una lectura francesa de Caperucita Roja” que la estudiosa propone reconocer la existencia de una distinción universal admitida por todos entre intimidad y formalidad; los integrantes de una comunidad no conviven en ella si no comprenden la diferencia entre vulgaridad y refinamiento (Douglas, 1998, p. 15).

Las versiones francesas de Caperucita Roja exponen un rito verbal que se refiere a las etapas de la vida de la mujer, “aunque bastante procaz en sí mismo, se sitúa en el amable final de la escala que va de lo vulgar a lo refinado” (Douglas, 1998, p. 15).

El primer paso para interpretar un relato, si no se tiene conocimiento del contexto social, es advertir su propósito (divertido o trágico); si se cuenta sólo con la narración misma,

“estaría en consonancia con la teoría crítica decir... que la significación es aquella que cada lector le asigna” (Douglas 1998, p. 19). Ello aprueba las lecturas feministas del cuento de la Oca o las interpretaciones en clave de *Monty Python*, pero se da de bruces con los antropólogos y folklorólogos tradicionales, ya que estos quieren saber lo que dijo originalmente el relato.

Douglas toma una idea de Norbert Elías (*The Civilizing Process*, 1978) que puede llamarse “índice de distancia” ya que se puede usar para expresar formalidad y respeto: “a menor distancia física entre los cuerpos de dos personas, mayor intimidad; este es el extremo inferior de la escala del respeto. Cuanto más amplia es la distancia, mayor es la autoridad; éste es el extremo superior de la escala”. Hay un guiño de Douglas a la sociología y a los sociólogos al reconocer que la idea de proyectar al espacio material la estructura social es tan frecuente en los antropólogos “que les resulta sorprendente la creencia de Elías de haber dado con un concepto novedoso”. La antropóloga, no obstante, aprovecha el “índice de distancia” como instrumento de crítica textual que permita medir la vulgaridad entre cuentos y también que pueda mostrar contrastes entre géneros. Y Mary Douglas lo ilustra partiendo de relatos sobre personas que se comen unas a otras o que son devoradas por bestias, como el cuento de Caperucita Roja en el que el lobo se come a la abuela; para ello acude al análisis crítico de una antropóloga francesa.

### **Caperucita Roja**

La antropóloga feminista Ivonne Verdier, hizo trabajo de campo en Minot, Burgundia y mediante entrevistas a mujeres ancianas ofreció una versión del cuento independiente de Perrault y los hermanos Grimm; la narración de Verdier es francesa y no alemana, es campesina y no burguesa, y es muy diferente a la que se conoce y se cuenta.

Según la versión tradicional el relato versa sobre una niña que le lleva pasteles a su abuela y se cruza con un lobo que le pregunta a

dónde se dirige; el lobo se adelanta y al llegar a la casa de la anciana se la come. Disfrazado de abuela se mete en la cama y espera a la niña. Ésta advierte los cambios en su aspecto físico y después de un diálogo entre ellos, el lobo salta de la cama como para comérsela, pero llega un leñador que lo impide, abre el vientre del lobo y rescata a la abuela con vida.

Cuando Douglas se pregunta por qué consideramos que este cuento es conveniente para los niños pequeños, una fiera salvaje ataca a una niña que se salva en el último momento, se detiene en los *recursos verbales* que enmarcan la situación. El cuento se aparta del realismo y la violencia cotidiana por el comienzo convencional 'había una vez', lo que abre a un mundo de fantasía. El relato transcurre normalmente hasta que el lobo sale al encuentro de la niña y le habla. Esta es una segunda clave, un lobo que habla; ello corresponde a la misma dimensión en la que un gato aconseja a un marqués, o una gallina entre frijoles advierte peligros a un Jack. Un lobo que habla pertenece a la fantasía. La tercera clave es que hay un final feliz (Douglas 1998, pp. 22-23).

Mary Douglas retoma un tema que ha tratado en otros textos, el de la *inversión*. La inversión es un indicio útil para la interpretación de cuentos. La situación social, afirma, es la que ofrece el contexto que permite, por ejemplo, entender un chiste. Es el contexto social el que legitima y habilita la risa: si no es contexto adecuado, la situación no genera gracia. A fin de reconocer el contexto correcto, dice Mary Douglas, "retomé la idea de que el chiste tiene la estructura de una inversión"; le agregó la idea de que la inversión puede leerse como una analogía de la situación social; y le sumó otro principio: "si la situación es tensa y está cargada de angustia y temor, cualquier expresión de inversión es demasiado peligrosa, de modo que el chiste existente ha de ser rechazado" (Douglas 1998, p. 24). Para la antropóloga inglesa es la situación social la que empuja el chiste hacia zonas peligrosas, y también la que lo saca de ellas.

¿Por qué trae Douglas aquí el tema de la inversión? Quiere ofrecer un camino para considerar normas y estructuras sociales. "El problema estriba en que, sin aquellos indicios que proporciona una situación social, toda posible inversión está a la espera de que el que la encuentre sea el que la interprete". No es fácil advertir la presencia de inversiones en culturas que se desconocen; y con esta afirmación, Douglas discute tesis como las de Lévi-Strauss y otros, para quienes los mitos se leen como estructuras invertidas. Y se pregunta si Caperucita debe leerse como una inversión de la conducta cotidiana o como la norma (Douglas 1998, p. 27).

### ***Le Petit Chaperon Rouge* según Yvonne Verdier**

De acuerdo con las formas decimonónicas del cuento original, tanto el lobo como la niña comen partes de la abuela, lo cual para Verdier es sorprendente en un cuento infantil; además remarca que en ninguna versión original la niña lleva una caperuza roja.

Verdier analiza todas las versiones francesas orales y ve que el lobo no es un monstruo devorador de chicos, sino que su rol carece de importancia.

En tales versiones el diálogo de la niña con el lobo tiene insinuaciones sexuales: el lobo le pide que se acueste con él y la niña accede, y una vez acostada junto a la bestia el diálogo se desarrolla con observaciones Caperucita (“Qué grandes”, “qué fuertes”) que tienen una respuesta obscena (“Para... mejor”) (Douglas 1998, p. 28).

En la tradición oral del cuento el desenlace no recurre a un héroe varón (leñador); Caperucita se libera por su ingenio y puede huir hacia un río en cuya orilla opuesta, unas lavanderas le lanzan una sábana para arrastrarla y ponerla a salvo. El lobo convence a las mujeres para que usen el mismo método con él, pero las lavanderas lo engañan y cuando está a mitad del río sueltan la sábana para que se ahogue (Douglas 1998, p. 29).

La antropóloga Yvonne Verdier avanza con una interpretación feminista y dice que el cuento tiene más sentido si Caperucita es una púber y no una niña. Agrega que, en las versiones francesas del relato, cuando el lobo sale al encuentro de la niña, le pregunta por cuál camino tomará para ir a casa de su abuela, si por el de las agujas o el de los alfileres. En la Francia del siglo XIX, fecha en la que estos cuentos fueron reunidos, las campesinas tenían un sistema informal para diferenciar sus grupos de edad: el simbolismo de los alfileres (uniones transitorias, el no tener orificios les da imagen de castidad) y de las agujas (uniones permanentes, pasar el hilo por el ojo de la aguja tiene connotaciones sexuales, representan a las mujeres adultas).

Este sistema informal de las campesinas (alfileres y agujas) se omite posteriormente en Perrault y Grimm. Las versiones que se reciben perdieron las claves que permitían situar el cuento en el marco de los pasos ritualizados en las etapas de la vida femenina, de la secuencia de roles que cada niña asumirá a lo largo de su vida.

El público francés cuando escucha la mención de los alfileres y las agujas espera un relato referido al sexo y a las estaciones del desarrollo femenino. Después de la pubertad, las campesinas se trasladaban a otra aldea junto a otras jóvenes para pasar el invierno con la modista<sup>2</sup>. La estadía era como un período de iniciación a la primera juventud en el cual las jóvenes incorporaban rudimentos de la costura, pero también trucos para lucir sus encantos y evitar la concepción. Cuando regresaban en primavera a las casas de sus familias las jóvenes estaban preparadas para el período del cortejo, de los alfileres y las relaciones temporales.

Douglas, acorde con Verdier, no ve en Caperucita ninguna inversión, el cuento se relaciona con cuestiones cotidianas. Verdier se detiene en una de ellas como cocinar:

Cuando la niña llega a casa de su abuela, el lobo la invita a tomar algún refrigerio (...). Él le dice que tome un poco de carne de la alacena... y que sirva un vaso de vino. La escena es íntima, doméstica; el lobo la observa desde la cama, mientras la niña se prepara la comida. Y ella desarrolla todas

---

<sup>2</sup> Recuérdese que en el imaginario francés rural la costurera tanto como la lavandera y la cocinera son instituciones que acompañan la secuencia de roles de las jóvenes en su evolución. Los tres oficios femeninos aparecen en la versión de Verdier. Cf. el título de Verdier en las referencias de este trabajo.

las acciones de preparar un plato: busca los ingredientes, enciende el fuego, remueve el contenido de la olla... Recordemos las acciones del lobo: llega, mata a la abuela, consume una parte, la desangra y coloca la sangre en una botella, un vaso, un bol, una fuente, un tazón y un cuenco y aparta la carne –éste es el término usado- y la guarda como cualquier otro alimento en la alacena, el tocador o la despensa (Verdier, 1980, p. 41).

Como para Verdier en el cuento no hay signo de inversión de un mito, ni es una versión contraria al comportamiento cotidiano se pregunta si la vida en la Francia del siglo XIX era tan brutal que las niñas atacaban a sus abuelas. El historiador Robert Darnton al comparar relatos folklóricos franceses y alemanes, ve más ingenio y humorismo del lado francés (Douglas 1998, p. 31); además al comprobar que el rasgo central del cuento es que al final Caperucita embauca al lobo, “decidió incluirlo en la categoría de los relatos folklóricos franceses que ensalzan la picardía”.

A partir de la investigación de campo entre las ancianas de Minot, Verdier sostuvo que

la sucesión de roles del mundo femenino es el telón de fondo conocido de una cantidad de relatos de la Oca sobre sangre, sexo y rivalidad. En ellos están presentes...las creencias sobre la fisiología femenina”. “Aquellas mujeres sabían que sus cuerpos las hacían oscilar entre la razón y la emoción según un programa mensual en armonía con las estaciones del año (Verdier, 1979, II).

Para Verdier si bien los cuentos tienen un valor de entretenimiento ello se debe a su referencia a ritos conocidos; su significación está en el juego sobre el *pattern* de los roles femeninos y las tensiones inherentes a ello. “Es una broma, y al mismo tiempo no es una broma sino una realidad, que las niñas siempre crecen lo suficiente para ir a casa de sus abuelas y consumir la sustancia de las madres de sus madres” (*ibidem*).

Los cuentos se refieren a mujeres que viven en aldeas divididas en esferas femenina y masculina; los varones son oscuros personajes secundarios con los ritos de sus ciclos más vulgares y groseros que las peores versiones de Caperucita. Para Verdier, en Minot las matanzas anuales de cerdos eran ocasión de ritos escatológicos que permitían a los varones consolidar sus futuros roles sexuales. Las escenas excitantes de la “fiesta caníbal” de Caperucita con la sangre de su abuela o la escabrosa imagen de la niña con el lobo en la cama son mucho más refinadas que su contraparte destinada a los varones:

Se persigue al niño por el patio de la granja y se le lanzan las entrañas sangrantes del cerdo, las tripas de un cerdo real le chorrean por la cabeza y la ropa, mientras todo el vecindario, que asiste a la matanza del puerco como si ésta fuera una importante ceremonia, ríe burlón. (Douglas, 1998, p.35)

Para Mary Douglas, de acuerdo con Verdier, existió una operación por parte de los folklorólogos del siglo XIX que fue la narrativización de lo que corresponde más bien otros géneros, como juegos, sátiras, moralejas humorísticas. El que se los tratara como

leyendas y se los comparara con mitos griegos y sagas teutónicas hasta reunirlos como cuentos propició interpretaciones equívocas.

Y Douglas hace jugar aquí su *cultura en acción* mediante su *teoría cultural*:

Es dudoso que en nuestra cultura exista algún otro género al que correspondan semejantes piezas breves. Fragmentos de canciones y dichos que hacen un comentario lascivo sobre la condición femenina son demasiado frágiles para cargar por sí solos con la significación que se les atribuye. Si no conocemos el contexto de la acción y las instituciones, no tenemos manera de interpretar los cuentos, y cuando se conoce el contexto se advierte que no son tanto relatos como ritos verbales (Douglas, 1998, pp. 33-34),

Para Douglas la propiciación del mito, el rito, el cuento, proviene de “la cultura que debe formarse alrededor de algún gran acto central que integre las diferentes formas de vida. Los hechos centrales de la existencia no deben ser los mismos para los hombres y las mujeres” (*ib*).

### **Conclusiones**

Como ya afirmáramos, Douglas estudia el proceso de la *cultura en acción*. Partiendo de “la discrepancia que se da entre lo que le gusta o le disgusta a cada individuo”, esta experiencia privada al inicio, después “encaja en un marco previamente dispuesto de conexiones entre lo ya acumulado” y finalmente forma parte del ambiente local.

A partir del ‘índice de distancia’ inspirado en Norbert Elías, Douglas puede comparar la vulgaridad entre cuentos y versiones de un mismo cuento, y toma la interpretación de Yvonne Verdier. Esta antropóloga estudia los relatos orales franceses de Caperucita Roja, y advierte que las versiones corrientes después de Perrault y los hermanos Grimm, si bien se habían modificado o aburguesado para adaptar el cuento al público infantil, habían cercenado partes relevantes que lo volvían relativo al ciclo de crecimiento femenino.

Además, el trabajo de campo de Verdier en la aldea de Minot la lleva a concluir que en los relatos hay deferencia graduada o dignidad relativa en el trato con mujeres y varones.

### **Referencias**

- Douglas, M. & Isherwood, B. (1990) *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo (The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*, Nueva York 1979), trad. Enrique Mercado, México Grijalbo.
- Douglas, M. (1998). *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto (Thought Styles*, 1996), trad. Alcira Bixio, Barcelona, Gedisa.
- Verdier, I. (1979), *Façons de dire, façons de faire: la laveuse, la couturière, La cuisinière*, Paris, Gallimard.
- Verdier, I. (1980), “Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale”, *Le Débat*, 3, 31-56.

La inestable partitura en el film *Ruido de fondo* (2022),  
de Noah Baumbach

The unstable score in Noah Baumbach's film  
*White Noise* (2022)

Mónica Bardi  
UBA  
mbardi007@gmail.com

Adriana Libonati  
UBA  
superlibonati@gmail.com

**Resumen:** Este trabajo presenta un estudio analítico sobre el film *Ruido Blanco* (Baumbach, 2022) en relación con la mostración de mundo, los ejes estructurales narrativos y sus procedimientos estéticos desde los aspectos sintácticos y semánticos como formas de visibilización de los miedos y escapismos de las sensibilidades actuales.

**Palabras claves:** Comunicación – interferencias – salud mental – contaminación – alienación

**Abstract:** This work presents an analytical study of the film *White Noise* (Baumbach, 2022) in relation to the display of the world, the narrative structural axes, and its aesthetic procedures from syntactic and semantic aspects as ways of making visible the fears and escapisms of current sensibilities.

**Keywords:** Communication – interference – mental health – pollution – alienation

El film *Ruido Blanco* (Baumbach, 2022) es una transposición cinematográfica de la novela *White Noise* de Don De Lillo publicada en 1985. La narración fílmica nos ubica en un período de la vida de una familia blanca, de clase media. La acción se ubica temporalmente en el año 1984, en Ohio en las inmediaciones de una universidad. Una catástrofe ambiental en las proximidades de su vivienda modifica la vida de la familia.

La familia está compuesta por Jack Gladney, creador y profesor a cargo de la cátedra de estudios hitlerianos de la institución educativa *College on the Hill*, su esposa Babette, asistente terapéutica de ancianos a cargo de la iglesia local y sus cuatro hijos. Denise, hija de Babette, Heinrich y Steffi, hijos de Jack y Wilder, el menor, hijo de la pareja.

El film está dividido por subtítulos en tres capítulos. El primero se denomina *Ondas y radiaciones* donde se presentan a los personajes, sus miedos personales y sociales y, la relación con los medios de comunicación y el consumo. Hacia el final del episodio se produce el accidente en forma de gran estallido. El segundo capítulo *El evento tóxico suspendido*, la alteración de la normatividad de lo cotidiano y el peligro de la contaminación.

El último capítulo llamado *Dylarama* es la vuelta a la cotidianidad siendo conscientes de la inestabilidad y las formas de escapismo o neutralización de los acontecimientos, vivencias y respuestas.

El film, desde su intriga de predestinación, introduce las variables de su mostración del mundo contemporáneo: la relación entre las personas y los Medios. La secuencia inicial, anterior a los títulos de la película comienza con una voz en off en un plano negro que dice “OK, que corra la cinta”. Un plano detalle de los engranajes de un proyector nos conduce a la filmación. La imagen proyectada consiste en una serie de escenas de choques de autos en gravedad y espectacularidad ascendente. Por medio de un montaje alternado nos situamos en una clase con un profesor que comenta sobre la serie filmica mostrada a sus alumnos. En esta clase expositiva, el profesor Murray, colega admirador de Gladney insta a sus estudiantes a “*mirar más allá de la violencia*”, para proponer que las imágenes sean interpretadas como celebratorias del espíritu norteamericano.

La voz de Murray, a la manera de narrador confidente, nos propone leer esa violencia como goce tanto identitario como estético. El quite de los sentimientos sobre el dolor y la tragedia habilita una reflexión sobre el funcionamiento social de este motivo: los choques automovilísticos y por extensión metafórica, una reflexión sobre la *imagen*, sus registros y funciones.

Dentro de esta primera secuencia hay varias las líneas hermenéuticas, una de ellas entrama los procedimientos metalingüísticos como las referencias a los motivos cinematográficos y cruce de géneros audiovisuales. Otra emana de desprender el aspecto humano del accidente quedándonos con el goce del estallido, asistiendo a la muerte estetizada y convertida en espectáculo.

La segunda secuencia ubica temporalmente el film y presenta a la familia. Es el momento del arribo de los nuevos alumnos con sus familias a la institución educativa donde Jack es profesor. Se introducen los espacios universitarios y el entorno de la vivienda de la familia. En el interior de su casa, el espacio familiar compartido es la cocina comedor, con referencias a productos de consumo, hábitos y formas de relacionarse con claras referencias a la estética de las sitcoms televisivas. El encuentro de la pareja protagonista en su cuarto, presenta una variante de la temática de la Muerte: el temor a la finitud, propia y de los seres amados.

La universidad como espacio de encuentro y competencia laboral, el supermercado como lugar de reunión de colores y mercaderías, la relación romantizada de pareja, la presencia de la pantalla televisiva y el consumo familiar de noticias son parte de la cotidianidad de esta familia ensamblada.

En la secuencia final de *Ondas y radiaciones*, por medio de un montaje paralelo, se entrelazan la clase magistral de Gladney y la colisión de un camión de combustible que se estrella contra un tren cargado de desechos tóxicos. Gladney realiza su performance didáctica, revelando a su audiencia la relación y el apoyo de las masas a Hitler. La iconicidad de las imágenes presentadas acerca a los estudiantes la hipótesis del profesor sobre la idea de muerte futura, propia de cualquier orden político patriarcal y el accidente. El momento estético se convierte en apoteosis

de la clase en paralelo con el choque de los vehículos que dispara el incidente de contaminación: la nube tóxica y sus consecuencias.

La perturbadora secuencia final de este primer capítulo es una síntesis audiovisual de cuatro ejes semánticos conectados entre sí: la violencia y dramatización de las imágenes de Muerte como estímulo celebratorio, la relación del efecto de muchedumbre/audiencias con la comunicación propagandística y, la inevitabilidad de la finitud humana y quizás planetaria.

El segundo capítulo denominado “El evento tóxico suspendido”, nos sitúa en la cotidianeidad de la cena familiar. Comentan sobre lo acontecido cuando escuchan el anuncio, desde un altavoz exterior, que ordena a los habitantes a evacuar ante el peligro de contaminación. Resguardados dentro de su auto, comienzan la huida hacia el *Campamento Narciso*, refugio transitorio y la posterior huida a otro albergue en un centro urbano.

Esta búsqueda de un lugar seguro tiene una fuerte relación intertextual con todos los films de catástrofes y está construida con los motivos propios de los géneros evocados. Los autos se agolpan en las vías de salida, accidentes, gritos. Es una profecía auto cumplida ya que está realizada con las textualidades propias de la narración audiovisual *mainstream*, lo que produce un *deja vu* expresivo por la procesión de los simulacros y caudales de imágenes individuales y colectivas de los imaginarios sociales. Esta parte del film es la representación audiovisual normativizada de todo evento catastrófico ya sea de carácter natural o producido por los hombres. En el contexto del film la referencia obligada es la pandemia en términos globales y las diferentes catástrofes ambientales.

A esta altura del análisis, consideramos que las líneas hermenéuticas de la narración nos proponen leer más allá de lo consignado. La violencia de las imágenes explícitas y a la vez estilizadas, al ser motivos cinematográficos conocidos, enmascaran las relaciones de poder y dominación de las sociedades contemporáneas. Nos indican la confusión, la desorientación y el desencanto de las ciudadanías, y en definitiva la alienación social. Esto puede visualizarse desde lo sonoro como una “estática social”. Esto se hace presente en las interferencias en la construcción de los sentidos plagados de murmullos, rumores, falsedades, *fake news*, intenciones no declaradas, absurdos y parodias, que se plasma como sucesión de problemas técnicos desde la pantalla de un televisor en la estadía en el refugio. Una representación del estado de complejidad de la comunicación actual y de la desorientación de las poblaciones.

El capítulo finaliza con una elipsis de nueve días que marca el final del confinamiento.

El último capítulo llamado *Dylarama* es la vuelta a la cotidianidad de la familia y del trabajo. El escenario inicial, el índice de este estado que denominaremos “normalidad”, es el supermercado con sus sonidos y colores, placebo social y espacio de evasión dentro del universo del consumo. En los pasillos, se realizan encuentros, conversaciones reflexiones y confesiones cotidianas.

En otra secuencia, en la cocina-comedor, lugar de reunión y conversación familiar, se escucha la emisión televisiva, donde se produce

una mutación del miedo social a la radiación al enemigo interno de las casas. La operación mediática se instala en el horizonte de expectativas construido y transmitido en la interacción con los distintos medios de comunicación. La traslación inmediata conduce a la introducción del enemigo dentro de las casas/ hogares/ país. Este peligro lo encarnan los dispositivos electromagnéticos que compramos para el bienestar y la seguridad.

En la posterior escena en el supermercado, refugio de la “normalidad”, entre productos brillantes de las estanterías, Jack le cuenta a Murray sobre su miedo a la muerte y la realidad de su condición por la exposición a la nube tóxica. En un parlamento introspectivo Jack mirando la fila de cajas de pago presenta la posibilidad de pensar la muerte como un paso y dice *“si fuera solo traspasar una puerta”*, se enlazan escenas de mercaderías que pasan el código de barras de los productos homologando a los productos con las personas.

Por corte directo se nos introduce la secuencia de Jack en el consultorio del médico, ante un posible indicador del contagio radiactivo que es enviado a control a un laboratorio específico. Jack está tendido en el espacio de un estudio por imágenes. En montaje paralelo, se ve a través de una ventana a Babette llorando. En distintos espacios, ambos sufren ante la irremediable finitud propia y/o de su pareja.

Luego de una escena familiar, a partir de una serie de comportamientos disruptivos de Babette, Denise insta a Jack a profundizar en la inestabilidad y olvidos de su madre y, el consumo de unas pastillas llamadas Dylar. Finalmente, Babette le cuenta que fomó parte de un experimento secreto buscando una cura a su miedo a la muerte. La investigación resulta negativa y la prueba experimental es desestimada. Babette, producto de su adicción quiere continuar con la experiencia que será rechazada, para lo cual se prostituye para conseguir las pastillas.

En las secuencias siguientes, la realidad de ambos personajes se entronca con las fantasías de cada uno. Jack logra contactarse con el médico del experimento y acude a una cita. Por celos, al reconocer espacios y situaciones le dispara al otro y no lo matan. Junto a su esposa lo lleva a que lo curen y se produce el encuentro con otra de las formas de sostener los miedos existenciales: la religión. El espacio es una suerte de capilla con luces de neón, donde unas monjas alemanas se encargan de curar a los que llegan a su puerta. Lo notable es que quienes llevan el uniforme de la fe no creen en una instancia divina. La presencia de una luz amplia sobre los dos personajes indica un momento paroxístico de encuentro sexual o místico, donde se restablece la normalidad.

Las escenas finales nos llevan nuevamente al supermercado, a la “normalidad” donde bailan junto a otros, como si fuera una comedia musical, entre productos y marcas brillantes en una coreografía por momentos coral y otros sincronizados. La sucesión de travelling hacia derecha e izquierda del fondo al primer plano indican la magnitud universal del espacio.

Los personajes Jack y Babette sufren ansiedad, fobias, pensamientos angustiantes y un inmanejable temor por la propia finitud. Ambos se muestran viviendo sus fantasmas como resultado de anomalías personales, sin relacionarlo con las condiciones de existencia

actuales. Ante la búsqueda de soluciones, Babette opta por consumir una droga “que le quitaría la angustia, la tristeza” y Jack decide ganar a la muerte matando a otro. Al poner en diálogo el film con las descripciones y relaciones de Mark Fisher (2016)<sup>1</sup> con el estado actual del capitalismo leemos de modo diferente lo señalado en el film. Ambos desde sus soledades y su subjetividad entienden sus miedos y angustias desde el plano individual, sin posibilidad de objetivar las cuestiones sociales que aumentan sus miedos existenciales hasta hacerlos intolerables: el individualismo extremo, el clima social de época y el hiperconsumismo como respuesta.

La película es un producto de un tiempo marcado por el fraccionamiento y mestizaje de géneros. Es un film de estética *vintage*, recreando la década del 80, con una compilación de tiempos, épocas y miedos. En nuestro texto *Audioimágenes* (2013) señalamos que la experiencia humana se desarrolla cada vez más en las pantallas con un compendio diverso de imágenes difundidas por múltiples circuitos y dispositivos tecnológicos que ocupan espacios públicos, domésticos y los entornos personales

y que sus narraciones estaban y permanecen construidas a partir de léxicos, tópicos y procedimientos en continua activación y refuncionalización. En este sentido este film, a manera de partitura inestable, activa motivos, cruce de géneros, referentes conocidos y se establece como una indagación narrativa del “drama sobre drama” sobre los plurales paradigmas de época y las formas estandarizadas de alienación, de escapismo y entretenimiento.

*Ruido de Fondo*, como representación actual nos sitúa en el estado de desconcierto y aceptación irreflexiva de lo absurdo y siniestro de las condiciones de existencia manipuladas por el sistema cultural al que pertenecemos sin vía de escape. La poética del film, con sus remixados y citas, con sus *deja vu* estéticos, al no tener un cariz normativo o didáctico marca un fuerte sentido crítico hacia los mecanismos del aparato simbólico hegemónico y muestra el desamparo de las personas comunes.

### **Ficha Técnica**

Film: Ruido de fondo (*White Noise*)

Fecha de estreno inicial: 31 de agosto de 2022

Director: Noah Baumbach

Adaptación de: Ruido de fondo, 1985

Historia de: Don DeLillo.

---

<sup>1</sup> “Sin embargo la ontología dominante en la actualidad niega la misma posibilidad de una enfermedad mental cuyas causas sean sociales. La reducción del trastorno mental a nivel químico y biológico, por supuesto, va de la mano de su despolitización. La noción de la enfermedad mental como un problema químico o biológico individual posee ventajas enormes para el capitalismo. En primer lugar, es una idea que refuerza el impulso del sistema hacia el sujeto aislado (si estás enfermo es por tu química cerebral). En segundo lugar, es una noción que abre un mercado muy lucrativo para que las compañías farmacéuticas internacionales desplieguen sus productos. (Podemos curarte con nuestros antidepresivos). no tendría sentido repetir que todas las enfermedades mentales tienen una base neurológica; pues eso no dice nada sobre su causa (Fisher, M., 2022, pág. 69).

## **Referencias**

- Bardi, M. y Libonati, A. (2013). *La audioimagen. Estéticas de semánticas múltiples*. Ricardo Vergara Ediciones: Buenos Aires.
- De Lillo, D. (2006). *Ruido de fondo*. Seix Barral: Barcelona.
- Fisher, M. (2022). *Realismo capitalista ¿no hay alternativa?* Caja negra: Buenos Aires.
- Scolari, C. (2024). *Sobre la evolución de los medios. Emergencia, adaptación y supervivencia*. Ediciones Ampersand: CABA.

## El concepto de totalidad en la reflexión estético-musical de T. W. Adorno

## The concept of totality in the aesthetic-musical reflection of T. W. Adorno

José Jeremías Castro  
USAL/UNPA  
jjerecastro@gmail.com

**Resumen:** Partimos de una revisión del concepto “industria cultural” elaborado por Adorno y Horkheimer, para pensar críticamente la tensión manifiesta entre los conceptos de arte y cultura, y arribar a los pensamientos críticos de Adorno sobre la estética musical. En esta lectura, se hace evidente la mediación de una idea como reproducción técnica de bienes culturales. Con esta idea se refuerza la hipótesis de que la *totalidad* es un principio ordenador y alcanza un nivel de determinación tal, en la sociedad contemporánea, que es posible establecer semejanzas entre el orden de los totalitarismos europeos y la moderna sociedad de masas capitalistas. Algunas líneas que Adorno desarrolla en sus escritos sobre música, ponen el acento crítico en el concepto de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana, que encuentra respaldo crítico en Nietzsche, pero se expande a una crítica estético-política contemporánea. Es en estos puntos donde es posible destacar una conexión teórica entre los conceptos de arte y cultura con la idea de totalidad. Allí se esclarece que cierta producción de obra, en este caso musical, responde a la *cultura* o al *sistema de la cultura*, como modelos de homogeneización, regularidad y semejanza que es necesario pensar desde el orden de la totalidad.

**Palabras clave:** reflexión estético-musical – Adorno – totalidad

**Abstract:** We begin with a review of the concept of cultural industry developed by Adorno and Horkheimer in order to critically consider the tension between the concepts of art and culture and arrive at Adorno's critical thoughts on musical aesthetics. In this reading, the mediation of an idea as a technical reproduction of cultural goods becomes evident. This idea reinforces the hypothesis that totality is an ordering principle and reaches such a level of determination in contemporary society that it is possible to establish similarities between the order of European totalitarianism and modern capitalism mass society. Some lines that Adorno develops in his writing on music put critical emphasis on the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk* (total work of art) which finds critical support in Nietzsche but expands to a contemporary aesthetics-political critique. It is at these points that it is possible to highlight a theoretical connection between the concepts of art and culture with the idea of totality. There it becomes that a certain production of work, in this case musical, responds to culture or to the system of culture as models of homogenization, regularity and similarity that must be thought of from the order of totality.

**Keywords:** aesthetic-musical reflection – Adorno – totality

Es sabido que el pensamiento de Theodor Adorno propone diversos niveles de análisis de las capas sobre las que se concentra la composición de la moderna sociedad capitalista. A partir de una mirada

crítica de aquella *racionalidad instrumental*, que es identificada desde la Escuela de Frankfurt como núcleo que opera con una naturalidad intensificada en su despliegue histórico, Adorno elabora continuamente modalidades del pensamiento para poder descifrar sus movimientos y dar cuenta de lo aparente en esa naturalidad.

Dentro de aquellas modalidades de pensamiento es en sus textos sobre crítica musical, donde advierte cómo se conjuga el pensamiento filosófico más arriesgado con la convicción de que la forma misma del pensamiento se corresponde con un género particular de escritura que es el *ensayo*. Es precisamente allí donde Adorno considera que radica la libertad del espíritu necesaria para poder pensar críticamente, en la medida de que el motivo del ensayo siempre es particular y su motivación arranca de las pasiones; así se logra un cruce entre pensamiento y escritura en el que, sin miradas esquivas ni rodeos, se dice lo que se quiere decir (Adorno, 2003, p. 12).

Adorno pone en práctica efectiva las categorías del pensamiento crítico al apuntar hacia una de las aristas sobre las cuales se materializa el desarrollo de la *racionalidad instrumental* y su concreción en la sociedad de masas capitalista: la cultura y el arte. Son precisamente sus ensayos sobre música aquellos lugares donde es posible identificar cómo la letra se torna tremendamente punzante al conjugarse con un pensamiento que gravita sobre la superficie problemática de aquel sistema que intenta develar. Allí, la tensión conceptual se hace manifiesta, en cuanto la dimensión de lo que Adorno va esbozando en cada texto permite evidenciar los límites y las fronteras del arte. El *arte* es entendido como ruptura y quiebre histórico sostenido en la composición de las obras, y la *cultura* como aquella parte de un sistema totalitario de reificaciones, de trasmutaciones de los sujetos y de sus manifestaciones concretas y espirituales hacia la determinación de un mundo objetivado en la docilidad y ensamblaje de la reproductibilidad técnica del mercado y la industria, de su estandarización.

Estos elementos ocupan un lugar significativo en la escritura de Adorno, donde la intensificación de su crítica estética se vuelve potente sin dar lugar a concesiones respecto a la interpretación del sentido de los productos culturales. Su lectura de la tensión interna en la que se estructura la *Industria Cultural* permite revelar los procedimientos de encorsetamiento del espíritu y de docilidad de una subjetividad engañada en una falsa identidad. Lo que es, el maniatar histórico de los sujetos a la repetitividad de lo mismo.

En su texto “Moda atemporal, sobre el jazz” Adorno es contundente respecto al ámbito de producción de la música popular y su acoplamiento *al ritmo del acero*. Es precisamente la medida impuesta por la Industria Cultural la que elimina las divergencias posibles entre gestos artísticos y corta las posibilidades del desarrollo de una estética crítica en favor de una dinámica que se acerca más bien a la ‘estática’ (Adorno, 2008b, p. 631).

Siendo ya problemático su concepto de *moda*<sup>2</sup> (Adorno, 2008b, 630), el cruce que hace Adorno con la dimensión musical otorga a su lectura otro nivel crítico respecto a la temporalidad. Tiempo, tempo-ritmo, son el standard del jazz, y es precisamente allí donde Adorno atiende aquella mala repetición, la repetición de lo mismo, propia del engaño de la moda y su concepción ahistórica:

...la moda atemporal se convierte en una alegoría de una sociedad congelada planificadamente [...] La *imago* del mundo técnico contiene algo ahistórico que la hace idónea para el engaño mítico de la eternidad. La producción planificada segrega del proceso vital lo no dirigido y lo imprevisible, y de este modo parece quitarle lo nuevo sin lo cual es difícil pensar la historia, y la forma del producto masivo estandarizado comunica también a lo que se sucede en el tiempo algo de la expresión de lo que siempre es lo mismo (Adorno, 2008b, p. 632).

Esta atemporalidad es el principio por el cual la técnica proyecta un orden del mundo fundado en aquella repetitividad de lo mismo, donde evade toda voluntad de cambio y donde perpetúa una falsa idea de eternidad. Esa imagen eternizada de un mundo acabado es totalitaria precisamente porque se quiere igual en todo tiempo y espacio posible. Aquella *planificación* como principio administrador de la imagen del mundo, que se impone, es la clave estética del síntoma del derrumbamiento, el develamiento de la voluntad de sostener una cultura congelada y decadente y de desmentir su mito de eternidad.

En la lectura de Adorno los productos de la *industria cultural* son dirigidos como eslabones menores para producir apariencia, para instalar falsas ideas y garantizar el sometimiento de los consumidores que perciben engañosamente en la estandarización la eternidad, y en lo contingente lo universal.

Cuanto más se golpea a los oyentes con la fusta, menos deben notarlo. Se les hace creer que el jazz es un 'arte para consumidores' hecho a su medida [...] el método tiene que ser siempre nuevo y siempre lo mismo. De ahí que las desviaciones estén tan estandarizadas como los estándares y se retiren en el mismo instante en que aparecen: el jazz, como toda la industria cultural, cumple los deseos sólo para negarlos al mismo tiempo. El sujeto del jazz, el representante del oyente en la música, se comporta como un tipo raro, pero no lo es (Adorno, 2008b, p. 633).

Sobre la base de la necesidad producida, Adorno también señala la producción de subjetividades en la figura del consumidor, oyente o espectador, que es un modelo de sujeto objetivado y sobredeterminado por la oferta. Siendo también un producto de la *industria cultural*, ni las obras ni los sujetos son autónomos ni libres. Esa imagen totalitaria del mundo administrado y producido crea la apariencia de que existen focos de emergencia, como esferas moleculares donde se hace efectiva la manifestación de las potencias de la subjetividad, pero son células de

---

<sup>2</sup> "La moda se entroniza como algo permanente y pierde así la dignidad de moda, la dignidad de ser efímera" (Adorno, p. 630).

intervención y captura propias del sistema donde se funda en los consumidores la falsa idea de algo singular. Allí es donde el sistema totalitario muestra toda su eficacia, en la 'comunidad de los iguales no libres' (Adorno, 2008b, p. 633) produciendo lógicas vinculares de semejanza sobre la base de sus productos menores y degradados.

Es precisamente el filo de su lectura la que nos advierte desde un principio que la sobredeterminación de todo lo producido en la sociedad de masas capitalista es idéntica a la lógica de producción de los sistemas totalitarios y su producción de objetos y subjetividad. Es en este sentido que el mercado de la cultura va a ser denunciado, no bajo la sospecha sino bajo la certeza de estar inmiscuido en un sistema totalitario. Y en este sentido, no tan sólo desde la mera circulación y mercantilización bienes culturales, sino también en sus aspectos más fundamentales como lo son las mismas condiciones materiales de producción de la obra.

La lectura que hace Adorno sobre la música permite considerar la idea de una crítica estético-política musical. Esto en razón de que no es tan sólo una 'crítica musical o de la música' -de hecho, completamente viable desde su erudición en la materia- sino que en sus ensayos emerge el sentido crítico histórico, no historicista, que compromete a las obras y a los artistas en su producción de sentidos históricos y materiales.

El caso más particular respecto al problema del sistema totalitario en el cual está inmersa la producción cultural y la música, no es precisamente propio de la sociedad capitalista, sino el antecedente de esta y su principio organizador. La serie de lectura en la que Adorno compromete a la sociedad de masas capitalistas y las ideologías del totalitarismo europeo, permite develar el modelo impuesto para toda la producción objetivada. Adorno parte por analizar la figura del compositor Richard Wagner (1813-1883) y la influencia de su obra para la representación del mundo en el imaginario del fascismo. En el *Autoanuncio* (1952) de la publicación de su "Ensayo sobre Wagner", Adorno dice:

...quería yo contribuir en algo, no meramente en relación con Wagner, sino en relación con el tipo histórico-antropológico que se encarna en su obra. Quería ayudar a iluminar el protopaisaje del fascismo, a fin de que éste no siga dominando los sueños de la colectividad. En una situación de opresión colectiva jamás imaginada, tal aspiración quizá exija alguna actualidad (Adorno, 2008c, pp. 321-322).

Quizás sea este uno de los asuntos que con que más vehemencia Adorno aborda en su crítica estético-político musical; junto con sus ensayos sobre Arnold Schönberg (1874-1951) conforma las dos fuerzas en tensión que habilitarían los modos del lenguaje musical posible en el escenario contemporáneo. Wagner es como principio de una individualidad proyectada al todo, en una épica de asimilación y confluencia de todos los materiales artísticos y sus funciones hacia la subordinación ante la *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*); esto para Adorno implica la división del trabajo en el trabajo de un individuo.

...la ocultación del proceso de producción: en la actitud antagonista de Wagner con respecto a la división del trabajo, la cual luego se convierte en base confesada de la industria cultural. Teóricamente y en la ideología de las obras, rechazaba

la división del trabajo con sentencias que recuerdan a las nacionalsocialistas sobre la primacía del provecho común sobre los intereses particulares (Adorno, 2008c, p. 274).

Adorno da cuenta de que es posible leer los signos de la *totalidad* en la misma composición de las obras, y no sólo en la anécdota biográfica. La concepción de *obra de arte total* busca la unidad en la asimilación y no en las demandas de los materiales. Esa identidad e integración forzada enmascara y niega la diferencia y la fragmentación. Siendo la proyección de la individualidad al todo, y no un todo que permea la composición y su ejecución, la obra total wagneriana es una *falsa totalidad* que parece atemorizarse y retroceder ante la universalidad, en las que es posible reconocer las “preformas del totalitarismo”.

Tanto en su composición como en su efecto, la música de Wagner permite anticipar aquel elemento propio del sistema totalitario de la *industria cultural* en cuanto a la sobredeterminación de subjetividades. Es la idea de un público como efecto de la obra, un “público imaginado”, lo que se denuncia dentro del proceso de reificación y ofrece el antecedente al carácter de mercancía:

Su música está más bien concebida para el gesto de marcar el compás y dominada por la imagen del marcar el compás. En este gesto los impulsos sociales de Wagner devienen técnicos. Si en su época el compositor y la audiencia ya se oponen líricamente alienados entre sí, la música de Wagner tiende a paliar esta alienación implicando al público en la obra como elemento del 'efecto' de ésta (Adorno, 2008c, p. 208).

Como señala Adorno, es en el gesto temporal de la música de Wagner donde se expresa, no la unidad del sujeto, sino su dominación y alienación. Esa relación con el público, que se impone como efecto deseado, es la autoafirmación de la voluntad de quien compone, representa y reprime. El director que marca tempo, en Wagner, “es el portavoz de todos y los obliga a la obediencia mutua”. El curso del drama musical wagneriano intenta plasmar un gesto ajeno al tiempo, en la dimensión de una temporalidad inmutable. Es precisamente allí donde la operación del director es la de hacer aparecer los instantes como momentos indefinidos, atemporales, sostenidos en una repetición constante a fin de lograr la “variación psicológica”.

La obra total no es el estallido universal del lenguaje artístico, sino la proyección del individual hacia el todo, y en eso también de sus categorías, observa Adorno, este es un proceso de negación de la música, en donde lo que prima no es la libertad compositiva de los materiales, sino el lenguaje humano, antropocéntrico, y la racionalidad del sujeto individual como imposición a toda la multiplicidad de elementos:

La música ya no tiene su fuerza decisiva [...] Por eso debe, sin tomar aliento, ensordecir a los oyentes con la pasión y excitabilidad subjetivas. La estética de la duplicación es el sucedáneo de la protesta, mero refuerzo de los momentos de expresión subjetiva que, precisamente en virtud de tal refuerzo, son empujados a lo inane. Pero los medios que la magia wagneriana violenta se vengan de él resistiéndose a la unificación y resaltando las divergencias que la obra descuidó hacer fructíferas (Adorno, 2008c, p. 278).

Precisamente esas resistencias son los fragmentos sonoros que repelen la *totalidad*, elementos que si bien son forzados en la composición se resuelven incoherentes en la inmanencia de la *obra de arte total*. En su carácter antagónico a la *totalidad*, la idea de 'fragmento', en la lectura estético-musical de Adorno, se advierte como elemento constitutivo de la figura de Schönberg, en la que si bien ciertos aspectos compositivos tienden hacia *totalidad* (la idea de volver sistema el *dodecafonismo*), terminan resolviéndose frustrados e inconclusos. De este modo es en Schönberg donde se pensará una obra renovada y crítica, propiamente artística y desbordante, que libere una música a partir de la sonoridad fragmentaria.

Adorno no tiene concesiones con respecto a la crítica y a la descomposición de la obra. La tensión interna entre producción de obra y condiciones materiales e históricas de producción, hacen que en el artista se produzca el choque entre tradición y acto de creación necesario para la ruptura, que es apertura de posibilidad, que es anhelo de *totalidad* frustrada, es el efecto del fragmento y sus restos. La épica Wagneriana encuentra su derrumbe en la nueva música, en el dodecafonismo, pero sobre todo en ese atomismo musical al cual Schönberg es la puerta de entrada:

Con Schönberg se acaba la comodidad. Schönberg denuncia un conformismo que degrada la música a un parque natural de modos infantiles de comportamiento en medio de una sociedad que sabe desde hace mucho tiempo que sus presos sólo la pueden soportar si les concede una cuota de felicidad infantil controlada. Schönberg peca contra la división de la vida en trabajo y tiempo libre; reclama para el tiempo libre una especie de trabajo que podría perjudicar al trabajo. Su *pathos* se dirige a una música de la que el espíritu no tenga que avergonzarse y que, por tanto, avergüence al espíritu dominante. Su música quiere ser mayor de edad en sus dos polos: libera los peligrosos impulsos que la música sólo suele dejar pasar una vez filtrados y falseados en sentido armnicista; y tensa al máximo la energía espiritual; el principio de un yo que sería suficientemente fuerte para no negar el impulso (Adorno, 2008a, p. 653).

Quizás uno de los elementos más contundentes de la lectura estética de Adorno es el de desenmascarar la falsa conciencia, el falso proceso de identificación con el producto objetivado de la conciencia, en cuanto es la naturalización, el olvido, lo que motiva las lógicas perceptivas reificantes de los oyentes. Lo agradable del sistema tonal parece natural, agradable, pero Adorno denuncia que eso quiere decir sometido, sin riesgo ni peligro para la comodidad de la subjetividad, producto asimilable, digerido, culinario. Para Adorno es Schönberg quien desafía tanto esas categorías estancas y encorsetadas de la percepción auditiva, como al mismo sistema de la *totalidad* y la *industria cultural*.

### **Conclusión**

El ejercicio de lectura y escritura de Adorno es en donde se hace evidente su metodología de pensamiento para poder dar con una interpretación que permita una crítica rotunda. En su *Autoanuncio del estudio Ensayo sobre Wagner* de 1952, deja clara su metodología de interpretación:

Yo no me he plegado a la monumentalidad wagneriana. El método de mi libro es micrológico. No hay en él ninguna fundamentación universal, ningún análisis global de la obra, ni resúmenes ni deducciones, sino que la construcción comienza inmediatamente con la consideración de lo individual y parte de la interpretación a corta distancia de detalles y de rasgos minuciosos que deben converger en el reconocimiento del todo. Por doquier la parte representa al todo (Adorno, 2008c, p. 322).

La operatoria estético-política de Adorno, invierte la lógica Wagneriana en función de una exigencia histórica: la de dismantelar la ideología totalitaria más allá de sus aspectos superficiales, interviniendo desde su contraparte, el fragmento, la porción disuelta en la totalidad. De este modo se evidencia que el despliegue de los totalitarismos permea también la lógica de producción industrial y comercial de la sociedad de masas capitalistas. Pero también, y al mismo tiempo, produce ciertos desplazamientos antropológicos como la estandarización de la audición musical, ámbito aparentemente ajeno a la violencia ejercida por la *totalidad* social.

## **Referencias**

- Adorno, T. W. (2003). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura. Obra Completa*, Vol. 11. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008a). Arnold Schönberg (1875-1951). *Crítica de la sociedad y cultura I. Obra Completa*, Vol. 10/1. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008b). Moda atemporal, sobre el jazz. En *Crítica de la sociedad y cultura I. Obra Completa*, Vol. 10/1. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008c), Ensayo sobre Wagner. En *Monografías musicales. Obra Completa*, Vol. 13. Madrid: Akal.

## La estética de lo inquietante en los libros álbum de Maurice Sendak: entre la disrupción y la controversia

### The Aesthetics of the Uncanny in Maurice Sendak's picturebooks: Between Disruption and Controversy

Mariana Cayré  
UNNE  
marianacayre@gmail.com

Adriana García  
UNNE  
adrigarcia87.ang@gmail.com

**Resumen:** En este trabajo exploramos la obra del escritor e ilustrador Maurice Sendak a través de sus obras *Al Otro Lado*, *En el Vertedero con Juan y Pedro* y *La cocina de noche*. Estas obras, destinadas al público infantil, abordan temas complejos y perturbadores. Sendak trasciende los límites de la realidad, ofreciendo una visión profunda e inquietante de la infancia que desafía las convenciones del género. Sus ilustraciones desempeñan un papel crucial en esta representación. Su estilo visual, que combina lo oscuro con lo fantástico, intensifica los temas tratados. Las imágenes no solo complementan la narrativa, sino que amplifican su impacto emocional, permitiendo una conexión más profunda con las experiencias difíciles que presenta. Nos preguntamos: ¿deben los libros infantiles abordar temas como el hambre, la muerte y el abandono? ¿Es adecuado que los niños lean sobre la miseria y la pobreza? ¿Puede la literatura infantil eludir estos temas, ignorando la realidad social en la que se produce? Al combinar lo fantástico con lo real, Sendak permite que los jóvenes lectores confronten y procesen realidades difíciles. Así, no solo desafía las convenciones del género, sino que enriquece la experiencia lectora, fomentando una reflexión crítica sobre la vida. Siguiendo a diversos teóricos, consideramos que la literatura infantil debe equilibrar la magia con un realismo crítico, permitiendo a los niños explorar el mundo sin eludir las verdades incómodas que forman parte de su realidad.

**Palabras Claves:** libro álbum – literatura infantil – lo inquietante.

**Abstract:** In this paper, we explore the work of writer and illustrator Maurice Sendak through *Outside Over There*, *In the Dumps with Jack and Guy*, and *In the Night Kitchen*. These works, intended for a child audience, address complex and unsettling themes. Sendak transcends the frontiers of reality, offering a profound and often disturbing vision of childhood that challenges the conventions of the genre. His illustrations play a crucial role in this representation. His visual style, which blends darkness with fantasy, intensifies the themes he explores. The images not only complement the narrative but also amplify its emotional impact, fostering a deeper connection with the difficult experiences they depict. We ask: Should children's books address themes such as hunger, death, and abandonment? Is it appropriate for children to read about misery and poverty? Can children's literature avoid these topics, ignoring the social reality in which it is produced? By combining the fantastic with the real, Sendak enables young readers to confront and process difficult realities. In doing so, he not only challenges genre conventions but also enriches the reading experience, encouraging critical reflection on life. Following various theorists, we argue that children's literature should balance magic with critical realism, allowing children to explore the world without avoiding the uncomfortable truths that are part of their reality.

**Keywords:** picturebook – unsettling themes in children's literature – boundaries

between reality and imagination.

La literatura infantil ha sido tradicionalmente entendida como un medio para la transmisión de valores y normas, subordinada a fines pedagógicos. Esta visión, como señala la teórica argentina Díaz Rönner (2014), limita el potencial de este género al reducirlo a una función formativa, restringiendo su riqueza estética y expresiva en favor de una intención moralizante. En este sentido, “lo infantil” se ha visto históricamente como un territorio que debe ser protegido del tratamiento de determinados temas, a modo de limitar las lecturas al público infantil en relación a lo que les está permitido o no leer. Como si se tratase de una especie “corral” para las infancias, como diría Graciela Montes.<sup>1</sup>

Aunque el origen de la literatura infantil ilustrada se remonta al siglo XVII, fue en el XIX cuando comenzó a consolidarse con la aparición de los libros ilustrados, producto de los avances en la imprenta. Sin embargo, el verdadero cambio en la historia de este formato se produjo en el siglo XX, especialmente con la obra de Maurice Sendak (1928-2012). Nacido en Brooklyn, Nueva York, en el seno de una familia de inmigrantes judíos polacos, vivió una infancia marcada por enfermedades y tragedias históricas como el Holocausto y la Gran Depresión, eventos que dejaron una profunda huella en su obra, que se convierten en referencias constantes.

El libro *Donde viven los monstruos* (1963) puso en jaque las normas de la literatura infantil de la época. A diferencia de los libros tradicionales, que idealizaban la niñez y tenían un enfoque pedagógico, Sendak representó a las y los niños como individuos complejos, capaces de experimentar frustraciones, temores y peligros desafiando así una visión más conservadora de la literatura infantil.

### **El libro álbum: el género de lo inquietante**

El estilo de Sendak, influenciado por artistas como Goya y Picasso, le permitió expresarse a través de ilustraciones poderosas que complementaban y, en ocasiones, reemplazaban al texto. A pesar de la controversia que generó, especialmente entre padres y educadores que consideraban su obra demasiado oscura, *Donde viven los monstruos* (1963), marcó un hito en la historia del álbum ilustrado. Para Sendak la ilustración busca abrir un espacio a la interpretación y estimular la imaginación del lector. Creía que un buen libro infantil debía lograr un equilibrio dinámico entre texto e imagen, sin seguir reglas rígidas, pero con un firme compromiso con la autenticidad. Este enfoque, según él, era esencial para que la obra conectara de manera profunda y honesta con sus jóvenes lectores.

En una entrevista publicada en el primer número de la revista Parpara y reproducida por la revista Imaginaria, Sendak, pone de manifiesto la importancia de la ilustración y de cómo debe ser un libro ilustrado:

Ser ilustrador es ser un participante, es ser alguien que tiene la

---

<sup>1</sup> En su libro *El corral de la infancia*, la autora dice: Era la época de los juguetes didácticos y también de una literatura que a mí me gusta llamar “de corral (...) Al niño, sometido y protegido a la vez, se lo llamaba “cristal puro” y “rosa inmaculada”, y se consideraba que el deber del adulto era a la vez protegerlo para que no se quebrase, y regarlo para que floreciese. (Montes, 2001, p. 20)

misma importancia, al expresarse, que el autor del libro (...) No se debe hacer jamás la misma cosa, no debe jamás ilustrarse exactamente lo que está escrito. Debe dejarse espacio en el texto para que la ilustración cumpla su función. (Lorraine, 1977)

El libro álbum es una propuesta literaria en la que convergen imagen, texto, diseño y edición. Es decir, un proyecto gráfico que reúne las decisiones relacionadas con el tipo y tamaño de letras usadas, el gramaje del papel, la forma y disposición de los espacios que comparten texto e ilustración. Se trata de la incorporación de un lenguaje que dialoga entre palabra escrita e imagen:

Para aproximarnos al libro álbum, de lo primero que debemos hablar es de su particular relación entre el texto y la imagen. Cuando tenemos un libro álbum en nuestras manos nos vemos sorprendidos por la presencia notable de la ilustración. Contrapunto de imagen y palabra, donde la imagen narra lo no dicho por la palabra, o la palabra dice lo dejado a un lado por la imagen. En un libro álbum la imagen es portadora de significación en sí misma y en diálogo con la palabra. Ilustración, texto, diseño y edición se conjugan en una unidad estética y de sentido. Nada es dejado de lado, el libro es un objeto artístico cuidadosamente elaborado en todos sus elementos. (Bajour y Carranza, 2003, 2.)

Sendak utiliza este recurso para explorar tópicos como la pobreza, el maltrato y el abandono, a menudo relegados en la literatura infantil convencional, y crea un espacio de

diálogo entre el texto y la imagen. En este contexto, lo visual amplifica el impacto emocional de la narrativa y enriquece la experiencia lectora.

Nos interesa analizar aquí tres de sus obras, *La Cocina de Noche* (1970), *Al Otro Lado* (1981) y *En el Vertedero con Juan y Pedro* (1993), ya que son ejemplos del potencial del libro álbum como un formato en el que texto e imagen se complementan y posibilitan al autor dismantlar la idealización de la infancia y ofrecer a los jóvenes lectores la oportunidad de confrontar un amplio espectro de experiencias y emociones complejas e inquietantes.

Ahora bien, muchas personas se preguntan si es necesario que los libros destinados a un público infantil reflejen estos tópicos tan inquietantes y perturbadores. ¿Deben las infancias leer sobre el hambre, la muerte, el abandono, la explotación y hasta la desaparición de niños y niñas? ¿les atraerá leer una historia que exponga la miseria, la pobreza y el abandono en el que muchos niños y niñas habitan? Cabe aquí hacerse otra pregunta, ¿puede la literatura infantil desconocer u ocultar el tratamiento de estos temas, ignorando así la realidad y el contexto social en el que fueron producidos? ¿pueden, quienes escriben, despojarse de sus preocupaciones e intereses para sólo plasmar en sus obras lo que entendemos que es “apropiado” leer en la infancia?

La especialista Sandra Comino, indaga acerca de las representaciones de la infancia que subyacen en los textos destinados a un público infantil y sostiene que la misma surge a partir de un imaginario común y de las posibles interpretaciones que se tiene de cierto objeto social, en este caso, la *idea* de infancia. Estas interpretaciones suelen ser estereotipadas o estar contaminadas por la manera en que los medios de información, a través de la publicidad, por ejemplo, introducen en el

imaginario colectivo la noción de infancia. Una idea presente y errónea que se da como consecuencia de la influencia de los medios es creer que a las infancias se les puede ocultar o suavizar la existencia de determinados tópicos que pueblan las historias de la literatura universal. Mientras que, por otro lado, esas mismas infancias se ven bombardeadas de información sin el tratamiento adecuado. Ya sea a través de las redes sociales -que parecerían no tener filtros ni restricciones-, del cine o la televisión, abordan todo tipo de temas, que se encuentran fácilmente al alcance de niños y niñas, y que seguramente por la manera en la que están presentados, los desestabiliza y deja sin herramientas para procesarlos. Sin embargo, la literatura parecería tener que estar privada de ellos, a pesar de hacerlo desde un tratamiento especial y poético.

La infancia, en un mundo donde la muerte es riesgo diario, y la desigualdad una estampa cotidiana, debe tener la dosis de magia necesaria para entrar en la ficción tranquilizadora, pero además complementarse con el realismo crítico que permite la reflexión. (Comino, 2002: 112)

Por su parte, Teresa Colomer, una de las más reconocidas teóricas del campo de la LIJ, establece que una de las principales funciones de la literatura infantil es la de introducir a los y las niñas al imaginario colectivo. Lo plantea justamente como la acción de iniciar el acceso (de niños, niñas y jóvenes) a la representación de la realidad ofrecida a través de la literatura. Esto sucede a partir del uso de las imágenes simbólicas y el tratamiento de determinados tópicos que aparecen en el folclore y perviven en la literatura de todos los tiempos: “Se trata de imágenes, símbolos y mitos que los humanos utilizamos como fórmulas tipificadas de entender el mundo y las relaciones con las demás personas”. (Colomer, 1999 p. 15)

Atendiendo a lo que plantean numerosos especialistas en la materia, entendemos que, así como las y los niños necesitan preguntarse o reabrir nuevos interrogantes acerca del origen de la vida, o bucear en escenarios que les resultan desconocidos por lo exóticos y distantes, de la misma manera demandan el tratamiento de tópicos que les permita encontrar respuestas ante determinadas injusticias de la vida como el hambre, el maltrato, la marginalidad y la muerte. Hanán Díaz (2015) afirma que, “Si la lectura apropiada no los ayuda a solventar esta necesidad, probablemente lo harán los titulares de los periódicos, series de televisión y conversaciones con amigos.” (p. 86)

En la obra de Sendak, la interrelación entre el texto y la ilustración amplifica el impacto de estos temas que permiten al lector adentrarse en los matices de la narrativa. Como explica Hanán Díaz (2020), el lenguaje visual facilita la exploración de temas que resultarían complejos de abordar solo a través del texto. A través de la doble página, el uso de colores específicos y la inclusión de figuras simbólicas, Sendak invita a una interpretación múltiple y enriquecedora. (Fig. 1)

*Al otro lado (Outside Over There, 1981)* es una de las obras más complejas y fascinantes de Maurice Sendak, donde se exploran temáticas como el miedo, la desaparición, el secuestro. La historia de Aída, una niña que debe cuidar de su hermana pequeña en ausencia de sus padres, se desarrolla en un contexto inquietante que desafía las expectativas sobre la infancia. El relato, inspirado en el folclore europeo,

aborda el proceso de maduración emocional de Aida mientras enfrenta la responsabilidad de cuidar a su hermana, quien es secuestrada por unos duendes. (Fig. 2)

Esta obra se vincula con el secuestro del bebé Lindbergh en 1932. En repetidas ocasiones, el autor revela que este fue uno de los acontecimientos más traumáticos para él y para el resto de niños de la época.

En un giro narrativo que refleja la angustia y confusión interna de la protagonista, Aida se embarca en una aventura que la lleva a un mundo paralelo. Allí debe enfrentarse a sus miedos y utilizar su valentía y astucia para rescatar a su hermana. A pesar de sus esfuerzos y de un trágico error que la coloca en una situación aún más desesperante, logra regresar a casa y asumir su rol protector.

El uso de las ilustraciones en *Al otro lado* es clave para transmitir la atmósfera inquietante que rodea la historia. Sendak emplea las doble páginas de manera simbólica, enfatizando la magnitud de la experiencia emocional de la niña, en la que la vegetación invasiva y la desaparición de su entorno seguro, reflejan la creciente amenaza de lo desconocido. (Fig. 3)

En el nivel narrativo, *Al otro lado* es una obra profundamente simbólica que juega con el ritmo y la cadencia del texto, lo que desconcierta al lector en un principio, pero que gana belleza y sentido con cada nueva lectura. Las ilustraciones, con sus detalles y símbolos, invitan a una reflexión continua y a una experiencia emocional que trasciende lo evidente, generando una atmósfera de ensueño que mezcla terror y ternura. La traducción al español, fiel al tono peculiar del original, busca conservar esa sensación de extrañeza y ambigüedad que es tan característica de la obra de Sendak. En este sentido, el autor se aleja de la pedagogía tradicional. No ofrece respuestas claras ni morales, sino que invita a los niños a explorar sus propios sentimientos y a confrontar las emociones complejas de manera intuitiva. *Al otro lado*, no es solo una historia sobre un rescate, sino un relato sobre la complejidad de la infancia.

*En el vertedero con Juan y Pedro* (1993) es un relato que se sitúa en el contexto de la creciente crisis económica y de personas sin hogar. Es una obra profundamente simbólica sobre la pobreza, la deshumanización y la lucha por la dignidad del trabajo. La historia sigue a un niño, parte de un grupo de niños sin hogar, que es secuestrado por una pandilla de ratas gigantes. Jack y Guy (Juan y Pedro en la traducción al español) quienes inicialmente desprecian a estos niños, finalmente serán quienes lo rescatan.

Sendak ofrece una representación cruda de la pobreza y la explotación infantil en un entorno urbano devastado. La historia de Juan y Pedro, ubicada en un vertedero, aborda problemas socioeconómicos reales y expone la miseria y la indiferencia social que afecta también a los niños en situaciones de abandono. Los paisajes desolados y sombríos que el autor construye en esta obra (todos representados en enormes frisos a doble página) refleja la desesperanza y la hostilidad del entorno. Los edificios y los residuos del basural detalladamente ilustrados, refuerzan la crudeza de la narrativa. Los tonos oscuros y grises dominan las ilustraciones, y contribuyen a crear un ambiente opresivo. (Fig. 4).

Además, se incorporan titulares de periódicos que aluden a la crisis económica y social.

En esta obra todo es oscuro y perturbador. La presencia de las enormes ratas que a partir de un juego de cartas se llevan como premios a los niños, los adultos despojados de vivienda y hasta de ropa, los titulares que evidencian la progresiva crisis, las referencias a Auschwitz, y hasta el maltrato infantil, no dan respiro al lector. Recién hacia el final de la obra, y a modo de reparación, los dos personajes principales sufren cierta transformación que los llevará a rescatar al niño maltratado y protegerlo.

En *La cocina de noche* (1970), se observa una fusión de la lógica del surrealismo y el universo de los sueños en una travesía nocturna protagonizada por Miguel, (nombre que escrito en una de las escenas es una clara alusión a Mickey Mouse) un niño que, al caer de la cama, se sumerge en una ciudad nocturna, de edificios hechas de frascos y cartones con reminiscencias a la ciudad de Nueva York, que colabora con pasteleros en la preparación de un pastel. Inspirado en las tiras de Winsor McCay, y en un espacio absolutamente onírico, Sendak construye un escenario donde Miguel transita desde el lugar seguro de su cama, al enigma de la cocina nocturna. Habitar la cocina de noche está relegado y reservado al mundo de los adultos que Miguel desafía y altera.

La narrativa visual de Sendak utiliza una estructura de viñetas que recuerda el lenguaje del cómic. Los tonos oscuros y los contrastes de luz crean una atmósfera que intensifica la experiencia de lo onírico. Las dobles páginas, en especial en momentos como el vuelo de Miguel sobre la ciudad de alimentos, envuelven al lector en el universo fantástico de la obra (Fig. 5).

El estilo narrativo de *La cocina de noche* se caracteriza por sus frases rimadas y cargadas de repeticiones o mantras, como el insistente “¡Más leche! ¡Más leche!”. Estos elementos rítmicos añaden musicalidad y refuerzan la naturaleza cíclica y repetitiva de los sueños. La traducción al español de Miguel Azaola logra mantener la energía del texto original, aunque el tono “cantado” puede perderse ligeramente. Sin embargo, la adaptación de expresiones como “Ni soy leche, ni soy ningún pastel. ¿No ves que soy un niño y me llamo Miguel?” capta el espíritu lúdico y sorpresivo de la obra.

Por otra parte, las ilustraciones rinden homenaje a *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay, emulando la combinación de escenarios cotidianos y fantásticos. La ciudad de frascos y latas por la que Miguel navega, y los pasteleros, personajes inspirados en Oliver Hardy (de *El gordo y el flaco*) y otras figuras populares, agregan un toque humorístico y familiar, con un matiz oscuro y caricaturesco (Fig.6).

A nivel estético, en esta producción se utilizan colores oscuros y luces artificiales que evocan la quietud y el misterio nocturno, subrayando la ambigüedad entre el sueño y la realidad. Esta elección visual transmite una sensación de aventura en un mundo radicalmente distinto al de la vigilia.

La obra de Sendak supone una disrupción para la época en la que se publicaron sus primeros libros ya que, como lo plantea Claudia Apablaza (2023) en la Revista Desmadres, este tipo de literatura “viene a destruir, a perturbar las formas y los temas anclados en una tradición

determinada, que irrumpe con fuerza en contra de los estereotipos y modelos literarios”.

A través de sus historias, el autor se aparta de las representaciones idealizadas de la infancia y permite a los jóvenes lectores enfrentarse a experiencias de lectura más comprometidas. Sus narraciones e ilustraciones crean un espacio seguro para explorar emociones intensas y situaciones perturbadoras. Tal como afirma la escritora y especialista en literatura infantil, Yolanda Reyes:

Gracias a las historias y a las palabras, se puede dar nombre a las fantasías y dar forma a las angustias, para sacarlas de nosotros, para expresarnos y compartirlas y, quizás, sentirnos menos solos. [...] la ficción es una de las formas socialmente aceptadas para nombrar lo innombrable, para explorar los fantasmas y dar forma a los ideales, para medirse cara a cara con los miedos, para bajar a los infiernos y regresar ilesos, para aprender sobre la vida, sobre los sentimientos y escuchar las propias voces. (Reyes, 2022, p.34)

### Recursos visuales

*En el vertedero con Juan y Pedro*



**Figura 1.**

*Al otro lado*



**Figura 2.**



**Figura 3.**

En el vertedero con Juan y Pedro



Figura 4.

La cocina de noche



Figura 5.



Figura 6.

Referencias

- Apablaza, C. (2023) ¿Qué significa hoy ser disruptivo en la literatura? En. *Revista Desmadres* Disponible online <https://revistadesmadres.com.ar/que-significa-hoy-ser-disruptivo-en-la-literatura/>
- Colomer, T. (2009). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- Comino, S. (2017). *Esto no es para vos*. Bs. As.: La Bohemia.
- Díaz, F. H. (2020). *Sombras, censuras y tabúes en los libros infantiles*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lorraine W. (1977) *El significado de la ilustración en los libros para niños. Entrevista con Maurice Sendak*. Revista Imaginaria. Volumen N°314- 2012. Disponible online <https://imaginaria.com.ar/2012/05/maurice-sendak-1928-2012/#Notas>
- Montes, G. (2001). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Y. (2022) ¿Dónde está la literatura en la vida de un lector? En M. E. López (comp.) *Artepalabra. Voces en la Poética de la Infancia*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Sendak, M. (2014). *La cocina de noche*. Pontevedra: Kalandraka.
- Sendak, M. (2015). *Al otro lado*. Pontevedra: Kalandraka.
- Sendak, M. (2019). *En el vertedero*. Pontevedra: Kalandraka.

## Volver a Ítaca en tiempos de *TikTok*: *Epic: The Musical*, de Jorge Rivera-Herrans

### Returning to Ithaca in the Age of *TikTok*: *Epic: The Musical* by Jorge Rivera-Herrans

Martina Colombres

UNT

[martinacolombres16@gmail.com](mailto:martinacolombres16@gmail.com)

**Resumen:** En enero de 2019, el compositor puertorriqueño-estadounidense, Jorge Rivera-Herrans, publicó en su cuenta de *Tik Tok* el primer *clip* de su canción *Full Speed Ahead*, parte de un proyecto mayor destinado a reescribir la *Odisea* homérica “a través de un enfoque no tradicional” que busca generar “arte para cualquier audiencia” (Rivera-Herrans, 2022). Desde aquel día, el compositor ha acumulado más de 58 millones de visualizaciones en sus videos y producido siete “sagas” de canciones, muchas de las cuales se han posicionado en el primer puesto de ventas de *iTunes*. El presente trabajo se propone explorar, desde un abordaje ligado a los *Media Studies* —y, principalmente, a los estudios sobre nuevos medios— el proceso de creación y difusión de *Epic: The Musical* a través de la plataforma *Tik Tok* y otras redes sociales. Se indagará en el modo en que los diferentes medios condicionan la forma narrativa del relato (Beeson, 2005), y en cómo sus oyentes constituyen una audiencia interactiva, que conforma una comunidad o *fandom* (Jenkins, 2006) inmerso en una cultura colaborativa (Jenkins, 2008). Este fenómeno lleva a los *fans* de *Epic* —en su mayoría jóvenes— a convertirse en creadores y consumidores de contenido transmedia, participando así de manera activa en el proceso de difusión, interpretación y creación de este producto cultural (Hernández Pérez y Grandío Pérez, 2011).

**Palabras clave:** Media Studies – Reescritura – Cultura participativa – Cultura popular

**Abstract:** In January 2019, Puerto Rican-American composer Jorge Rivera-Herrans posted the first clip of his song *Full Speed Ahead* on his *Tik Tok* account. This song was part of a larger project aimed at rewriting Homer’s *Odyssey* “through a non-traditional approach” that seeks to create “art for any audience” (Rivera-Herrans, 2022). Since that day, the composer has accumulated over 58 million views on his videos and has produced seven “sagas” of songs, many of which have reached the number one spot on *iTunes* sales charts. This paper aims to explore, from a *Media Studies* perspective—and particularly from the field of new media studies—the process of creating and spreading *Epic: The Musical* through *Tik Tok* and other social media platforms. It will examine how different media influence the narrative form of the story (Beeson, 2005) and how its listeners constitute an interactive audience, forming a community or *fandom* (Jenkins, 2006) immersed in a collaborative culture (Jenkins, 2008). This phenomenon leads *Epic* fans—mostly young people—to become both creators and consumers of transmedia content, actively participating in the dissemination, interpretation, and creation of this cultural product (Hernández Pérez & Grandío Pérez, 2011).

**Keywords:** Media Studies – Rewriting – Participatory Culture – Popular Culture

## Introducción

La problematización del concepto de tradición clásica grecolatina, entendido en un sentido amplio, nos lleva a pensar en diferentes maneras

de comprender la “tradición”, concebida en términos de herencia, pervivencia, influencia y recepción (García Jurado, 2021). En la era de los ecosistemas digitales, y con la aparición de nuevos medios y plataformas, la herencia grecolatina continúa vigente en innovadoras narrativas, cuyas audiencias interactúan en estos medios.

*Epic: The Musical*, creado, producido y protagonizado por el compositor puertorriqueño-estadounidense Jorge Rivera-Herrans, vuelve a contar –a través de cuarenta canciones divididas en nueve sagas y dos actos– el relato homérico del héroe Odiseo, y recurre para ello a técnicas propias no solo del universo musical, sino también de las narrativas transmedia. El compositor, de veintiocho años, reúne a una comunidad de *fans* que siguen activamente el proceso de creación del musical y generan contenido que enriquece el mundo narrativo de *Epic* y atrae a nuevos oyentes mes a mes.

Más allá de este fenómeno en particular, cabe reflexionar sobre las formas que están adoptando actualmente los nuevos productos culturales populares, especialmente aquellos consumidos por los jóvenes, y en qué medida estas se ven moldeadas por los canales en los que son creados y difundidos.

### **Jorge Rivera-Herrans: el nuevo aedo de *Tik Tok***

El 30 de agosto de 2024, Jorge Rivera-Herrans lanza la séptima saga de *Epic: The Musical*, iniciado en 2019 como un proyecto de tesis. La saga se titula *The Wisdom Saga* (*La saga de la sabiduría*, en honor a la diosa Atenea), y en unas pocas horas alcanza el puesto número uno en *iTunes*, superando a Sabrina Carpenter y Travis Scott; unos días después, el álbum ya supera los diez millones de reproducciones (Hill, 2024).

El hecho de que este musical producido de forma independiente, en los márgenes del *mainstream* y sin una representación en los escenarios haya alcanzado un alcance de tal calibre y a nivel mundial nos presenta a este producto cultural como “hijo de su tiempo”; un tiempo de medios digitales, de viralización masiva, de cultura participativa y de audiencias protagonistas. En este sentido, consideramos que el éxito de *Epic* radica, principalmente, en la decisión de Rivera-Herrans de documentar el proceso creativo del musical en diversas plataformas digitales y permitir a sus oyentes participar de la construcción del mundo narrativo de esta reescritura de la *Odisea*; oyentes, cabe destacar, que integran una audiencia constituida principalmente por jóvenes. Así, de forma paralela al lanzamiento de las sagas, se forma una comunidad de *fans* “dedicada y en alza” (Rivera-Herrans, 2022) que lleva al musical a posicionarse poco a poco dentro de la industria musical y cultural. En este sentido, Henry Jenkins (2006) afirma que “a medida que el *fandom* se diversifica, deja de tener el status de culto para convertirse en una corriente cultural del mainstream, con más usuarios de Internet involucrados en alguna forma de actividad fanática.” (p.142).

Desde 2021, Rivera-Herrans documenta el proceso de creación de *Epic* en diversas plataformas como *Tik Tok*, *Instagram*, *Discord*, *Youtube*, *Twitch*, *Patreon*, *RedBubble*, entre muchas otras. Michael Beeson, en su

estudio sobre narrativas *crossmedia*, reflexiona acerca de esta nueva forma de narrar en la que “al utilizar varios medios, el artista permite a la audiencia explorar de forma más profunda el mundo de la historia, y que esta se vuelva más real” (p.1, 2005). Consideramos que *Epic: The Musical* estaría más próximo a constituirse como una narrativa transmedia, en tanto el universo narrativo se expande aprovechando las funciones propias de cada medio, la audiencia es capaz de interactuar con el contenido de diversas formas (Ferreira y Hernandez, 2014), y cada fragmento narrativo, que puede ser accesible de forma individual, constituye una parte de un sistema global por el que el usuario puede acceder a él (Jenkins, 2007). Más que encontrarnos ante una trasposición de la historia en diferentes medios, como es el caso de la *crossmedia*, atendemos a un “proceso en el que los elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de distribución con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada.” (Jenkins, 2007). Aún así, la reflexión de Beeson resulta también acertada para describir esta narrativa: hay una decisión deliberada del artista y compositor de permitir que su público profundice a través de diversos medios en una historia que percibe como viva y en movimiento.

El compositor destaca en sus videos y su sitio web el *carácter narrativo* del musical, y se autodefine como un “artista dedicado a perfeccionar el arte del narrar historias”, que “apunta a escribir historias con temas y personajes más grandes que la vida” (Rivera-Herrans, 2022), inspirado en “medios aparentemente disonantes” (Rivera-Herrans, 2022) como el anime y los videojuegos. Al igual que en el poema narrativo de Homero, los versos de sus canciones aspiran a contar la historia de Odiseo, utilizando elementos propios del lenguaje musical y estilos tan diversos como el pop, la música disco, el rock, el rap, entre otros. Así, ciertas secuencias de notas nos remiten a motivos recurrentes a lo largo de la obra (como *El peligro se acerca*), y determinados instrumentos aparecen ligados a personajes específicos (por ejemplo, a Penélope le corresponde la viola; a Odiseo, la guitarra eléctrica o acústica, y a Atenea, el piano).

Además, y debido a que esta historia se trata de una “reescritura” de un clásico grecolatino, el compositor puede enfocar su narración en determinados aspectos o temas extraídos del texto fuente que desea resaltar o resignificar; así lo afirma Abby Gray (2024) en una nota dedicada al creciente éxito del musical:

La mitología griega en su conjunto ha experimentado un renacimiento cultural, desde las populares novelas de Rick Riordan (...) hasta el musical *Hadestown*, actualmente en cartel en Broadway. Estas historias tienen la ventaja de que pueden contarse una y otra vez, para adaptarse al público al que van dirigidas y al mensaje que el narrador quiere transmitir. (s/p)

En este caso, el imperativo de la crueldad como aspecto clave para el regreso de Odiseo a su hogar y la “caída” del héroe, entendida como una suerte de declive moral, son las ideas claves que sirven como eje

narrativo sobre el que gira la historia; la canción *Monster*, perteneciente a *The Underworld Saga*, da cuenta del cambio de mentalidad de Odiseo, para quien el fin comienza a justificar los medios. En palabras de Ítalo Calvino (1993), “[u]n clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir<sup>1</sup>.” Rivera-Herrans parece aprovecharse de este carácter particular de los textos canónicos para proponer su propia lectura de la *Odisea* y, sobre ella, ofrecer una reescritura a través de la cual el texto fuente nos continúa interpelando.

Estas y muchas otras decisiones en torno al aspecto narrativo del musical son compartidas por el compositor a sus *fans* a través de videos, principalmente en la plataforma *Tik Tok*. Allí, Rivera-Herrans toma a su vez audiciones para personajes del musical y reacciona y comparte contenido generado por sus oyentes, quienes lo ha calificado en diversas ocasiones como el sucesor de Lin Manuel-Miranda, también de ascendencia puertorriqueña y creador del éxito de Broadway, *Hamilton*. De esta manera, el artista no solo se interesa por contar la historia, sino que busca motivar a sus oyentes a internalizarse sobre el modo en que lo hace; los invita a descubrir los “hilos narrativos” que conforman el telar de la historia.

Ahora bien, ¿qué aporta la comunidad de *fans* de *Epic* a la historia de Odiseo concebida por Rivera-Herrans en su musical? ¿De qué modo interviene en la expansión y difusión del universo narrativo?

### ***Captain! Captain!:* la tripulación de Rivera-Herrans**

En primera instancia, cabe aclarar que *Epic* no es el primer musical que ve la luz en *Tik Tok* y adquiere alcance mundial a través de la viralización; en agosto de 2020 aparece *Ratatouille: The Musical*, un proyecto colaborativo donde los usuarios podían subir sus canciones y diverso contenido para crear un musical basado en la película de Disney. Lusie Cuskey afirma que, durante la pandemia, los artistas exploraron el modo en que el teatro podía operar en un medio digital; “*Ratatouille* sirvió como campo de prueba del potencial de *Tik Tok* para funcionar como cámara de gestación digital de la colaboración teatral” (Cuskey, 2021, p.2). Unos meses después de la aparición de este musical, Abigail Barrow y Emily Bear suben en sus cuentas de *Tik Tok* canciones basadas en la serie de Netflix *Bridgerton*, e invitan sus seguidores a hacer dúos y a participar en el musical; en abril de 2022, Barlow y Bear ganan un premio Grammy por *The Unofficial Bridgerton Musical*.

Estos dos fenómenos musicales nos permiten observar cómo *Epic: The Musical* surge un escenario digital fértil para la creación de nuevas obras musicales, en el que la participación de las audiencias es clave para alcanzar el éxito. Trevor Boffone (2024), en su libro *Tik Tok Broadway*, afirma que *Tik Tok* ha introducido cambios en la cultura popular de Estados Unidos, y el teatro musical no es la excepción. Sostiene que la plataforma no solo democratiza la cultura y espacios de *fans* del teatro musical, sino que la viralización de la aplicación ayuda

---

<sup>1</sup> Las cursivas pertenecen al autor.

también a crear un nuevo canon de musicales, no necesariamente representados en un escenario. No nos encontramos ante una sustitución del canon de Broadway; más bien, *Tik Tok* “expande el teatro musical a un reino puramente digital, que luego se vierte en otros aspectos no digitales de la cultura popular estadounidense” (p.7).

Un aspecto fundamental que el autor destaca es el florecimiento de subculturas en la aplicación, que facilitan la participación comunitaria y la creación de contenido por parte de los *fans*. La creación del *fandom* de *Epic* y la inmersión de los usuarios en una cultura participativa (Jenkins, 2006) no es un aspecto menor; Jenkins nos recuerda que, en la cultura participativa cimentada en una convergencia mediática, los productores y consumidores deben ser entendidos como participantes activos en constante interacción, ya que estos últimos “guardan, comentan, se apropian y difunden contenido” (2006, p.1). En la plataforma Discord, el servidor de *Epic* reúne a más de cien mil miembros, y sus canales están dedicados a discutir diversas interpretaciones sobre las canciones y la trama del musical, a compartir *covers*<sup>2</sup>, *fanarts*<sup>3</sup> e incluso memes, y a recibir noticias del mismo compositor sobre los próximos lanzamientos y eventos, estos últimos organizados también por los mismos fanáticos. Se comprueba así lo sostenido por Henry Jenkins: “los fans están motivados por la epistemología -no solo un placer de conocer, sino un placer por intercambiar conocimiento” (2006, p.139). En *Tik Tok*, la participación sigue la misma línea: a través de *fanarts* y animaciones, los usuarios proponen posibles representaciones de los diferentes personajes, que muchas veces adoptan las características de los cantantes del álbum (por ejemplo, los rasgos de Odiseo están generalmente inspirados en el compositor; el personaje de Calipso es una mujer negra, al igual que Barbara Wangui, cantante que le da voz, oriunda de Kenia); las discusiones entre los usuarios en la sección de comentarios, generadas a raíz de alguna canción o cierta interpretación de un fan, son también moneda corriente. Asimismo, en el musical se introducen, como es propio de las narrativas transmedia, “detalles adicionales que insinúan más de lo que puede revelarse. Así, los lectores tienen un fuerte incentivo para seguir elaborando estos elementos de la historia, trabajándolos a través de sus especulaciones, hasta que cobran vida propia.” (Jenkins, 2007, s/p).

A estos contenidos se suman dramatizaciones, *cosplay*<sup>4</sup>, *mashups*<sup>5</sup>, e incluso videos sobre fiestas temáticas; se observa también un “contacto” con la comunidad de *Booktok*, en la que hallamos recomendaciones de libros basadas en las canciones favoritas del musical. No hay que perder de vista que las audiciones para los diversos roles del musical se llevaron a cabo en *Tik Tok* a través de dúos, por lo

---

<sup>2</sup> Versiones de las canciones interpretadas por otros artistas.

<sup>3</sup> “Arte de *fans*”.

<sup>4</sup> “Costume” (disfraz) y “play” (jugar, representar). *Cosplay* hace referencia tanto al disfraz basado en un universo narrativo o personaje como en la acción de disfrazarse.

<sup>5</sup> Mezcla o combinación de canciones.

que muchos artistas emergentes de la plataforma, que eran en un primer momento *fans*, pasaron a formar tomar un papel protagónico en el musical. Asimismo, en el sitio web Ao3 se registran ya más de mil quinientos *fanfictions*<sup>6</sup> basados en *Epic*. De este modo, el *fandom* participa a través de la difusión, interpretación y creación de nuevos relatos (Hernández Pérez y Grandío Perez, 2011), que enriquecen la expansión del universo ficcional y narrativo propuesto por Rivera-Herrans.

Atento al rol clave que la comunidad juega en la promoción del musical, el compositor —a quien su comunidad de fans apoda *Jay, Mr. Jalapeño* o *Captain*—, no descuida la relación con sus oyentes, y genera contenido de forma periódica, tal como videos explicativos de ciertas decisiones creativas tomadas a lo largo de su camino de composición, o la reciente serie de *Tik Toks* titulada *Hermes (and Jay)*, que emula una sitcom protagonizada por Rivera-Herrans y el dios Hermes, personificado por el cantante Troy. Al mismo tiempo, el puertorriqueño comparte contenido producido por sus fans, e incluso colabora con ellos en la creación de nuevo material. Como un capitán de barco, timonea el musical y asigna a su tripulación de fanáticos diversas tareas que ayudan a mantener el proyecto a flote. Las animaciones son especialmente valoradas, y cada lanzamiento de álbum se ve acompañado de una proyección en *streaming* de diversos *animatic*<sup>7</sup> creados por artistas de la plataforma; las portadas de los álbumes, asimismo, son diseñadas por los mismos fanáticos bajo las directivas del compositor. Finalmente, el músico ofrece también a sus fans la posibilidad de suscribirse a una membresía mensual que proporciona acceso exclusivo a más material sobre el proceso creativo, a eventos sincrónicos en los que participa y a adelantos exclusivos de las canciones.

De este modo, nos encontramos ante un fenómeno musical por el que compositor y audiencia trabajan en conjunto, y cuyo universo narrativo se amplía y enriquece tanto por su intertextualidad con el texto homérico y el mundo mitológico que le sirve de fuente como por las creaciones y el contenido generado por los usuarios que integran el *fandom* de *Epic*.

### Conclusiones

El arte de contar historias es tan viejo como la humanidad, y algunas de estas historias, tan queridas y actuales como lo fueron en un primer momento. A su vez, los nuevos medios traen consigno nuevas formas de narrar y construir relatos, así como también novedosos modos de oírlos y dialogar con ellos. Detrás de *Epic: The Musical* encontramos a un compositor que ha logrado dominar este arte y que ha probado una vez más que, para que una historia pueda tomar vida, siempre debe haber

---

<sup>6</sup> “Ficción de *fans*”. Los *fanfiction* son, entonces, historias basadas en un universo narrativo determinado o personaje, ficticio o no.

<sup>7</sup> Animaciones gráficas de las canciones.

alguien dispuesto a escucharla —y, en ocasiones, a sumar su voz al relato.

Prestar atención a fenómenos como *Epic: The Musical* resulta asimismo valioso en tanto nos permite vislumbrar algunos elementos relevantes dentro del amplio campo del consumo cultural popular. Nos lleva a pensar, por un lado, en la participación activa y el compromiso de las audiencias como factor determinante para el éxito de un producto cultural digital en la época de la inmediatez y lo efímero, en la que los artistas fuera de *mainstream* deben lograr no solo captar sino también mantener la atención de su público; por otro lado, en los consumos populares de los jóvenes, los cuales encuentran en las nuevas plataformas y medios un escenario de consumo cultural que facilita su acceso a los bienes de su interés y los conecta, a su vez, con otros jóvenes de todo el mundo con los que comparte afinidades (como la cultura grecolatina o el teatro musical, en este caso) e integra comunidades.

El mundo homérico, siempre vigente en la cultura occidental, ocupa hoy para muchos usuarios jóvenes un lugar protagónico en *Tik Tok*. El viaje de Odiseo vuelve a revitalizarse una vez más de la mano de Jorge Rivera-Herrans y su musical *Epic*, que trae consigo una marea de *fans* quienes, durante más de tres años, esperaron ansiosos el regreso del héroe a Ítaca.

## **Bibliografía**

- Beeson, M. (2005). Cross-Media Narratives. Disponible en:  
<https://www.bournemouth.ac.uk/about/our-faculties/faculty-media-communication/national-centre-computer-animation>
- Boffone, T. (2024). Introduction: The Great Digital Way. En *Tik Tok Broadway* (pp. 1-33). Nueva York: Oxford University Press.
- Calvino, I. (1993). "Por qué leer a los clásicos". En *Marginales* (122). Barcelona: Tusquets. Disponible en:  
[https://urbinavolant.com/archivos/literat/cal\\_clas.pdf](https://urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf)
- Cuskey, L. (2021). "Not Writing New Rules, Merely Rat-ifying": Musical Theatre Goes Digital in Ratatouille: The Musical. *PARTake: The Journal of Performance as Research*, 4(1). Disponible en:  
<https://partakejournal.org/index.php/partake/article/view/989>
- Ferreira, C., & Fernandes, H. (2014). Transmedia storyworlds: Digital games, transmedia, and cross-media. A case study of 'Prince of Persia'. En *Videojogos, Conferência de Ciências e Artes dos Videojogos* (pp. 1-10). Disponible en:  
[efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://web.ipca.pt/videojogos/Papers/videojogos2014\\_submission\\_9.pdf](https://web.ipca.pt/videojogos/Papers/videojogos2014_submission_9.pdf)
- García Jurado, F. (2021). "Tradición clásica". En *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (pp. 725-735). Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Gray, A. (9 de septiembre de 2024). "EPIC: The Musical" delivers lyrical spin on ancient tale. *The torch*. Disponible en:

[https://www.valpotorch.com/arts\\_and\\_entertainment/article\\_920334c8-6c0b-11ef-a15b-27970ed86f70.html](https://www.valpotorch.com/arts_and_entertainment/article_920334c8-6c0b-11ef-a15b-27970ed86f70.html)

- Hernández Pérez, M. y Grandío Pérez, M. (2011). "Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de Ciencia Ficción. Estudio de Battlestar Galactica (2003-2010)". *Área Abierta*, (28), 1. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/38810572.pdf>
- Hill, K. (3 de septiembre de 2024). Musical EP surpasses Travis Scott and Sabrina Carpenter on *iTunes*. *The Spectator*. Disponible en: <https://vsuspectator.com/2024/09/03/musical-ep-surpasses-travis-scott-and-sabrina-carpenter-on-iTunes/>
- Jenkins, H. (2006). Interactive Audiences? The "Collective Intelligence" of Media Fans. En *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (pp.134-151). Nueva York y Londres: New York University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, H. (21 de marzo de 2007). "Transmedia Storytelling 101". En *Pop Junctions*. Disponible en: [https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)
- Rivera-Herrans, J. (2022). "A reimagining of one of the oldest hero's journeys of all time". Disponible en: [www.epicthemusical.com/](http://www.epicthemusical.com/)
- Rivera-Herrans, J. (2022). Jorge Rivera- Herrans. Disponible en: <https://www.epicthemusical.com/>
- Rivera-Herrans, J. (2022). "A dedicated, uplifting community". Disponible en: <https://www.epicthemusical.com/>

## Raquel Forner: Ciclo espacial

## Raquel Forner: Space Cycle

Cristina Elgue  
UNC  
celgue@unc.edu.ar

**Resumen:** La presentación está referida al “Ciclo espacial” de Raquel Forner, que se inicia con los viajes espaciales de Rusia y Estados Unidos, a finales de la década de 1950, viajes que si bien comenzaron antes de la utilización del término “antropoceno” para designar al nuevo período geológico que estamos viviendo, propician importantes reflexiones a propósito de esta nueva era, en especial con respecto a los mutantes, ya que según Forner, en ellos “se gesta el hombre nuevo” (*Raquel Forner, Revelaciones espaciales 1957-1987*, 15).

**Palabras clave:** Raquel Forner – “Ciclo espacial” – antropoceno – mutantes

**Abstract:** The presentation refers to Raquel Forner’s “Space Cycle”, which begins with Russia’s and America’s Space travels at the end of the 1950’s -before the introduction of the concept of “anthropocene” to refer to the new geological era we are living. In spite of this inconsistency as regards historical periods, Forner’s “Space Cycle” promotes important reflexions about the new era, especially in connection with the mutants, since, according to Forner, “the new man is forged in them” (*Raquel Forner, Revelaciones espaciales 1957-1987*, 15).

**Keywords:** Raquel Forner – “Space Cycle” - anthropocene – mutants



Imagen CCO

Debo comenzar expresando que las series del Ciclo Espacial de Raquel Forner, que comienzan con los viajes espaciales de Rusia y Estados Unidos, a finales de la década de 1950, propician importantes reflexiones

a propósito de la era del antropoceno, en especial con respecto a los mutantes, ya que, según Forner, en ellos “se gesta el hombre nuevo”. Por supuesto, esto, si adhiriéramos a la hipótesis que la era del antropoceno podría producir un ser humano nuevo y no el fin del planeta Tierra. Sabemos que el concepto de “antropoceno” fue recién introducido en el debate científico a finales del Siglo XX, y pone énfasis en las condiciones de vulnerabilidad extrema de la vida en el planeta Tierra. No es esta en realidad la preocupación de Forner en la etapa a la que voy a referirme, como lo había sido en la anterior, la terrestre, por ejemplo. Su ciclo espacial es un ciclo que expresa su esperanza en las soluciones que pueden venir desde el espacio. La suya es una producción artística, imaginativa, que no debe confundirse, por ejemplo, con las ideas del científico Stephen Hawking quien pensaba que la solución a los problemas planteados por el antropoceno podría estar en la conquista del espacio.

En efecto, y voy a reproducir conceptos del renombrado físico, Stephen Hawking, quien opinaba -antes de morir en 2017- que nos quedaban 100 años antes del día del juicio final y debíamos salir de la Tierra mucho antes de que eso sucediera. En noviembre del año anterior, había dicho que nos quedaban 1000 años para abandonar la Tierra. Luego, redujo el plazo a 100 años, haciéndonos pensar en qué tan malos habían sido los seis meses que mediaban entre ambos juicios. Debían haber sido muy malos para que Hawking redujera drásticamente nuestro tiempo en la Tierra en 900 años de una sola vez. Sin embargo, algunos años después volvió a corregir sus cálculos.

En tiempos modernos, la inquietud del fin del mundo ha encontrado un enfoque científico, donde figuras de renombre como Stephen Hawking advirtieron sobre un futuro inquietante para el planeta. A través de sus investigaciones y declaraciones, el teórico hizo predicciones y propuestas sobre cómo la humanidad podría evitar su extinción ¿Cuándo ocurriría el fin del mundo según Stephen Hawking? Hawking indicó que, si el cambio climático y el agotamiento de los recursos naturales continuaban al ritmo actual, la Tierra podría volverse inhabitable para el año 2600, transformándose en una "bola de fuego" debido al efecto invernadero. La superpoblación y el consumo desmedido de recursos eran para él factores que acercarían a la humanidad al colapso. “Nos estamos quedando sin espacio y los únicos lugares a los que podemos ir son otros mundos. Es hora de explorar otros sistemas solares”, dijo el científico. Su preocupación se centraba en que la humanidad estaba “poniendo todos los huevos en una sola canasta”, refiriéndose a la Tierra, y pedía avanzar en la colonización de otros planetas como una medida de supervivencia (Hawking, 2025).

Voy a basar mi exposición en la producción de la temática espacial que fue expuesta en el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires entre 2022 y 2023, y muestra fotos de Raquel Forner en la NASA que revelan su genuino interés en el espacio -al que puebla de astro-seres que

eventualmente pueden llegar a la Tierra. Con esta temática espacial expuso también en el museo de la NASA, en el museo en Houston (Texas), en Canadá y en varios países latinoamericanos y europeos, con gran reconocimiento de la crítica. También había exhibido su obra con anterioridad en el *Museo de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Dejo claro que la conquista espacial del período 1950-1980 tiene poca relación con la planteada hoy, aunque sin duda puede considerarse su origen. Comienzo con las palabras de Andrés Duprat, director del *Museo Nacional de Bellas Artes* al momento de la exposición:

Cuando Raquel Forner se embarcó en esta segunda y prolongada etapa dentro de su producción, ya era una figura consagrada en la escena argentina, una de las principales artistas de la modernidad y una mujer que había superado los múltiples escollos que implica desarrollar una carrera en un medio patriarcal. Impactada por la exploración del cosmos, apeló en las obras de este período a los lenguajes heredados de su pasaje por la experiencia surrealista como parte del Grupo de París, que puso en diálogo con los postulados del expresionismo y el fauvismo e, incluso, con experiencias contemporáneas como el informalismo y la neofiguración.

A partir de 1957, Forner dio inicio a una obra que tematizaría la indagación sobre el espacio exterior, pero agregándole trazas singulares que anclan en visiones explícitamente ligadas a la circunstancia argentina. En este sentido, su mitología personal recupera la tradición de seres sobrenaturales, a los que, puestos en la escena de la conquista del espacio, actualiza en su potencia expresiva.

Durante tres décadas, y en diversos soportes –pintura, dibujo, grabado, objetos– Forner desplegó su propuesta de una suerte de neocriollo capaz de leer la situación del arte espacial –vertiente que se originó en los Estados Unidos– fusionado con elementos del onirismo mitológico de raíz indígena. (Andrés Duprat, Director Museo Nacional de Bellas Artes Raquel Forner, p. 11)

Las dos pinturas que siguen, pertenecientes al período anterior, muestran precisamente la atmósfera de dolor y desesperanza que impregnaban los lienzos de Forner en el período de la Segunda Guerra, y que contrastan con su producción del período que ahora nos ocupa. Por otra parte, vale recordar el papel protagónico de las mujeres en esta primera etapa a la que estoy haciendo referencia.



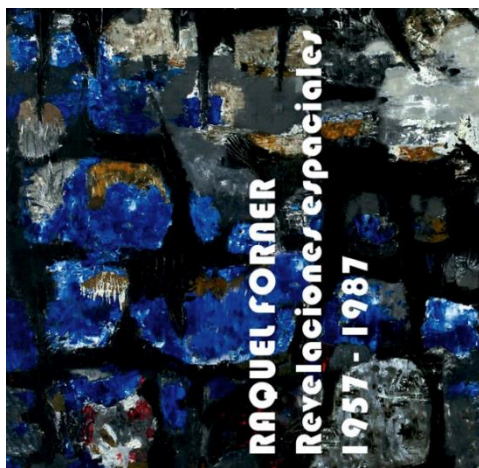
***El drama, 1942.***

(Fuente: Museo Nacional de Bellas artes)



***Los Frutos, 1939***

(Fuente: Colección Balanz)



*Raquel Forner. Revelaciones espaciales. 1957-1987*

Catálogo de la muestra llevada a cabo desde 29 de noviembre de 2022 al 26 de febrero de 2023. Museo Nacional de Bellas Artes, 2023.

Las obras de Forner expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes se presentan ordenadas en series, y sobre ellas escribió Forner:

Ahora que el hombre es el protagonista de la fantástica aventura, vuelvo a la representación del hombre, pero no ya del hombre de la tierra, sino a la del hombre en su nueva dimensión [...] en su relación con otros mundos, en su mutación psíquica [...]. (Forner, 14-15).



**Luna, 1960.**  
(Serie *Las Lunas*)<sup>1</sup>

---

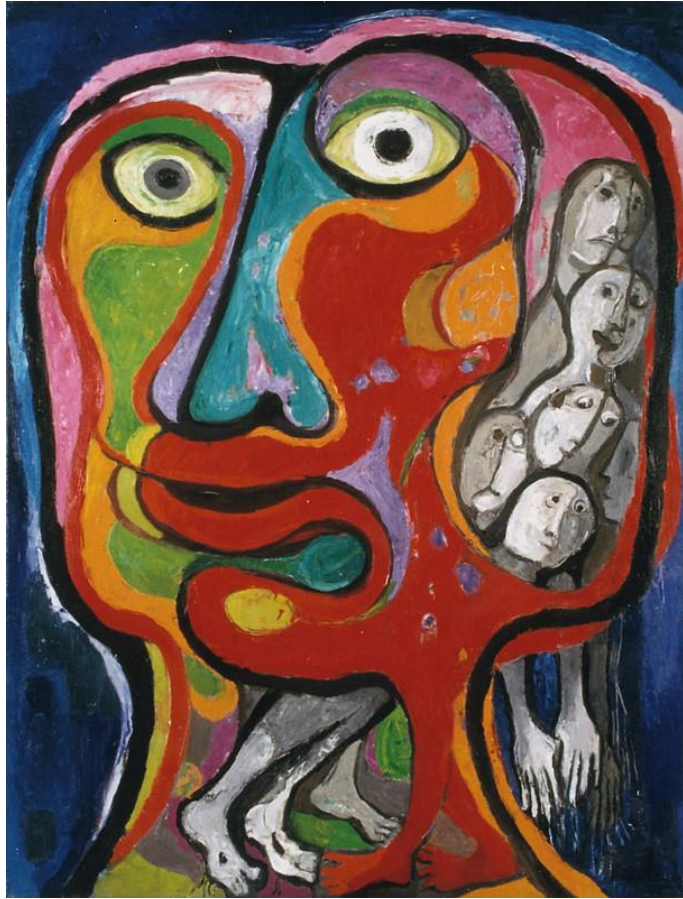
<sup>1</sup> A excepción de las dos primeras obras (cuya fuente se indica), el resto de las ilustraciones y citas han sido tomadas del libro mencionado, *Raquel Forner. Revelaciones espaciales 1957-1987*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2023.



***Astronauta con problemas, 1966.***  
(Serie Los astronautas).



***La partida del astronauta, 1966.***  
(Serie Los astronautas).



***Gran mutante I, 1973.***  
(Serie *Grandes mutantes*).



***Etapas espacio-temporales detalle, 1978.***  
(Serie *Del espacio*).



***Todos somos testigos, 1969.***  
(Serie *Los terráqueos*)

Esta obra podría aludir a períodos oscuros de nuestra historia y de la historia del planeta. Por otra parte, retoma el motivo de los “totems” de nuestros primeros habitantes, presentes geográficamente desde la Argentina a Canadá.

Y, para acentuar la nota optimista de esta etapa de la pintura de Forner, en contraste con la anterior, los astro-seres también llegan a la Tierra, exactamente al Valle de la luna, como lo muestra la diapositiva siguiente.



**Diálogo, 1986.**

(Serie *Encuentro con astroseres en Ischigualasto*).

Comencé afirmando que esta etapa contrasta con la anterior por la esperanza que expresa Forner en la salida venturosa que el ser humano puede llegar a encontrar en el espacio, a ello parece apuntar la pintura que inicia la década de 1980.



**Gestación del hombre nuevo, 1980.**

(Serie *Apocalipsis en Planeta Tierra*).

## **Referencias**

- Hawking, S. (2025). Se acerca el fin del mundo: la inquietante predicción de Stephen Hawking que ya se está cumpliendo. *El Cronista*. 21 de marzo. Disponible *online*: <https://www.cronista.com/informacion-gral/la-ultima-prediccion-de-stephen-hawking-sobre-el-fin-del-mundo-se-acercaria-mas-a-cumplirse-que-nunca/>
- Museo Nacional de Bellas Artes *Raquel Forner. Revelaciones espaciales 1957-1987*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2023. Disponible *online*: [https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/Forner\\_cat\\_web .pdf](https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/Forner_cat_web.pdf)

## Bio-ficción en *Las horas*, de Michael Cunningham

### Bio-fiction in Michael Cunningham's *The Hours*

Cristina Andrea Featherston Haugh  
UNMdP  
cfeatherstonhaugh@yahoo.com

**Resumen:** La comunicación indaga sobre las relaciones entre biografía y ficción en la novela *The Hours* del autor norteamericano Michael Cunningham. El texto, que construye su andamiaje sobre *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf así como en los diarios íntimos escritos por la autora une a partir de la estrecha intertextualidad de la novela las vidas de tres mujeres: una Virginia ficcionalizada, Laura Brown, una apasionada lectora encerrada en la estrecha sociedad norteamericana de la pos guerra y Clarissa Vaughan que intenta dar una fiesta para su amigo agonizante. El autor teje una intrincada trama de intertextos que le permiten unir no sólo tres vidas dispares y semejante sino también diferentes períodos y estilos literarios.

**Palabras clave:** Intertextualidad – Modernismo – Postmodernismo – Bioficción – biografía

**Abstract:** The communication explores the relationship between biography and fiction in Michael Cunningham's novel *The Hours*. The text, which builds its scaffolding on Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* as well as on the intimate diaries written by the author, weaves together the lives of three women from the novel's close intertextuality: a fictional Virginia, Laura Brown, a passionate reader locked in the narrow post-war American society, and Clarissa Vaughan who tries to organize a party for her dying friend. The author weaves an intricate web of intertexts that allow him to unite not only three disparate and similar lives but also different periods and literary styles.

**Keywords:** Intertextuality – Modernism – Postmodernism – Biofiction – Biography

En el año 1998, la novela *The Hours* (*Las horas*) del escritor norteamericano Michael Cunningham obtuvo el premio Pulitzer y más adelante el Premio Faulkner. Cuatro años más tarde el film dirigido por Stephen Daldry, protagonizado por un elenco de reconocidos actores hollywoodenses, fue acogido con beneplácito por el público general. Las tempranas reseñas de los lectores comunes, de aquellos que, para expresarlo con palabras de Virginia Woolf, “se muestran incorruptos por los prejuicios literarios” (Woolf, 2009, p.8) y “leen por placer más que para impartir conocimiento o corregir opiniones ajenas” (Woolf, 2009, p.8) manifestaron a viva voz el entusiasmo y admiración suscitados por una novela que hace gala no sólo de un destacable estilo descriptivo del espacio y los cuerpos sino también de un sutil entramado entre un día en la historia de dos mujeres norteamericanas de mediados y fines del siglo XX, con la vida y la obra de Virginia Woolf. Darlene Erickson sintetiza esta postura cuando en una reseña del año 2001 destaca la riqueza y lo

intrincado del texto como cualidades que apelan y encantan al lector (p. 715).

No obstante, el tono laudatorio de las apreciaciones entre los lectores comunes, la recepción académica resultó mucho menos condescendiente y acusó al novelista y al relato de actuar como un “Schwarzfahren in der Literaturgeschichte” (Spengler, 2004, p.51), un aprovechador del prestigio de Virginia Woolf, que le habría asegurado el trasvase a su nueva novela de la atracción que produce, fundamentalmente en el receptor norteamericano, el ícono Woolf. Pese a la acusación que enfocaba las ventajas, oportunistas, según el juicio de muchos críticos de la academia, la apropiación del símbolo no dejó de tener efectos negativos pues, como el propio autor reconociera, “hay algo en *Las Horas* capaz de ofender casi a todos” (2004). Alude, de este modo a los peligros que entraña, en la sociedad norteamericana, la popularidad de Virginia Woolf<sup>1</sup>.

La incomodidad manifestada por la crítica radicó, probablemente, en la circunstancia de que la relación entre el autor norteamericano y la escritora británica, así como entre las novelas de ambos, excede la mera figura de la alusión y tensiona los presupuestos del hábito modernista-denominado por T.S Eliot “método mítico”- de pedir prestadas estructuras literarias previas para idear una nueva. El texto se inscribe, desembozadamente, en la práctica post-modernista de jugar con los niveles lectivos y con las competencias receptivas de los lectores a las que hacía alusión Umberto Eco en un artículo titulado “Ironía textual y niveles de lectura”, en el que explora lo que él, muy irónicamente, denomina como “vicio posmoderno del *citacionismo*” (Eco, 2002, p. 225). Para el semiólogo italiano, el citacionismo y la metanarratividad propios del postmodernismo se concretan en obras de arte que hacen gala de poner en marcha un *double coding* que el crítico define de la siguiente manera:

El edificio o la obra de arte posmoderna se dirigen simultáneamente a un público minoritario de élite, usando códigos “altos” y a un público de masas usando códigos populares (Eco, 2002, p.225).

Dicho registro dual exige, a su tiempo, un doble tipo de lectores: aquéllos que captan los guiños intertextuales propuestos por los epígrafes y la textualidad y establecen una relación privilegiada con el texto y aquellos otros ingenuos que, sin captar las remisiones intertextuales o el doble código con el que se juega, leen de un modo más ingenuo.

Las conexiones entre *Las horas* y no sólo *Mrs Dalloway* sino con los *Diarios* y *Cartas* de Woolf se revelan tan estrechas que muchos críticos y editores se han preguntado si es posible leer la novela sin haber accedido a los textos woolfianos. Responderíamos, parafraseando términos de Eco: es posible leer *Las Horas* sin haber transitado a Woolf pero los

---

<sup>1</sup> Sobre este aspecto resulta sumamente interesante el artículo “What’s Woolf got to do with it? Or perils of popularity” de Brenda Silver (1992).

guiños percibidos por quienes han frecuentado el mundo de Woolf constituyen no sólo un privilegio sino un placer difícilmente irrenunciable.

Comencemos por puntualizar algunas cuestiones estrechamente vinculadas con lo que postulamos, en nuestro limitado ángulo de lectura en esta oportunidad, como uno de los planteos centrales de la novela de Cunningham que, a nuestro juicio se detiene a reflexionar sobre los tres vértices que constituyen el triángulo de la creación artística: el autor, el texto y el lector. Los elementos paratextuales de *Las horas* alientan, desde los umbrales del texto esta reflexión. En primer lugar, el título, *Las horas*, remite a los *Diarios* de Virginia Woolf. El Segundo tomo del diario íntimo de la autora, editado póstumamente, corresponde al período que se extiende desde 1920 hasta 1924, lapso temporal que coincide con la escritura de *Mrs Dalloway*. A lo largo de sus asientos, Woolf documenta sus progresos y dificultades en el proceso de escritura de la novela. Da cuenta de los posibles títulos: “At home”, “The party” para decidirse, hacia mediados de 1923, por el título “The Hours”, que será el recurrente durante el proceso de escritura. En ese momento, en varios asientos de sus diarios, Woolf se pregunta sobre el verdadero contenido de la novela que se trae entre manos y se cuestiona a sí misma, las modalidades de su proceso creativo:

Pero, ahora, ¿qué es lo que siento alrededor de mi escritura, esto es, *Las horas*, sí ese será el título. Uno debe escribir a partir de un profundo sentimiento, dice Dostoievsky. ¿Lo hago? ¿O fabrico con palabras, enamorándome de ellas como lo hago? Pienso que no. En este libro tengo casi demasiadas ideas. Quiero representar la vida y la muerte, la cordura y la locura; quiero criticar el sistema social y mostrarlo en acción, en su más intenso accionar<sup>2</sup> (Woolf, 1978, p. 248).

Resulta claro en este fragmento, así como en otros del mismo período, que Woolf no sólo describe su laborioso proceso escritural, interrumpido por las reiteradas amenazas de nuevas crisis nerviosas que la asedian, sino que reitera su desazón ante las dificultades que le propone el propio proceso creativo:

He estado luchando tanto tiempo con *Las horas* que se está transformando en el más tentador al tiempo que refractario de mis libros. Algunas partes son muy malas y otras tan buenas: estoy muy interesada y no puedo parar de hacerlo todavía...todavía. Pero quiero refrescarme, no matarme a mí misma. Por lo tanto, no diré más. Sólo anotaré este extraño síntoma: sólo una convicción de que debo seguir, mirar más allá, porque me interesa escribirlo. (Woolf, 1978, p. 262).

---

<sup>2</sup> La traducción nos pertenece. “But now what do I feel about my writing? -this book, that is, *The Hours*, if that’s its name? One must write from deep feeling, said Dostoievsky. And do I? Or do I fabricate with words, loving them as I do? No I think not. In this book I have almost too many ideas. I want to give life & death, sanity & insanity; I want to criticise the social system, & to show it at work, at its most intense (Woolf, 1978, p.262).

Las incertidumbres que rodean el proceso de escritura de Woolf al momento de escribir *Mrs Dalloway* parecen sintetizarse adecuadamente en el asiento elegido como epígrafe de la novela. Cunningham transcribe una frase de la entrada fechada el 30 de agosto de 1923, fecha cuando la escritora documenta que ha hallado la clave de su particular estilo de caracterización de los múltiples personajes que pueblan su texto, singularizado por la excavación e interconexión de grutas que se manifiestan en un momento presente<sup>3</sup> (Woolf, 1978, p. 213). Sondeo e interpenetración son técnicas vertebradoras de *Las horas* norteamericana, que en ese aspecto prolonga y profundiza las particularidades de la literatura modernista.

Si el segundo epígrafe apunta a la técnica woolfiana de escritura y su explícita intencionalidad de representar los momentos comunes de una vida ordinaria, el primer epígrafe extraído de la última estrofa del poema borgiano “El otro tigre” indaga la naturaleza de la creación literaria. El poema presenta un yo lírico pensando en tigres. Se individualizan tres tigres: el animal instintivo que recorre las márgenes del Ganges, de espléndida piel vibrante; un segundo tigre al que el yo lírico califica como tigre “vocativo” hecho de símbolos y tropos literarios, de palabras y memorias y un tercer tigre:

Será como los otros una forma  
De mi sueño, un sistema de palabras  
Humanas y no el tigre vertebrado  
Que, más allá de las mitologías,  
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo  
Me impone esta aventura indefinida,  
Insensata y antigua, y persevero  
En buscar por el tiempo de la tarde  
El otro tigre, el que no está en el verso (Borges: 1960, p.825).

Alude a la intención de imponer a la realidad el tigre imaginado, incorporar a la realidad del mundo fáctico algo creado a través de palabras. Precisamente éste es el mecanismo central que inspira a la novela de Cunningham: las tres historias interrelacionadas que la componen no son sino palabras, imaginadas a partir de otras palabras, pero las palabras motivadoras se basan en la Virginia real, una mujer que vivió entre las horas crepusculares del victorianismo y la primera mitad de un siglo atravesado por las dos grandes guerras. Los dos epígrafes elegidos en los que hay en germen una reflexión sobre la creación literaria se presentan –contrariamente a las denunciadas ventajas que habría denunciado la crítica académica- como “gestos mudos cuya

---

<sup>3</sup> Cunningham elige como epígrafe un asiento correspondiente al 30 de agosto de 1923. Ya en el asiento correspondiente al 14 de octubre de 1922, Virginia Woolf anota: “*I want to be writing, unobserved. Mrs Dalloway has branched into a book & I adumbrated here a study of insanity & suicide; the world seen by a sane and insane-side by side- something like that. Septimus Smith- is that a good name?*” (1978, p. 207). [“Quisiera estar escribiendo. Mrs Dalloway se ha ramificado en un libro y quiero iluminar aquí un estudio de la locura y el suicidio; el mundo visto por una persona cuerda y una loca-juntos, algo por el estilo. ¿Es Septimus Smith un buen nombre?”].

interpretación- de acuerdo con el postulado de Gerarde Genette- le corresponde al lector” (Genette, 1997, p. 156).

Luego de los epígrafes la novela incorpora, como prefacio de las historias de las tres protagonistas femeninas: Woolf, Mrs Dalloway y Mrs Brown, un Prólogo autoral que parece cabal representación del carácter diabólico que Genette le atribuye a estos paratextos, cuya funcionalidad siempre genera equívocos en relación con la autoría y el destinatario. En este caso, un narrador extradiegético enfoca a una mujer que se dirige resueltamente hacia el río dejando a sus espaldas el hogar. Mientras avanza por un paisaje idílico, enmarcado por las verdes colinas de la campiña inglesa, una iglesia y un reguero de ovejas que pacen serenamente, reflexiona sobre los logros de su vida para arribar a la conclusión de sus limitaciones como escritora; se autodefine como una “excéntrica con talento” (Cunningham, 2003, p.13) y se repite en varias oportunidades la idea de fracaso. El discurso señala el momento histórico, año 1941 y juega con la contraposición entre la pacífica escena rural poblada por ovejas, hombres robustos que limpian zanjas, un pescador que no percibe a la mujer que camina arropada por un abrigo demasiado pesado para el clima y un cielo atravesado por bombarderos que se identifican, en el mundo de la mujer, con los dolores de cabeza y las voces que la atenazan mientras camina. El lector familiarizado con la biografía de Virginia Woolf, reconoce el año, las circunstancias del suicidio- la pesada piedra que la ayudará a hundirse en el río- y, por si esos indicios no fueran concluyentes, su nombre y el del destinatario de la carta de despedida, así como el de su hermana. La escena final del prólogo interrelaciona tres focalizaciones: la de una madre con su niño, la de los soldados que se movilizan durante la Segunda Guerra Mundial y el cuerpo inerte de Virginia que lo absorbe todo. No obstante, la evaluación negativa del aprovechamiento del ícono, creemos que el texto prologal anticipa adecuadamente la tensión que la novela explora entre biografía y ficción, oscilación que el género bio-ficción dentro del cual la novela queda inscripta por obra del prólogo- considera fundamental. Michael Lackey (2014), en sus estudios sobre el género insiste en que éste utiliza como anclaje los datos históricos, pero se preocupa no fundamentalmente por la verdad fáctica sino por las posibilidades o probabilidades imaginativas que se construyen sobre el andamiaje aportado por los estudios de índole histórica y biográfica. Cunningham elige como personaje central de *Las horas* a un símbolo del modernismo, apropiado luego por el feminismo y sobre quien el material biográfico es muy considerable. No desestima, en ningún momento el material aportado por los estudios históricos, pero los reviste de una cuota de versatilidad que muestra cierto desinterés por la continuidad repetitiva y apuesta a la ruptura de presuntas verdades fácticas prácticamente anquilosadas. Por ejemplo: la mayor parte de las prestigiosas biografías que se han escrito sobre Virginia Woolf insisten en considerar que sus desequilibrios emocionales fueron motivados por las conductas abusivas de sus medio hermanos. Se trata de una interpretación unívoca, prácticamente de una verdad inapelable. La novela de Cunningham no

cuestiona en sí esta teoría, pero intenta relativizar su dogmatismo, dejar de lado cierto afán de posesión de los biógrafos y presentar la complejidad psicológica de su Virginia Woolf evadiendo la explicación monocausal de su personalidad. El autor lo manifiesta en una entrevista en la que afirma que “los biógrafos tienden apropiarse de Virginia Woolf y a insistir en un único aspecto de su vida como clave de interpretación de toda su vida” (Lackey, 2014, p.98). Precisamente, aun cuando trabaje con esas teorías aportadas por la biografía, tiende a rehuir explicaciones del tipo Woolf es la sobreviviente de un incesto, Woolf es una lesbiana reprimida y demás. El texto de *Las horas* busca una versión nueva, diferente a la que uno obtendría de una fotografía, un retrato más rico y más variado de la autora al que los biógrafos no podrían acceder porque carecen de la documentación pertinente. El autor lo resume en los siguientes términos:

Posiblemente, por un lado, no fui exacto acerca de Virginia Woolf, pero pienso que tenía la libertad de imaginarme adentrándome en su mente de un modo que Hermione Lee, la gran biógrafa de Virginia Woolf, no estaba autorizada a hacerlo(...) Los autores de novelas biográficas ficcionales hemos decidido colectivamente que tenemos el derecho de entrar en las mentes, corazones y almas de la gente que realmente vivió, del mismo modo que los novelistas han tradicionalmente entrado en las mentes, corazones y almas de sus personajes inventados<sup>4</sup> (Lackey, 2014, p.94).

Más adelante, el autor insiste en la distinción entre biografía y la proliferación de las bio-ficciones como caminos que permiten explorar sendas que el género biográfico cancela:

Para mi propia tranquilidad de conciencia, por favor permítame decir, una vez más, que no desvalorizo la biografía ni el trabajo que los biógrafos realizan. Necesitamos un registro histórico, construido sobre los hechos o, al menos, sobre los hechos del mejor modo que podamos reconocerlos. Pero, al mismo tiempo debemos reconocer que la tarea del biógrafo es dar sentido a fragmentos de material que tiene poca relación y que parecen fortuitos. Le resulta necesario imponer un cierto grado de orden en la vida de un sujeto. Porque los seres humanos, como especie, tendemos al orden. Pero el trabajo del novelista, parece ubicarse en la vereda contraria. Porque sí, es cierto que hay esquemas, pero nosotros, me refiero a los humanos, somos imposiblemente complejos. Y nuestras contradicciones son tan importantes como nuestras consistencias. Creo que es parte de la obligación del novelista insistir en que nuestras vidas no siempre tienen sentido, que por un lado aspiramos a ser

---

<sup>4</sup> La traducción nos pertenece. “*I probably wasn’t dead accurate about Virginia Woolf, but I think I had the freedom to imagine entering her mind in a way that Hermione Lee, great as her biography of Woolf is, wasn’t able to do... And we seem to have collectively decided that we have the right to enter the minds, hearts, and souls of people who actually lived, in the way novelists have traditionally entered the minds, hearts, and souls of invented characters* (Lackey, 2014, p. 94)”.

entidades coherentes y reconocibles pero al mismo tiempo vivimos respirando misterios que escapan rehúyen la solución<sup>5</sup> (Cunningham, 2014, p. 100).

La bio-ficción autoriza, entonces la complejidad, la aparente inconsistencia de presentar tres vidas unidas estrechamente por la novela *Mrs Dalloway*. La primera historia de la Mamushka narrativa que Cunningham diseña podríamos adjudicársela a Virginia Woolf y su relato de las dificultades que enfrenta una mujer de comienzos del siglo XX, asediada por un reiterado colapso nervioso y por el temor de cierta insignificancia. Las siete secciones que corresponden a la historia prolépticamente ordenada de la autora modernista, se sirven creativamente de los aspectos aportados por los diarios y las biografías y dan cuenta, por un lado, de la situación reglada, controlada que Virginia enfrenta durante los años en que escribe la novela, así como de sus dudas y cambios acerca de la historia. Leonard y su hermana Vanessa controlan su integridad emocional y tratan de imponer orden y coherencia a una mente asediada por voces y visiones que la atemorizan. Por otro lado, el narrador da cuenta de la lucha de Virginia para tratar de finalizar la tarea, sus dudas acerca del destino de la protagonista quien en una versión temprana se suicidaría, pero finalmente, como figura antitética a la propia Virginia, seguirá adelante, adorando Londres y los placeres de una vida ordinaria. El suicidio le corresponderá a un ser aplastado por la ciencia representada por los doctores Holmes y Bradshaw, por los efectos de una guerra que está íntimamente ligada al desarrollo del modernismo, un ser aplastado por su propia genialidad anónima.

La segunda *mamuschka* del relato estará dada por una mujer ordinaria de mediados del siglo XX, en los Estados Unidos de América, concretamente en 1949. También representará un solo día de la vida ordinaria de esta apasionada lectora de *Mrs Dalloway*. La lectura es el modo “perderse o encontrarse” de Laura Brown cuyas relaciones con Virginia Woolf se extienden mucho más allá del nombre que homenajea los ensayos de la británica. La figura de Dan, su marido, un veterano de la Segunda Guerra Mundial, evade el estereotipo del marido agresivo e impositivo propio de algunas narrativas feministas de los años 50. Dan, cuya fiesta de cumpleaños festeja Laura el día de junio de 1949, rememora la figura de Leonard en la protección a Laura, en su necesidad

---

<sup>5</sup> La traducción nos pertenece. *For my own conscience's sake, please permit me to say, one last time, that I don't dismiss biography, and the work biographers do. We need a historical record, made up of facts, or at least the facts as best we're able to recognize them. Okay, I know this is a bit of a generality. But let's just say, for argument's sake, that it's the biographer's job to make sense out of what seems like reams of unrelated and random material. To confer a certain degree of order onto a subject's life. Because we, I mean we humans, as a species, like order. We prefer it to chaos. But then it's the novelist's job to insist, essentially, on the opposite. That, yes, there are patterns, but we, I mean, again, we humans, are impossibly complex. Our contradictions matter as much as our consistencies. I think it is part of a novelist's obligation to insist that our lives don't always make sense, that we are on one hand cogent, recognizable entities and, on the other, we're also living, breathing mysteries that can't really be solved* (Lackey, 2014, p.100).

de mantener lo cotidiano bajo control pero en el paso de tomarla por mujer aunque hubiera podido aspirar a otra clase de prometida, le construye un castillo hogareño que la asfixia y que la lleva a tratar de escapar de ese mundo rutinario del mismo modo que Virginia Woolf confiesa en sus diarios que anhela escapar del armonioso espacio hogareño que Leonard y Vanessa le han construido en Richmond. Laura, cuyo relato abre un intertexto mucho menos explorado pero presente tanto en su historia como en la de Mrs Dalloway de Cunningham con la narrativa de Doris Lessing<sup>6</sup>, resulta ser, en las secciones finales de la novela norteamericana, la sobreviviente madre del suicida Richard, la encarnación de una Mrs Dalloway leída que sobrevive a quienes mueren llevándose su secreto. Laura, que recupera la cotidianeidad de las horas grises tras recluirse en una habitación de un hotel californiano no con la única intención de finalizar la lectura de *Mrs Dalloway* habita cercana a cierta realidad empírica aunque por momentos-como el de la visita de su vecina- da un paso atrás y observa la escena y su propia vida desde afuera, como si “cada una de ellas suplantara a alguien más y estuvieran cansadas y sitiadas por esa labor agobiante” (Cunningham, 2004, p.111)<sup>7</sup>.

Un tercer plano narrativo está dado por Clarissa Vaughan, apodada señora Dalloway por su entrañable amigo, el poeta y novelista Richard Brown. Clarissa es un personaje que se encuentra a sí misma viviendo la vida de la Mrs Dalloway de Woolf. Como la antecesora imaginada por la autora inglesa, la Clarissa norteamericana está preparando una fiesta para celebrar la recepción de un premio literario por parte de su amigo, Richard quien está muriendo de Sida. Estamos en Nueva York a fines de los 90 y, en este aspecto la novela entabla diálogo con otras novelas de la época que representan la epidemia de fin de siglo XX. Clarissa Vaughan mantiene hace dieciocho años una relación estable con su pareja Sally: juntas han criado una hija, Julia comprometida con Mary Krull, una feminista extrema que, posiblemente, represente la visión unívoca que la novela, de algún modo cuestiona. Representa el discurso de un nuevo orden, así como en Woolf los médicos encarnaban el discurso de la proporción, cimiento del mundo victoriano que la novela de Woolf cuestiona. En el relato de los 90, Krull da cuenta del anhelo de una perspectiva unívoca, distante de la más multívoca de Clarissa que reconoce como su antecesora modernista, las formas múltiples que adopta el amor y las relaciones humanas.

Richard, por su parte, aunque recoge el nombre del marido de la Clarissa Dalloway woolfiana, presenta las características propias de Septimus Warren. Solemos olvidar que la literatura modernista ubicada en la década del '20 es una expresión literaria del trauma. Como acertadamente señala Michael Levenson (2011) “el estallido de la guerra en el verano de 1914 fue una provocación, un trauma y un estímulo que

---

<sup>6</sup> Nos referimos a la short story “To Room Nineteen”, de Doris Lessing

<sup>7</sup> La frase está parafraseada. Se colocan las comillas y la cita para dar cuenta de que es de la novela de Cunningham

cambió el curso del modernismo (p. 220). Un valor equivalente al que la Gran Guerra cumple en el relato de Woolf podemos adscribirle a la epidemia de Sida de fines de los años 90. Richard Brown es la representación de este trauma contemporáneo: en él se concentra un marcado sentimiento de rebelión frente a la pérdida de toda una generación. Como Septimus, Richard ilustra no sólo las heridas corporales causadas por el SIDA sino también las psicológicas sufridas por sus víctimas. Su suicidio clausura su existencia pero, al mismo tiempo, la vida de la Mrs. Dalloway norteamericana que sólo tenía ese nombre hecho de palabras. “Ya no es la señora Dalloway; ya no hay nadie que la llame así” (Cunningham, 2004. 213), reflexiona Clarissa, quien no solo usaba el apodo propuesto por Richard, sino que ella era la mujer en el libro, el personaje central de “la muy esperada novela de un escritor casi legendario” (Cunningham, 2004, p.25) que fue un fracaso que obtuvo reseñas demoledoras. Richard se transforma entonces en un doble que, como Virginia, es autor y personaje, en este caso de la ficción *Las horas*.

Podríamos continuar señalando indefinidamente diálogos intertextuales y pre-textuales, dobles, situaciones especulares. Sostenida por la densa red de intertextos y de intratextos, Cunningham ha desarrollado un mundo ficcional en el que personaje, autor y lector no sólo representan elementos del discurso de *Las horas*, sino que ilustran a su vez múltiples y complejos grados de referencialidad. El uso de referencias intertextuales e intratextuales, el juego múltiple de espejos y ecos pone de relieve una visión de la realidad en la cual las ficciones se perciben como aspectos probables de la realidad histórica y los libros- de acuerdo con lo afirmado por Virginia Woolf en su ensayo *Un cuarto propio* se continúan entre sí, aunque tengamos el hábito de juzgarlos por separado.

## **Referencias**

- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Cunningham, M. (1998). *The Hours. A Novel*. New York: Picador.
- Cunningham, M. (2000). *Las horas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Cunningham, M. (2004) *Michael Cunningham Interview*.  
<https://www.com.youtube.com/watch?=VWKytFORW5/>
- Eco, U. (2002) “Ironía textual y niveles de lectura”. En: *Sobre literatura*. Barcelona: Grupo editorial Norma. pp. 223-247.
- Erickson, D. (2001). “The Upholstery of the soul: Michael Cunningham’s *The Hours*” *Christianity and Literature*, 50:4, pp. 715-722.
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lackey, M. (2014). “The Biographical Novel and the Complicity of Post-modern Interiors”. En: Michael Lackey. *Truthful fictions. Conversations with American Biographical Novelists*. New York: Bloomsbury Academic, 2014. pp. 89-100

- Silver, B. (1992) "What's Woolf got to do with it? Or the Perils of popularity", *Modern Fiction stories*. Spring, Vol. 38, 1, pp.20-60
- Spengler, B. (2004). "Michael Cunningham rewriting Virginia Woolf: Pragmatist versus Modernist Aesthetics" *Woolf Studies Annual*, Special Issue: *Virginia Woolf and Literary History*. Part II, 51-79.
- Woolf, V. (1995[1929]). *A room of One's Own*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woolf, V. (1980). *The Diary of Virginia Woolf*. Edited by Anne Olivier. San Diego: Harvest Book.
- Woolf, V. (2009). *El lector común*. Madrid: Epub.
- Woolf, V. (2005 [1925]). *Mrs. Dalloway. Annotated and with an introduction by Bonnie Kate Scott*. San Diego: Harvest Book.

Dar el poema desde la hendidura: escritura y duelo amoroso en *El salto del ciervo* (2012), de Sharon Olds y en “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” (2020), de Esteban Mayorga

To give the poem from the cleft: writing and mourning in *Stag’s Leap* (2012), by Sharon Olds and “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” (2020) by, Esteban Mayorga

Mateo Febres

UBA

mateofebres@hotmail.es

**Resumen:** El siguiente trabajo quiere esbozar una lectura de algunos poemas de *El salto del ciervo* (Premio T. S. Eliot 2012 y Premio Pulitzer 2013), poemario de la estadounidense Sharon Olds, y del relato “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” (título de un verso de *El salto del ciervo*), del ecuatoriano Esteban Mayorga, poniéndolos en diálogo a partir de las distintas coordenadas y temporalidades con que la escritura se ofrece como enunciado del duelo amoroso. Partiendo del concepto de “exilio de lo Imaginario” propuesto por Roland Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, estas indagaciones plantean pensar las potencialidades de una escritura que se enuncia desde el duelo en ambos textos, así como la posibilidad de un gesto poético en común que los vincule, atendiendo a la luz que sobre sus procedimientos el dolor es capaz de arrojar a través de la escritura.

**Palabras clave:** poesía estadounidense contemporánea – literatura ecuatoriana – escrituras del duelo – Sharon Olds – Esteban Mayorga.

**Abstract:** The following work intends to read some of the poems within *Stag’s Leap* (T. S. Eliot Prize, 2012 and Pulitzer Prize, 2013), by the American poet Sharon Olds, and the short story “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” (a title taken from a verse of Olds’ book), by Ecuadorian author Esteban Mayorga, putting both texts in conversation through the analysis of the coordinates and temporalities with which their writing offers itself as an enunciation of a lover’s mourning. Examining the concept of “exile of the Image-repertoire”, provided by Roland Barthes in his *A lover’s discourse: fragments*, these inquiries attempt to think the potentialities of a writing that enunciates from mourning in both texts, as well as the possibility of a common poetic gesture that brings them together, paying attention to the light that pain can cast over its procedures through the action of writing.

**Keywords:** Contemporary American poetry – Ecuadorian literature – mourning writings – Sharon Olds – Esteban Mayorga.

*Mientras me contaba*

*Miré de cosa pequeña a cosa pequeña*

*La cara del reloj*

*La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada*

*Después, cuando nos quitamos la ropa*

*Vi su profundo corazón y el liquen de ceniza*

(“While he told me”, de Sharon Olds, traducido por Esteban Mayorga)

Inclinado a pensar en la forma con que el dolor puede enunciarse en el poema, me había propuesto abordar las texturas y temporalidades del duelo amoroso, y la gradación de intensidad que se produce como resto de la tensión entre ambas, textura y tiempo, cuando el poema se ofrece como un enunciado del duelo amoroso o como su posibilidad de sublimación. Empecé a releer, para esto, los pasajes que Barthes le dedica al duelo en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, y encontré esta cita en un capítulo titulado “El exilio de lo imaginario”:

Durante el tiempo de este duelo extraño, me será necesario pues sufrir dos desdichas contrarias: sufrir porque el otro esté presente (sin cesar, a pesar suyo, de herirme) y entristecerme porque esté muerto (tanto, al menos, como lo amaba) (Barthes, 2018, p. 142).

Me pareció que en esta cita estaba inscrita la imagen de un verbo que podía acercarme a significar lo que estaba pensando en torno a esos lugares tangenciales desde donde el dolor y la pérdida propios de un divorcio son susceptibles de escritura. Y pensando en ese duelo extraño del que habla Barthes a partir del efecto sustantivador de ese verbo, el verbo hendir, se me ocurrió que había hallado las coordenadas posibles de ese lugar al que quería acercarme en la palabra *hendidura* –que en el diccionario aparece como un “corte en una superficie o en un cuerpo sólido cuando no llega a dividirlos del todo” (RAE, s. f.)–, y que, desde ese lugar que la palabra describe, era posible entonces hablar de algunos aspectos de la relación entre escritura y duelo amoroso en dos textos poéticos que entablan un diálogo entre sí, para los cuales la hendidura deviene lugar de enunciación. Ellos son el poemario *El salto del ciervo* (2012), de la estadounidense Sharon Olds, y el relato “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” (2020), del ecuatoriano Esteban Mayorga.

Mayorga es uno de los escritores más destacados de las últimas décadas en el Ecuador. Empezó a publicar en 2008, y desde entonces ha escrito cuatro novelas, tres libros de relatos y un poemario. Su obra en prosa ha merecido el premio Pablo Palacio y el premio Joaquín Gallegos Lara en dos ocasiones, una de ellas por el conjunto de relatos *Soplen vientos y a romper mejillas*, de 2020, libro en el que se inscribe “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada”, el relato que aquí propongo leer. Cada uno de los relatos de este libro lleva por título una traducción de los seis primeros versos del poema “Mientras me contaba”, con el que abre *El salto del ciervo*<sup>1</sup> de Sharon Olds, una de las poetisas vivas más importantes de los Estados Unidos. De manera que el índice de *Soplen vientos y a romper mejillas* ofrece el inicio del poema de Olds traducido por Mayorga, que he elegido como epígrafe para estas líneas.

Propongo entonces una lectura de estos textos, interrogando en las temporalidades del duelo como dos formas de escribir el dolor se presentan como una ocasión para ofrecer el poema desde la hendidura, entendiendo este gesto como uno que lleva inscrito en sí un

---

<sup>1</sup> Premio T. S. Eliot 2012 y premio Pulitzer 2013.

procedimiento que, al trabajar con la ausencia de la que es subsidiario, la presentifica en el esbozo de las huellas de lo amado que se ha ido y que perviven, sin embargo, haciendo posible la escritura<sup>2</sup>. Un lugar por donde empezar a leer el carácter de ese gesto es, como he anticipado, la cuestión de la temporalidad desde la que el sujeto poético enuncia el dolor a través de la palabra. Hacia allá encamino ahora lo que a estas líneas breves moviliza.

Si una lectura tentativa que atendiese al tema del tiempo de la enunciación pudiera proveer, para el poemario de Olds y el duelo de la yo poética que en él se construye, una división entre *poemas del durante* y *poemas del después*<sup>3</sup>, en el relato de Mayorga la escritura aparece toda bajo el signo de un poema del después donde el dolor se presentifica al escribirse. Esto debido a que el texto entero está propuesto – y aquí radica una parte de su poeticidad y potencia, así como de su función exorcizante y sanadora – bajo el procedimiento de repetir, al inicio de cada párrafo, la frase “Ahora que ya no estoy con ella”, que indica, de entrada, un después donde la ausencia es presente y condición de la escritura, configurando un distanciamiento al que Barthes denomina “exilio de lo Imaginario”. Hendido por el dolor que esa ausencia subraya al escribir sobre o a través de ella (“ahora que ya no estoy con ella siento más que nunca sus codos blancos punzarme el esternón al dormir” (Mayorga, 2020, p. 118), la primera persona que Mayorga conforma para narrar este relato – reflejo suyo en espejo convexo o desplazamiento suyo, sostengo, y sujeto poético del poema que, implícita o explícitamente, esta narración está construyendo – sitúa las coordenadas de su exilio en la oscilación entre un ya no y un todavía:

Ahora que ya no estoy con ella (...) Me duele pensar que no la voy a volver a ver nunca más. Fue tan importante en mi vida. Es aún importante en mi vida (...) Cuando se muera, por ejemplo, cómo me voy a enterar? Quisiera, si esto ocurre antes de que yo muera, ir a despedirme de ella. Llorar. Escribirle algo. Ahora mismo lloro al pensar esto. Duro como aceptar ir solo, solo, por la pendiente del tiempo que todos tenemos que trepar. Qué sombra tengo aún detrás de mí! Se me irá algún día?<sup>4</sup> (idem, p. 126)

---

<sup>2</sup> “Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura” (Barthes, 2018, p. 135).

<sup>3</sup> Consignando una tercera zona del poemario, que no atañe al tema del presente trabajo, a la que se podría denominar *poemas materiales* (“Oda material”, “Pérdida de objetos”, “Poema a los pechos”, “El caballete”, “Septiembre, 2001, New York City”, “Bop de la esposa abandonada” y “El salto del ciervo”, que sí se analiza en estas páginas, en tanto amalgama, en gran medida, los tres vectores propuestos).

<sup>4</sup> A partir de *Soplen vientos y a romper mejillas*, en la narrativa de Mayorga se retoma del inglés la no colocación del primer signo de exclamación o interrogación, colocando solamente el segundo. Este procedimiento aparece ya en *Atar a la rata* (2017), su primer poemario. Transcribo estos fragmentos tal como aparecen en el libro, notando que en una versión del relato publicada en la revista *Guaraguo* en 2023, sí se utilizan ambos signos de interrogación.

En los poemas del durante del libro de Olds, a diferencia de Mayorga, aparece un ahora del duelo que coincide con un ahora de la escritura. Es el caso de “Mientras me contaba” y de “El salto del ciervo”, en donde la acción del poema está enmarcada en el puro presente del dolor de la yo poética, tiempo verbal que atraviesa el poema (“Me siento como un paisaje, / un lugar sin una figura.<sup>5</sup>” (Olds, 2012, p. 15)) y que el imperativo subraya, cuando la amante, hendida en los duros albores de la ruptura, no puede diferenciarse todavía de su amado:

(...) ¡Oh salta,  
salta! ¡Ten cuidado de las piedras! ¿Tiene el viejo  
voto que desearle felicidad  
en su nueva vida, incluso alegría  
sexual? Eso me temo, al inicio, cuando todavía  
no nos puedo diferenciar (idem).

Es también el caso del inicio del poema “Innombrable”, que presenta versos que destacan por remitir al tiempo enunciativo que hay en Mayorga: “Ahora he llegado a mirar el amor/ de nueva forma, ahora que sé que no estoy/ de pie bajo su luz” (ibídem, p. 4), si bien entre ambos textos median procedimientos diferentes para acceder a las texturas de la temporalidad. Si en “La postal...” éstas aparecen bajo la apuesta por un después que la escritura vuelve presente, en el ahora del duelo de este poema se manifiesta más bien una sensación de discordancia entre los tiempos, sugerida por el “ahora mismo”, en una especie de temprana anacronía: “Y a veces siento como si, ahora mismo, / ya no estuviera aquí” (idem). Ante la imposibilidad de preguntar por la nueva pareja de su marido, la yo poética atraviesa de presente el padecimiento del abandono con el deseo de preguntar algo todavía más acuciante: “Quiero decirle ahora, ¿Cómo/ era amarme – cuando me mirabas/ qué era lo que veías?” (idem); para, de inmediato, hacer del presente del poema un espacio para dar desde la hendidura mientras se escribe el duelo: “Cuando él me amaba, yo miraba/ al mundo como del fondo/ de una profunda morada, una madriguera o un pozo, miraba/ arriba, al mediodía, y veía a Orión/ brillando. (idem). Es posible que en el procedimiento que nuclea el gesto de la generosidad inscrito en estos versos se halle una clave para escuchar el dolor atravesando la escritura en el poemario de Olds.

“Pero ahora era tiempo de ir más allá/ del confort, de partir”, (ibídem, p. 13) dice en “Última mirada”, otro poema del durante que narra el último intercambio de miradas con su marido el minuto antes de despedirse. En él, la yo poética, en un momento particularmente doloroso del poemario, se detiene a describir minuciosamente los ojos de su compañero como algo en cuyas profundidades encuentra una esencia compartida y perdurable, inalterada incluso por un dolor de esta envergadura, mostrando hasta qué punto el amor del otro ya la constituye para siempre:

Y sus ojos me parecían,  
aún, como el primer océano, donde  
las algas verdiazules originaban su temprana

---

<sup>5</sup> Las traducciones son de mi autoría. Para una traducción completa de este poemario – realizada por Joan Margarit y Eduard Lezcano Margarit, de muy reciente aparición – véase: Olds, S. (2024). *El salto del ciervo* (trad. Joan Margarit y Eduard Lezcano Margarit). Madrid: Visor Libros.

lengua, su iris tan amplio como el mar aún  
esencial, para mí, con las profundidades en que  
nuestro primogénito y nuestro segundo habían volteado,  
a los lados de sus lenguas, el gusto por el néctar,  
suave como la luna, de nuestra leche – *nuestra* leche (idem).

En los poemas de este libro pervive algo como una gratitud por el amor que se termina, años después del duelo que el poemario describe. En ese sentido, y para efectos de este dar desde la hendidura que el poemario propone en los aquí llamados poemas del durante, quiero mostrar brevemente, en tanto habilita un diálogo con la enunciación del dolor en Mayorga, cómo esta gratitud se presenta como constitutiva del amor que después del amor perdura, cuando el duelo se ha atravesado, en dos momentos de los poemas del después. Con esa disposición hacia la gratitud abre, por ejemplo, “Poema de agradecimiento”: “Años después, hace tanto soltera, / quiero voltear hacia su espalda ida/ y decir, ¡Cuántos regalos nos dimos!” (ibídem, p. 82) que, hablando a su ahora ya ex-marido, concluye, generosa: “Y yo/ acepto tus gracias, como si fuera/ un regalo tuyo para dar – partamos/ iguales, tal como fuimos en cada cama, puros/ iguales sobre la Tierra” (idem). Es igualmente digna de notar la sutil belleza, reflexiva y final, de los últimos versos del poema “¿Qué queda?” con el que cierra el libro:

Cumplimos algo en cada uno –  
creí en él y creyó en mí, luego  
crecimos, y crecimos, lo duelé y me dueló,  
lo completaba y me completaba, hicimos  
un entero tejido juntos, tuvimos triunfos,  
perfeccionamos lo que yacía entre él y yo,  
no lo engañé ni me engañó,  
no lo dejé a él ni él me dejó,  
lo liberé y me liberó (ibídem, p. 90).

Como en *El salto del ciervo*, también en “La postal...” el poema se presenta como una instancia en que la escritura deja que el dolor interroge. El yo poético, situado a una irreductible distancia del repertorio de imágenes que escribiendo rememora, se pregunta entre otras cosas por la edad de la madera que quemó en la chimenea con su exesposa en Búfalo, por cómo estará el gato que tenían juntos, si es que ella “muere de miedo todavía al volar en avión” (Mayorga, 2020, p. 108 – 109), “con quién está y qué hace todos los días” (ibídem, p. 107) (que ofrece vista a una obsesión típica del padecimiento enamorado<sup>6</sup>), o cuando, en una reflexión autoconsciente del texto que está escribiéndose, el yo poético anota una conclusión sobre el amor del después, el amor como acontecimiento que pervive, como en Olds, al dolor y a las múltiples crisis de la ruptura amorosa:

---

<sup>6</sup> “Así, me angustio (viejo hábito) por una llamada telefónica que no llega, pero debo decirme al mismo tiempo que ese silencio, *de todas maneras*, es inconsecuente, puesto que he decidido despreocuparme: pertenece solamente a la imagen amorosa de tener quien me telefonee; desaparecida esa imagen, el teléfono, suene o no, retoma su existencia fútil.” (Barthes, 2018, p. 142).

Ahora que ya no estoy con ella pienso que debo dejar de preguntarme lo que pasa, o lo que deja de pasar, al no estar con ella porque seguimos estando y nunca dejaremos de estar. Debo dejar de escribir sobre ella. Les prometo que este es el último intento, no hay más, y también les confieso que esto me ha costado muchísimo, y que por eso me merezco una crepe de Nutella, o Nocilla como dicen los cursis. O Choquilla, como dicen los viejos sudacas como yo (ibídem, p. 119).

El yo poético en este pasaje se dirige a un plural de hipotéticos lectores, a quienes hace depositarios, con su escritura, de una íntima transferencia: el dolor, en primera instancia, que atraviesa a la palabra representada en el presente del relato y es, además, su material; y, en una segunda, el gesto de confesar lo mucho que esgrimir la palabra le ha costado. Se lee aquí la sobria tristeza de una resignación ante la vida que sigue, que seguirá su curso, ahora que ella ya no está, y el sujeto poético, el sujeto enamorado, se queda solo, como en una intemperie de ausencia y tiempo, con su relato amoroso: “Este relato es lo único que cuenta. Este relato bien podría ser este libro, cuyo significado se me escapa como pericote asustado” (ibídem, p. 110).

Se trata de dos pasajes clave en el texto de Mayorga, que remiten a eso que bien observó Alberto Giordano: “La *soledad esencial* del que escribe es (...) una ‘condición estructurante’ de la narración”<sup>7</sup> (Giordano, 2023, p. 67). También en el caso de *El salto del ciervo* la yo poética le ofrece al público su canto: “pero yo les di mis secretos/ a ustedes, queridos extraños, y los suyos también –/ a diferencia del gorjear de las llegadas, yo cantaba/ por los dos” (Olds, 2012, p. 83). A lo que Barthes parece, concurrendo, responder: “no puedo yo mismo (sujeto enamorado) construir hasta el fin mi historia de amor: no soy su poeta más que para el comienzo; el fin de esta historia, exactamente igual que mi propia muerte, pertenece a los otros” (Barthes, 2018, p. 121).

Tanto para Olds como para Mayorga el dolor atraviesa la escritura iluminándola. Aun si dada por la soledad de un exilio conformado por la presencia de una ausencia múltiple, este dolor, al escribirse, no remite a una oscuridad densa. Aun cuando es en las cimas del dolor cuando la fuerza de la poesía en estos textos se exacerba, el yo poético es, como se ha visto, un amante cuyo deseo es *dar el poema desde la hendidura*. En este procedimiento de la generosidad que vertebra a ambos textos hay una suerte de voluntad de acompañamiento y la leve intuición de, en las quebradas de un dolor profundo, estar hablando con alguien más que puede, al leer las marcas del duelo en la escritura, sentirse acompañado, interpelado, sostenido. En una entrevista de 2012, a propósito de haber ganado el Pulitzer por este libro, Sharon Olds alude a este deseo: “algo que hiciera compañía –, (...) lo que quiero que mis poemas sean –: útiles, útiles (...) La poesía siendo un lugar donde es como si una persona hablara con otra persona” (PBS NewsHour, 2012).

En estos textos hay una resistencia a tematizar los lugares comunes del duelo amoroso prefiriendo una escritura que, hendida por

---

<sup>7</sup> Las cursivas y comillas son de Giordano.

los embates que le son más propios, atiende a las gradaciones de luz que el dolor pueda arrojar a través del tiempo sobre el relato de la pareja cuando esta ya no es más. Tanto en *El salto del ciervo* como en “La postal de una mujer inclinada hacia la quebrada” se puede hablar del duelo y el dolor como instancias de reconocimiento de cuánto, aun mediando años y añicos, los gestos con que el otro ha posado su mirada amorosa sobre nosotros – y con nosotros, sobre el mundo – nos configuran ya, perdurablemente. Años después o en la canícula del duelo, el dolor atraviesa la escritura fulgurando, habilitando la interrogación y el contacto con la íntima extrañeza que implica delimitar los contornos de la experiencia amorosa y las texturas de una ausencia que al escribirse devienen el incesante presente del poema. Como diciendo haber amado ha sido esto. Y así escribir el duelo de los amores constitutivos.

### **Referencias:**

- Barthes, R. (2018). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Giordano, A. (2023). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Quito: Turbina editorial.
- Mayorga, E. (2020). *Soplen vientos y a romper mejillas*. Quito: Festina Lente.
- Olds, S. (2012). *Stag's Leap*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- PBS NewsHour (2012). *Poet Sharon Olds Mourns and Heals the End of a Marriage*. (Archivo de video). Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v95m1frGcVg>
- Real Academia Española. (s.f.). “Hendidura”. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 12 de marzo de 2025. URL: <https://dle.rae.es/hendidura>

*The Vanishing Children*: reelaboración de un mito fundacional en la novela *Lost Children Archive*, de Valeria Luiselli

The Vanishing Children: Reworking a Founding Myth in Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*

Andrea Gisela Fernández

UBA

andragiselafernandez@gmail.com

**Resumen:** En 1960, Leslie Fiedler publicó *Love and Death in the American Novel*, libro en el cual afirmaba que uno de los rasgos característicos que determinan el tema y la forma en la narrativa estadounidense es la estrategia de evasión, ya sea mediante el retiro a la naturaleza o la representación de la infancia. Ocho años después, en *The Return of the Vanishing American*, desarrolló con mayor profundidad su tesis acerca del *western*, género definitivo de esta literatura cuya esencia es el enfrentamiento con un Otro: un ser inclasificable en su diferencia. El desplazamiento en el territorio, hacia el oeste o hacia cualquier otro espacio que lo represente simbólicamente, no constituye sólo la estrategia primordial de una cultura conquistadora sino también, según Fiedler, obedece a un impulso psicológico: la huida de las responsabilidades que impone el mundo adulto. En la novela *Lost Children Archive*, la escritora mexicana Valeria Luiselli revisita el mito de la niñez y la frontera desde la perspectiva del migrante que pone en jaque, por el uso del lenguaje y por su mera existencia, el discurso hegemónico del sueño americano.

**Palabras clave:** Tradición – Infancia – Frontera – Migración

**Abstract:** In 1960, Leslie Fiedler published *Love and Death in the American Novel*, a book in which he argued that one of the defining features that determine the theme and form of American fiction is the strategy of escape, whether through retreat into nature or the representation of childhood. Eight years later, in *The Return of the Vanishing American*, he further developed his thesis about the Western, the definitive genre of this literature whose essence is the confrontation with an Other: a being unclassifiable in its difference. The displacement within the territory, toward the West or toward any other space that symbolically represents it, not only constitutes the primary strategy of a conquering culture but also, according to Fiedler, obeys a psychological impulse: the escape from the responsibilities imposed by the adult world. In 2019, the Mexican writer Valeria Luiselli publishes the novel *Lost Children Archive*, where she revisits the myth of childhood and the border from the perspective of a migrant who challenges, through her use of language and her mere existence, the hegemonic discourse of the American dream.

**Keywords:** Tradition – Childhood – Border – Migration

### Introducción

El presente trabajo intentará desarrollar un análisis de la construcción particular e insistente que se ha ido forjando en la literatura estadounidense, desde sus inicios hasta la actualidad, acerca de la niñez fugitiva. Dicha representación, que puede obedecer al deseo o a la

necesidad, se conjuga usualmente con la delimitación de una frontera territorial que puede ejercer como horizonte de promesas, pero también, como límite coercitivo.

Focalizaremos esta investigación en *Lost Children Archive* (2019) de la novelista y ensayista mexicana Valeria Luiselli; obra que fue escrita, en primera instancia, en lengua inglesa y luego, traducida al castellano por la propia autora junto a Daniel Saldaña París. La novela, en su versión castellana, lleva como título una frase que implica un oxímoron, *Desierto sonoro*, e implica una declaración política contundente, como veremos más adelante. Las circunstancias biográficas peculiares de Luiselli también nos interesan, por su condición de escritora extranjera que instala, en el campo literario norteamericano, el cruce entre la mitología propia de la nación, con la problemática de la crisis migratoria latinoamericana. Asimismo, las idas y vueltas entre los géneros y las lenguas anticipan el concepto de límite o frontera que la autora intenta definir: una marca identitaria constitutiva que desafía una tradición literaria.

### **Niñez y frontera: una hipótesis**

And maybe to fill in the silence, Ma told us that Mexicans used to call white Americans *hueros*, which could either mean “empty” or mean “with no color” (now they still call them *güeros*). And Mexican Indians, like Ma’s grandmother and her ancestors, used to call white Americans *borrados*, which meant “erased people.” I listened to her and wondered who were actually more *borrados*, more erased, the Apaches that Pa was always talking about but that we couldn’t see anywhere, or the Mexicans, or the white-eyes, and what it really meant to be *borrado*, and who erased who from where” (Luiselli, 2019, 276).

La frontera, en tanto límite constitutivo de un territorio en permanente expansión, es uno de los mitos fundacionales de la historia y de la cultura estadounidenses. Como *topos* literario, desde el siglo XVIII, la imagen del confín que divide la civilización de la barbarie ha sido muy productiva para el desarrollo de diversos géneros: desde las novelas de aventuras, hasta los relatos realistas y los pertenecientes al *fantasy*. Parte de la simbología que despliega este mito es la concepción de la identidad americana como aquello que se desvanece, que se extingue. Richard Gray (2004) explica el origen del concepto a partir del momento en el cual los escritores de ficción comprenden que el espacio planificado por los colonos en el territorio americano – concebido como *locus amoenus* – resulta inviable: “(...) once again, to reflect on change and to present a vanishing America, which is the setting for this story, as an endangered pastoral ideal.” (p.106). Por su parte, el crítico literario Leslie Fiedler (1968), en su libro *The Return of the Vanishing American*<sup>1</sup> expone que lo

---

<sup>1</sup> Resulta pertinente para nuestro análisis destacar que este libro, publicado en 1968, presenta ya desde el título no solo el concepto de desvanecimiento, extinción o desaparición de una identidad sino, principalmente, el acontecimiento de una reiteración,

propio del ser americano es la realización de un movimiento espacial – hacia el Oeste, pero también hacia todo aquel lugar que implique simbólicamente un Oeste - deshaciéndose de manera progresiva de los lazos que lo ligan a su tradición: el europeo migrante que se transforma en colono, luego en ex-europeo y finalmente, en americano. Movimiento que asume, necesariamente, la disolución de todo aquél que es percibido como Otro: el indio, el negro, el latino, etc. En otras palabras, el proceso de formación de la identidad americana involucraría el desvanecimiento de identidades previas, tanto la propia como la de los otros.

Veamos entonces cómo aparece representada la niñez para la literatura, en el cruce con la simbología de la frontera. Desde el siglo XIX en adelante –con *Huckleberry Finn* como novela precursora- la narrativa estadounidense ha sido poblada por protagonistas jóvenes de relevancia insoslayable. Nuevamente recurriremos a la palabra autorizada de Leslie Fiedler quien, en su libro *Love and Death in the American Novel* (1960), afirma que uno de los rasgos característicos que determinan el tema y la forma en la ficción estadounidense es la estrategia de evasión, ya sea mediante el retiro a la naturaleza o a la infancia. Es decir que, frente a una circunstancia crítica o indeseable, la literatura habilitaría espacios alternativos y cualitativamente mejores hacia los cuales es posible desplazarse. Con *Huckleberry Finn*, Mark Twain crea el mito de la infancia: rural, asexuada y bendecida por la promesa de un amor inocente entre un blanco y un negro. Fiedler afirma que ciertamente antes de Twain, otros escritores americanos habían soñado con el mismo Edén en sus ficciones; no obstante, éste fue el primer libro que apareció publicado con la etiqueta: “For Children Only!” (1960, 561). Pero los lectores de Twain sabemos que, en esta novela, el imaginario infantil no expresa de manera acabada una utopía, ya que no solo somos testigos de la violencia parental y social que permanentemente acechan al protagonista, sino también, de su sentimiento de desolación que contrasta con el cuidado y la amabilidad de la viuda Douglas: “I felt so lonesome I most wished I was dead”, dice Huck (1918, 4). La violencia omnipresente tanto en *Huckleberry Finn* como también en *Tom Sawyer* no impugna la inocencia, siempre y cuando la concupiscencia no entre en juego. ¿En qué consiste, entonces, este arquetipo infantil? Según Fiedler, es la marca de asexualidad en el protagonista, del amor carente de pasión (que responden a la moral puritana) lo que lo definen. En otras palabras, la niñez representada en la literatura estadounidense admite, desde su origen, la crueldad. Incluso, podríamos afirmar que la barbarie –ese terreno del cual se huye y al cual se regresa, una y otra vez, indefectiblemente - constituye su marca de nacimiento.

Previamente a la novela, Valeria Luiselli publicó el ensayo *Tell Me How it Ends. An Essay in Forty Questions*<sup>2</sup> en base a su investigación sobre la gran ola migratoria de niños, niñas y adolescentes que llegaban

---

*the return*; en otras palabras: una marca cultural y un *topoi* literario a partir del cual se construyen relatos.

<sup>2</sup> Este ensayo publicado en 2106 fue traducido por la autora al castellano y publicado por la editorial independiente mexicana Sexto Piso, bajo el título *Los niños perdidos*.

en soledad a los Estados Unidos de Norteamérica, provenientes de México, pero también de otros países de Centroamérica. Los niños enviados solos a cruzar la frontera, migraban al norte expulsados por la miseria y la violencia reinantes en sus lugares de origen. En general, el objetivo del viaje era lograr el reencuentro con algún familiar que había cruzado la frontera previamente. Lo que buscaban era asilo político, pero en los medios norteamericanos el hecho fue retratado como una tragedia migratoria que parecía haberse salido de todo control. Entre el año 2014 y 2015, las medidas políticas desplegadas por el gobierno del entonces presidente Barack Obama, evitaron a toda costa detener la ola migratoria calificándola de ilegal y dedicaron sus recursos a deportar a los menores luego de un expeditivo proceso judicial. No obstante, se sabía que el acto de devolverlos a los países de donde provenían, en la mayoría de los casos, era condenarlos a la muerte.

En esa época, la escritora (también una residente a la espera de la renovación de su *green card*) comenzó a asistir como intérprete voluntaria en los procesos judiciales que se llevaban a cabo para definir el futuro de estos migrantes: oficiaba de intermediaria lingüística entre ellos y un formulario de cuarenta preguntas que debían responder. Las entrevistas, registradas en papel y en formato sonoro, servían para que los niños en situación de desamparo, consiguieran un abogado que los representase en los juicios; pero, además, constituyen el material fundamental que dio lugar a su obra narrativa vinculada con este tema. Luiselli había comenzado a esbozar una ficción que decidió abandonar momentáneamente por cuestiones éticas. En paralelo al trabajo ficcional, publicó un artículo en inglés para la revista *Freeman's Literary Magazine* y luego, el mencionado ensayo. Finalmente, en 2019, el tema de la crisis migratoria infantil encontró su cauce en *Lost Children Archive*.

En la novela, un matrimonio de documentalistas sonoros y sus dos pequeños hijos emprenden un viaje en automóvil desde Nueva York hacia el sudoeste del país; hacia la tan mentada frontera que divide la civilización de la barbarie. El objetivo del viaje es documentar las huellas de la pérdida que han quedado impresas en el territorio: el padre viaja en busca de registrar los sonidos actuales de la Apachería, más precisamente, los ecos persistentes en la zona que darían cuenta del último pueblo que resistió la opresión de los hombres blancos. La madre, narradora de la primera parte del relato, desea encontrar rastros de los niños perdidos que han logrado cruzar la frontera, en particular, el paradero de dos niñas migrantes. El trayecto de la familia avanza conforme se desarrolla el relato, hasta llegar a un punto decisivo en el mapa, cuando desde los alrededores del aeropuerto de Artesia, Nuevo México, presencian cómo un grupo de niños y niñas es subido a un avión particular con el fin de ser deportados. Esta circunstancia señala no solo un quiebre en el mapa —o mejor dicho, en los mapas superpuestos que dibujan, por un lado, el trayecto de la familia que viaja desde el Este hacia el Oeste del país y, por otro lado, el itinerario de los niños perdidos, trasladándose de Sur a Norte—, sino también, implica un cambio en la voz que se hará cargo de la narración. A partir de la sección “Reenactment”

(en la versión castellana de la novela, “Archivo de ecos”), que da inicio al segundo capítulo, quien narra es el hijo de diez años. Su relato reproduce lo que viven durante el viaje desde su punto de vista de niño, pero, principalmente, cuenta su propio extravío ya que, junto a su hermana menor, toma la decisión de huir del seno familiar para ir en busca de los niños perdidos. Es aquí cuando comienza el verdadero *western*, en los términos que Fiedler lo explica, es decir, la dramatización de la fuga, de la desaparición voluntaria del ambiente familiar para ir a confrontar no tanto con un paisaje indómito, sino con el indio, el arquetipo del extraño absoluto: el Otro.

When I was finally finished, I looked at the map, and rubbed my stomach butterflies. It really was a very good map, the best I'd ever made. I put it at the top of the pile of things inside Ma's box, right on top of her map with the two X's. I knew she would find it there. (...) So I unstuck a blank Post-it from between the pages of one of the books in the box, a book called *The Gates of Paradise*, and wrote a note like old telegrams in stories, saying, went out, will look for lost girls, meet you later at Echo Canyon. (...) And when I went back inside, I felt like I was a finally almost a grown man. (2019, 253)

La novela está estructurada en cuatro partes, cuyos títulos son: *Family Soundscape*, *Reenactment*, *Apacheria* y *Lost Children Archive*, respectivamente. Asimismo, cada parte incluye capítulos intermedios con títulos propios y siete cajas o *boxes*. Las cajas refieren a los contenedores que la familia transporta en el baúl del auto, con los materiales organizados que cada integrante – en particular el padre y la madre, ya que las cajas de los niños van vacías- han decidido llevar. Lo interesante de las cajas es que introducen a la diégesis el material de archivo que constituye el bagaje literario, filosófico, histórico y cultural del cual se nutren los discursos presentes en la novela. Es, ciertamente, un relato polifónico. En él, la intertextualidad juega el rol fundamental de habilitar voces dispares y expone – tal como Benjamin (2005) explica la relevancia del fragmento- la crítica de toda concepción totalizante de la significación. Además, y puesto que se trata de un discurso ficcional, el material de archivo permite la cita apócrifa: la novela *Elegies for Lost Children* de Elena Camposanto, cuyos capítulos son leídos en voz alta por la madre y el niño, se va desarrollando conforme avanza la narración. Este relato enmarcado que es presentado en la narración principal como libro verídico<sup>3</sup> cumple una función necesariamente estética: otorga a un acontecimiento doloroso y atroz - como lo es la migración infantil- las características del relato épico. Del mismo modo que en 1895, el escritor francés Marcel Schwob evocó en *La cruzada de los niños* el acontecimiento ocurrido en el año 1212, cuando miles de niños de Francia y Alemania abandonaron sus pueblos y sus hogares, para emprender la búsqueda del Santo Sepulcro –episodio enmarcado entre la cuarta y la quinta cruzada- y terminaron la aventura muertos o vendidos

---

<sup>3</sup> Incluso se menciona en la versión castellana, que el prólogo y la traducción estuvieron a cargo de Sergio Pitol quien, además de ser un reconocido escritor y traductor mexicano, fue el traductor de otro libro citado en la novela, *Las puertas del paraíso*, del escritor polaco Jerzy Andrzejewski.

como esclavos; del mismo modo que el escritor polaco Jerzy Andrzejewski retoma poéticamente el mismo episodio de la cruzada de los niños en su novela de 1963, *Las puertas del paraíso*; en *Lost Children Archive*, la ficticia escritora italiana Elena Camposanto da su propia versión del episodio histórico:

In Camposanto's version, the "crusade" takes place in what seems like a not-so-distant future in a region that can possibly be mapped back to North Africa, the Middle East, and southern Europe, or to Central and North America (the children ride atop "gondolas," for example, a word used in Central America to refer to the wagons or cars of freight trains) (p. 154).

Los relatos incluidos en la *Elegies for Lost Children* permiten, entre otras cuestiones, que las dos niñas migrantes mexicanas, las hijas de Manuela a quien la narradora de la primera parte de la novela prometió ayudar, aparezcan vivas en el desierto de Arizona. Admiten, además, que estas dos niñas se reúnan en el desierto junto con los hijos fugitivos del matrimonio y habilitan, ante todo, darles una voz.

La novela de Valeria Luiselli confronta, desde la ficción, el discurso falso de la historia estadounidense (y de toda América en general) que señalaba como territorio vacío y salvaje el oeste del país. Ese desierto, que no es tal, es sonoro porque estuvo y está poblado de voces:

(...) a sound like whispering voices, hears voices all around her whispering words, but where are the mouths that whisper them, and the other boy, younger than her, who now wears the pink hat, hears them, too, though he says nothing and only thinks to himself listen, listen, heart, listen like only the saints have listened before, and in that murmurous silence, both of them, girl and boy, the youngest of the four, hear the deeper echoes of the things that were once there and were no longer (p. 336).

De este modo la novela recupera la mitología norteamericana: la cultura del indio – aquél que se pensaba en vías de extinción, el *vanishing american*- ingresa en la cultura de los niños migrantes cuando éstos reciben – en una nueva ceremonia de bautismo- sus nuevos nombres:

Warriors had to earn their names. He tells them that in the old times, names were given out to children when they got more mature. They had to earn them, he says. He continues to explain that names were like a gift given to people. The names were not secret, but they also couldn't be used just like that by anyone outside the family because a name had to be respected, because a name was like the soul of a person but also the destiny of a person. Then, getting up, he slowly and carefully walks to each of them, and into their ears he whispers a warrior name. (...) They smile perhaps for the first time in days, receiving his whispered word like a gift. The desert is moonless dark. And slowly they fall asleep, one by one, embracing their new names. The train moves slowly, in perfect parallel to the long wall, moving forward through the desert (pp. 324-325).

### **Algunas conclusiones**

*Lost Children Archive*, en tanto artefacto narrativo, se presenta como una máquina de contar historias. Sin embargo, pareciera exponer que, en su forma tradicional, la novela estaría agotada para dar cuenta de ciertas experiencias. El método que despliega, entonces, es el montaje sucesivo

de fragmentos que, en su singularidad, van superponiendo capas de voces: las de los personajes narradores y narrados, las de los libros citados, las del ensayo previo a la propia novela, las de los medios de comunicación e informes oficiales, etc. La preponderancia del fragmento irrumpe en el concepto de historia como *continuum* y desarticula la narrativa –burguesa, diría Benjamin– del progreso. El viaje hacia la Apachería no tiene otra intención más que recuperar una experiencia perdida que persiste en el imaginario cultural en tanto presencia fantasmagórica y es, fundamentalmente, un viaje a contrapelo del progreso.

Por último, la persistencia en la representación de la infancia, de la cual la novela de Luiselli se hace cargo siguiendo la tradición literaria norteamericana, pone en cuestionamiento la caracterización de una época que nunca fue inocente y tampoco dorada; antes bien, se revela como sinónimo de despojo, abandono, crueldad y violencia. Ciertamente, para esta tradición literaria, la infancia no es un lugar al cual se desearía retornar. Y los adultos presentes son los espectadores de un trauma, son los restos que sobrevivieron a ese período.

## **Referencias**

- Benjamin, W. (2005), *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Fiedler, L. (1960). *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books.
- Fiedler, L. (1970). *El americano en vía de extinción*. Trad. Jaime Tello. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gray, R. (2004). *A History of American Literature*. Oxford: Blackwell.
- Luiselli, V. (2014). *Tell me How it Ends. An Essay in Forty Questions*. New York: Harper Collins
- Luiselli, V. (2016). *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*. México: Editorial Sexto Piso.
- Luiselli, V. (2019). *Lost Children Archive*. New York: Alfred A. Knopf
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Trad. Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli. Buenos Aires: Editorial Sigilo.
- Twain, M. (1918). *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Harper and Brothers.

*What we wear and why: performatividad y estereotipos de género en The Perks of Being a Wallflower de Stephen Chbosky*

*What we wear and why: performativity and gender stereotypes in Stephen Chbosky's The Perks of Being a Wallflower*

María Carla Fredes  
UNLP (FaHCE)  
mcarlafredes@gmail.com

**Resumen:** *The Perks of Being a Wallflower* (1999), de Stephen Chbosky, es considerada una de las novelas de literatura juvenil más influyentes de la última década. Por tratarse de una novela epistolar en la que Charlie, el protagonista, narra sus vivencias al ingresar a la escuela secundaria tras el suicidio de su mejor amigo, la novela atiende tópicos vinculados con la experiencia adolescente en los suburbios estadounidenses durante los años noventa. El presente trabajo pretende ser una primera aproximación al estudio de la obra, por lo que se centra en uno de los personajes: Patrick Stewart, amigo del protagonista. El análisis parte de la teoría de performatividad de género, y revisa aquellos atributos estereotípicos vinculados a la masculinidad, la feminidad y la homosexualidad que se observan en el personaje. Así, se analiza a Patrick en torno a su identidad de género y orientación sexual, en vinculación con su identidad *queer*.

**Palabras clave:** performatividad de género - *queer* - *the perks of being a wallflower* - masculinidad - estereotipos de género

**Abstract:** Stephen Chbosky's *The Perks of Being a Wallflower* (1999) is considered one of the most influential young adult novels of the last decade. As an epistolary novel in which Charlie, the protagonist, narrates his experiences upon entering high school after the suicide of his best friend, the novel deals with topics related to the teenage experience in the American suburbs during the nineties. This work aims to be a first approach to the study of the novel, so it focuses on one of the characters: Patrick Stewart, a friend of the protagonist. The analysis draws on gender performativity and examines the stereotypical attributes associated with masculinity, femininity, and homosexuality observed in the character. Patrick is thus analyzed in relation to his gender identity and sexual orientation, in connection with his queer identity.

**Keywords:** gender performativity - *queer* - *the perks of being a wallflower* - masculinity - gender stereotypes

*The Perks of Being a Wallflower* (1999), de Stephen Chbosky, es considerada una de las novelas de literatura juvenil más influyentes de la cultura pop de la última década, ganando especial relevancia tras su

adaptación al cine en el año 2012. Se trata de una novela epistolar en la que Charlie, el protagonista, narra sus vivencias al ingresar a la escuela secundaria tras el suicidio de su mejor amigo. En este sentido, la novela atiende tópicos vinculados con la experiencia adolescente en los suburbios estadounidenses durante los años noventa; la amistad, el amor, el uso de drogas, el abuso sexual, la salud mental y la exploración de la sexualidad son algunos de los temas trabajados. Por la amplitud de la obra, el presente trabajo pretende ser una primera aproximación al estudio de *The Perks of Being a Wallflower*, centrado en uno de los personajes: Patrick Stewart, amigo del protagonista. El análisis parte de la teoría de la performatividad de género, y revisa aquellos atributos estereotípicos vinculados a la masculinidad, la feminidad y la homosexualidad que se observan en el personaje. Así, se analiza a Patrick en torno a su identidad de género y orientación sexual, reparando en su relación con Brad, otro de los personajes de la novela.

En principio, es necesario reponer algunas definiciones en lo relativo a las nociones de género, orientación sexual, roles y estereotipos de género, y lo *queer*. Decimos, en primer lugar, que el género es performativo. Esto quiere decir que no se trata de algo que se es, sino que constituye *un hacer* constante; se trata, por lo tanto, de una serie de patrones de conducta. En palabras de Lünenborg y Maier (2013), la performatividad es “una actuación diaria del género, que se basa en la repetición de ciertas normas” (p. 44). El género, entonces, no se vincula con características ligadas a cierto sexo biológico, sino que se construye y reproduce socialmente. En este mismo sentido, Judith Butler (2004) plantea que los sexos biológicos tampoco son esencialmente binarios, aunque son entendidos de este modo por la construcción de un sistema de género binario y heteronormativo. Este sistema se reproduce y refuerza a través del castigo social; de esta manera, aquellos sujetos que no logren ajustarse a las características estereotípicas de su género – aquellos que no logren actuar conforme a la heteronorma –, experimentarán opresión y/o marginalización, como se examinará más adelante. Los patrones identitarios, sin embargo, pueden reinventarse (Gauntlett, 2008, pp. 151-152).

Por otro lado, los estereotipos son cualidades asociadas a grupos particulares de personas, que “se construyen por repetición y pueden percibirse como un “paquete” que contiene información sobre un grupo identitario y que opera a nivel colectivo” (Cover, 2016, p. 103). Los estereotipos de género, por lo tanto, son “rasgos, conductas esperadas, características físicas, roles, actitudes y creencias” (Schneider, 2004, p. 24) asociados a los géneros. Según Bolich (2007), los estereotipos de género no solo influyen en las expectativas y percepciones que tenemos de los Otros, sino que también ofrecen modos de presentarse como miembro de un grupo social específico (p. 79).

En cuanto a la noción de orientación sexual, Moser (2016) explica que, si bien no existe una definición cerrada, puede entenderse por orientación sexual a cierto interés sexual intenso. Plantea, además, que no hay consenso respecto a si existen otras orientaciones sexuales más allá de la homosexualidad y la heterosexualidad.

Los roles de género son, según Blackstone (2003), “el producto de las interacciones entre los individuos y sus entornos, y otorgan a los

sujetos señales respecto a qué tipo de comportamientos son adecuados para cada género” (p. 336). Estos roles “se asignan según las expectativas que los individuos, grupos y sociedades tienen de otros individuos con respecto a su sexo y de acuerdo con los valores y creencias de cada sociedad con respecto al género” (Blackstone, 2003, p. 336). En este sentido, Majcan (2021) plantea que los individuos presentan diferentes orientaciones respecto a los roles de género: hay quienes prefieren mantener una orientación tradicional, y quienes pretenden romper con esta orientación.

Por último, se entiende por *queer* a aquellos sujetos que escapan de los márgenes de lo heteronormativo. La heteronormatividad se constituye como un sistema que organiza y regula la sexualidad, en el que se privilegia la heterosexualidad por sobre sus alternativas –y en el que, por lo tanto, la homosexualidad es estigmatizada y percibida como anormal e indeseada–. “Lo *queer*”, entonces, no está ligado a una cierta identidad rígidamente definida, sino que se trata de una estrategia de resistencia a las prácticas heteronormativas. En este sentido Patrick Stewart se configura como un sujeto *queer*.

Si se tiene en cuenta que todo lo que se conoce de los personajes de *The Perks of Being a Wallflower* está sesgado por la mirada de Charlie, el narrador-protagonista, puede decirse que desde su primera aparición Patrick es presentado con cierta ambigüedad. Si bien se utilizan pronombres masculinos, Charlie describe a Patrick como “una *persona* muy agradable”. Esto es relevante si se lo contrasta con la información que se ofrece de Sam, hermana de Patrick, a quien describe, con bastante énfasis, como “una *chica* muy linda”, o “una *chica* con quien le gustaría salir alguna vez”. Al respecto, Majcan (2021) plantea que Charlie puede haber elegido usar la palabra “persona” por percibir a Patrick como otra cosa que no sea un hombre heterosexual, y no estar seguro de cómo identificarlo. Con esto, además, el autor evita crear una imagen estereotípica de un varón joven en los lectores, pues Patrick se aleja de ello.

Aparecen en la obra otros rasgos asociados estereotípicamente con lo masculino y/o lo femenino, que contribuyen a esta construcción del personaje como un sujeto fuera-de-la-norma. Por un lado, está la presencia del llanto. Luego del protagonista, Patrick es el personaje masculino que más llora, y este llanto está casi siempre asociado a los vaivenes de la relación secreta que mantiene con Brad, el mariscal de campo del equipo escolar, en la que me detendré más adelante. El llanto está asociado estereotípicamente con lo femenino, pues desde la norma heteropatriarcal se piensa a las mujeres como sujetos sensibles y con mayor fragilidad emocional. De acuerdo con Bolich (2007), lo femenino es todo aquello que no es lo masculino, y la esencia de la masculinidad implica, estereotípicamente, tener todo bajo control (p. 80). La presencia de atributos femeninos, por lo tanto, supone la desaparición de los atributos masculinos. Esto último nos lleva a pensar en cómo se construyen los estereotipos respecto a los varones homosexuales. Al respecto, Blashill y Powlishta (2009) explican que “los hombres gay son percibidos como *menos masculinos y más femeninos* que los hombres heterosexuales y las lesbianas, mientras que estas son percibidas como más masculinas y menos femeninas que las mujeres heterosexuales y

los hombres homosexuales” (p. 789). Esto significa que hay una inversión de los roles de género esperados para los hombres homosexuales: se espera que muestren atributos usual y estereotípicamente asociados con las mujeres. En este sentido, Patrick está “dentro” y “fuera” de la norma. Su llanto *we* lo posiciona por fuera de la norma, pues le otorga un atributo estereotípicamente femenino; al mismo tiempo, por ser un joven homosexual que llora, está cumpliendo con aquello que se espera de él: que tenga atributos femeninos.

Por otro lado, aparece un fuerte interés de Patrick por el fútbol americano. En su primera interacción con él, Charlie expresa:

Escuché a *Nada* gritarle al campo de juego. Y escuché su análisis de cada jugada. Y me di cuenta de que este era un chico que sabía mucho de fútbol. De hecho, sabía de fútbol tanto como mi hermano (Chbosky, p. 19).

El hecho de que Patrick sepa tanto de fútbol como su hermano, quien juega en el equipo de la universidad a la que asiste, implica una fuerte inclinación hacia el deporte. Sabemos, además, que esta inclinación y pasión por el deporte está fuertemente ligada a lo masculino. De esta manera, considero que el personaje lleva a cabo lo que Judith Butler (2018) nombra como *parodia de género*. Este procedimiento implica la repetición y rearticulación de la norma, es decir, que un sujeto se resiste a un modelo normativo que lo margina a través de su reproducción y apropiación que termina en parodia. En este caso, la norma que se rearticula y parodia es el interés apasionado por el fútbol americano. Patrick resiste (o intenta resistir) a los ataques que recibe por constituirse como un sujeto *queer* de distintas formas. Cuando se lo presenta por primera vez en la narración, se lo hace bajo el nombre de “Nothing” (“Nada”):

“Nada” recibió su nombre cuando los niños se burlaban de él en la secundaria. Creo que ya está en el último año. Los niños empezaron a llamarlo Patty cuando su verdadero nombre es Patrick. Y “Nada” les dijo a estos niños: “Escuchen, o me llaman Patrick, o me llaman nada”. Así que los niños empezaron a llamarlo “Nada”. Y le quedó el nombre (Chbosky, p.13).

Con este fragmento, puede pensarse en los modos en se produce la marginalización de la homosexualidad. Su lado “femenino”, claramente percibido por sus compañeros, y ridiculizado con el nombre ‘Patty’, así como sus intentos para controlar la situación, se vuelven en su contra y contribuyen a una mayor marginalización de parte de sus pares al utilizar el nombre de ‘Nothing’. Más adelante, sin embargo, Charlie propone lo contrario: “Quizás debería llamar a Nada “Patrick” desde ahora, ya que es la forma en la que se presentó, y así es cómo lo llama Sam” (Chbosky, p. 19). Patrick, a pesar de las burlas, se presenta a sí mismo con su nombre, y afianza sus vínculos con quienes respetan su identidad. En ese sentido, la auto-narración juega un papel fundamental en la construcción del sistema binario de género heteronormativo, así como en el refuerzo de las características femeninas y masculinas, pero también en la resistencia a estas construcciones como medio de opresión.

En cuanto a su modo de vincularse con su entorno, es interesante observar la relación romántica que Patrick mantiene con Brad, el mariscal de campo del equipo de fútbol escolar. A lo largo de varias cartas, Charlie

relata los pormenores del vínculo y su trágico final. En principio, se trata de una relación secreta. Cuando Charlie descubre a Brad y Patrick besándose, éste último le expresa que “Brad no quiere que la gente sepa (...) porque tiene miedo” (Chbosky, p. 36). Esto lo lleva, por un lado, a tener una relación pública con una mujer –cuyo nombre se desconoce–. Por el otro, a tener que hacer uso excesivo del alcohol y las drogas para poder mantener relaciones sexuales con Patrick, o a llorar intensamente al culminarlas, especialmente, al principio de la relación.

Puede decirse, entonces, que la relación de Brad con su orientación sexual se halla conflictuada y fuertemente ligada con la vergüenza y el miedo a ser marginalizado (por ende, violentado). Es interesante contrastar, en este sentido, lo experimentado por los personajes en la performatividad de su género. Mientras Patrick experimenta cierta libertad en desafiar la heteronormatividad, Brad siente la necesidad de reforzarla. Debe, entonces, mostrarse “masculino” ante los demás, pero especialmente ante sí mismo. Así, afloran la agresión, la competitividad y la imposibilidad de articular sus emociones por su pareja. Brad no puede permitirse, por su popularidad en la escuela, expresar algún atributo que esté por fuera de lo estereotípicamente masculino. Cuando algo de esto es percibido, es cuando la cosa se complica. La relación entre Patrick y Brad termina cuando el padre de éste los descubre:

Supongo que el padre de Brad no sabía nada de su hijo porque, cuando los atrapó, empezó a golpearlo. No con cachetadas, sino con un cinturón. De verdad. Patrick le contó a Sam, quien le contó a Bob, que nunca había visto nada igual. Supongo que fue así de fuerte. Quiso decirle “¡Pará!” y “Lo estás matando”. Incluso quiso agarrar al padre de Brad. Pero se quedó paralizado. Y Brad no dejaba de gritarle a Patrick: “¡Andate!”. Y finalmente, Patrick lo hizo (Chbosky, p. 147).

Esta situación no sólo rompe el vínculo, sino que genera más violencia. Al encontrarse en la escuela, los amigos de Brad, que desconocían el verdadero motivo por el que su amigo estaba golpeado, acosan a Patrick como era costumbre. Tras una breve discusión que Charlie no logra escuchar, Brad se suma al acoso: “*Faggot!*”, le grita. Esto desata una fuerte pelea, que termina con la intervención de Charlie. Con esto, es posible observar que el personaje, conflictuado con su propia identificación con lo queer, enfatiza los rasgos vinculados a la masculinidad en su *performance* de género. Utiliza la homofobia como método para distanciarse de su propia homosexualidad, que no solo es indeseada, sino que le causa vergüenza y sufrimiento.

Como consecuencia, Patrick se vuelve, al menos por un tiempo, un personaje triste que “intenta mantenerse anestesiado”. Ahora, pasa más tiempo con Charlie y lo lleva a los lugares de encuentro más comunes de los hombres homosexuales de la ciudad. En estos encuentros, Charlie da lugar a Patrick para hablar de Brad, pero también beben y fuman marihuana; además, en un intento por brindarle su apoyo, a veces Charlie deja que Patrick lo bese. Es así que aparecen otros estereotipos asociados, según Myers (2013), a los varones homosexuales: por un lado, la tragedia y la infelicidad; por el otro, el uso de drogas recreacionales y la “promiscuidad”.

Con esto, puede decirse que existen en Patrick pocos atributos asociados a la homosexualidad visibles a través de la mirada de Charlie. No aparecen atributos generalmente ligados a la homosexualidad masculina como “el amaneramiento, el consumismo desmedido, la sobreestilización o la hipermasculinidad” (Cover, 2016, 103). Esto, sin embargo, no deja de colocarlo por fuera de los márgenes de la heteronormatividad. No es posible negar su identificación con *lo queer*, pues está explícito en su orientación sexual.

A modo de cierre, me gustaría retomar unas palabras del propio Patrick, que son las que dan título a este trabajo:

¿Alguna vez has pensado, Charlie, que nuestro grupo es igual a cualquier otro, como el equipo de fútbol? ¿Y que la única diferencia real entre nosotros es lo que vestimos y por qué lo vestimos? (Chbosky, 155).

Hay una consciencia de distinción entre el grupo al que pertenecen Patrick y Charlie, aun entendiendo que se parecen a otros grupos de adolescentes. La diferencia está en la forma en la que se presentan al mundo, en la que actúan su género y lo que hacen con ello. Se trata de una decisión voluntaria, pues se pretende un posicionamiento por fuera de una norma que marginaliza y castiga a quienes escapan de ella. Es un intento por expresarse libremente por fuera de lo heteronormativo, por construir una identidad *queer* libre y liberadora, por reinventar los patrones identitarios.

## Referencias

- Blackstone, A. M. (2003). *Gender roles and society*.
- Blashill, A. J., & Powlishta, K. K. (2009). *Gay stereotypes: The use of sexual orientation as a cue for gender-related attributes*. *Sex roles*, 61, 783-793. doi:10.1007/s11199-009-9684-7
- Bolich, G. G. (2006). *Conversing on gender*. Lulu.com.
- Butler, J. (2004). *Introduction: Acting in concert*. *Undoing gender*, 1-16.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, trad. María A. Muñoz. [*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990 y 1999].
- Chbosky, S. (1999). *The Perks of Being a Wallflower*. New York, Gallery Books.
- Cover, R. (2016). *Queer youth suicide, culture and identity: Unliveable lives?* Routledge.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity: An introduction*. Routledge.
- Hackel-de Latour, R. (2015). *Margreth Lünenborg/Tanja Maier: Gender Media Studies*. *Communicatio Socialis (ComSoc)*, 48 (3), 368-369.
- Majcan, B. *Stereotypes and diversity: gender representation in the novel and the film The Perks of Being a Wallflower/ vorgelegt von Barbara Majcan*.
- Moser, C. (2016). *Defining sexual orientation*. *Archives of sexual behavior*, 45 (3), 505-508.

- Myers, J. (2013). *Historical dictionary of the lesbian and gay liberation movements*. Scarecrow Press.
- Schneider, D. J. (2005). *The psychology of stereotyping*. Guilford Press.

El banquete poliédrico  
Más que una vanguardia en los 70

The polyhedral banquet  
More than an *avant-garde* in the 70's

Mónica García  
m.m.garcia61@hotmail.com  
UBA

María Infante  
mariainfante08@gmail.com  
UBA

Adriana Libonati  
superlibonati@gmail.com  
UBA

Diana Murad  
dianamurad1@gmail.com  
UBA

**Resumen:** En nuestro recorrido por diversos aspectos de las artes, exploramos distintos formatos estéticos que marcaron cuestionamientos y cambios de rumbo tanto por la originalidad de las propuestas como por el abordaje de diferentes materiales expresivos. En la década de los años 70 y como consecuencia del movimiento contracultural de los 60, se hacen visibles los intentos de destrucción de conceptos preexistentes. Dentro de los primeros cambios que se llevarán a cabo se encuentra la intención de terminar con las desigualdades vigentes de etnias, género y de linaje. El objeto de estudio, en nuestro caso es la mujer y su cuestionada inserción en el campo artístico. Esta problemática fue particularmente denunciada por el feminismo de la segunda ola, especialmente en el ámbito de las artes visuales. En esta oportunidad nos ceñiremos al derrotero de algunas mujeres señeras que marcaron su época con posturas críticas y reflexivas sobre el rol de la mujer en el campo de las artes visuales y pondremos especial interés en la monumental obra de Judy Chicago, que marca enfáticamente el inicio del arte feminista y homenajea a mujeres destacadas de todos los tiempos.

**Palabras clave:** Judy Chicago – feminismo – homenaje – cerámicas – bordados – celebración

**Abstract:** In our journey through various aspects of the arts, we explored different aesthetic formats that marked questioning and changes of course both by the originality of the proposals and by the approach to different expressive materials. In the 1970s, as a consequence of the countercultural movement of the 1960s, attempts to destroy pre-existing

concepts became visible. Among the first changes that will be implemented is the intention to end existing inequalities of ethnicity, gender and lineage. The subject of study in our case is women and their questionable insertion into the artistic field. This problem was particularly denounced by the feminism of the second wave, especially in the field of visual arts. On this occasion we will stick to the path of some women teachers who marked their time with critical and reflective positions on the role of women in the field of visual arts and we will put special interest in the monumental work of Judy Chicago, which emphatically marks the beginning of feminist art and pays tribute to outstanding women of all times.

**Keywords:** Judy Chicago – feminism – homage – ceramics – embroidery – celebration

Las he reunido, las he invitado a cenar para que podamos escuchar lo que tienen que decir y ver la variedad y la belleza de nuestro legado, un legado que aún no hemos tenido la oportunidad de conocer.

Judy Chicago

Durante la década de los años 70, frente a un panorama mundial que ya venía convulsionado desde la década anterior, se activaron todas las contraculturas vigentes, sobre todo el feminismo y sus vertientes, ya que al primer feminismo de la igualdad o de primera ola, le siguió el feminismo de la diferencia.

Este nuevo paradigma tuvo su correlato en el campo del arte, donde comenzaron a emerger muchas artistas mujeres, luchando por hacer valer sus derechos y para ser tenidas en cuenta en sus expresiones y procesos creativos. No podemos dejar de señalar que la mayoría de ellas hicieron un arte colaborativo y de denuncia como en el caso, por ejemplo, de las Guerrilla Girls, que todavía continúan en actividad.

Dada la magnitud y complejidad de las fuentes investigadas, fue evidente la necesidad de efectuar un recorte para el presente trabajo. Así, entre muchas de estas interesantes mujeres descubrimos a Judy Chicago, nacida Judith Sylvia Cohen (Chicago, 20 de julio de 1939) pintora, escultora, educadora, escritora y pionera del arte feminista que recibió su Maestría en Bellas Artes de la UCLA en 1964. En los años 70 fundó el primer programa de arte feminista que

se llevó a cabo en el Fresno State College de California, Estados Unidos.

Para no estar condicionada por el apellido, ni de su padre ni de su marido, en el año 1973 cambió legalmente su nombre; suceso que celebró con una performance festiva.

Su mayor contribución, sin lugar a duda es *The Dinner Party*. Una obra monumental y abarcativa producida entre 1974 y 1979 como resultado de un trabajo colectivo. Esta surgió tras un intenso y exigente proceso de investigación y una esmerada realización, siendo exhibida por primera vez en 1979 en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. *The Dinner Party* se exhibió en 16 lugares, 6 países y 3 continentes ante más de un millón de personas y entre otras cosas, dio lugar a dos libros donde se deja constancia del proceso de la obra. *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, y *Embroidery Our Heritage: The Dinner Party Needlework*, donde se documentaron las etapas del proyecto, parte de su diario personal donde reflexionó sobre su trabajo y detalló las dificultades y cómo se fueron resolviendo.

Actualmente esta obra se encuentra en el *Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler* en el Museo de Brooklyn: allí, en un ámbito especialmente preparado, invita al visitante a un recorrido que se inicia con una serie de pancartas introductorias realizadas con la técnica del telar. Luego se ingresa al gran recinto propiamente dicho que es el núcleo esencial donde, sobre una base de mosaicos con los nombres de mujeres significativas llamado *Piso de la Herencia*, se instala la ‘gran mesa ceremonial’.

El recorrido continúa con los que Chicago denominó *Paneles de patrimonio*, una suerte de mapa conceptual biográfico donde se encuentran los aspectos más relevantes de las mujeres mencionadas en el piso y concluye con los *Paneles de agradecimiento* que incluyen a las 400 personas involucradas en el proceso.

El *Piso de la Herencia o Patrimonial* está constituido de 2.300 azulejos o mosaicos con el nombre de 998 mujeres y un hombre incluido por error. Estos nombres están inscriptos sobre mosaicos blancos esmaltados de forma manuscrita con letras doradas. Chicago fue consciente de que los nombres seleccionados correspondían a mujeres occidentales y de clases dominantes, en su mayoría europeas, norteamericanas y algunas sudamericanas. Estos nombres están vinculados por cercanía histórica y temática con los sitios de las mujeres homenajeadas en la mesa del banquete. El armado de este piso presentó una gran complejidad ya que los nombres podían abarcar uno o varios mosaicos.

Para que el nombre de cada mujer fuera incluido en la obra se establecieron varios criterios: haber contribuido con algo valioso

a la sociedad; haber intentado mejorar la suerte de otras mujeres; haber mantenido coherencia y perseverancia en sus obras o acciones a lo largo de sus vidas.

El cuerpo principal de la obra es una *Mesa de Homenaje* triangular que mide 14,63 m de cada lado, compuesta de 13 cubiertos en cada lado conformando 39 sitios en total. Cada lugar tiene un plato alegórico con un camino de sitio bordado con el nombre de la mujer e intervenido con imágenes o símbolos relacionados con su actividad y sus logros. Tanto los platos como los manteles tienen un tratamiento personalizado siendo particular para cada mujer evocada. El sitio se completa con una serie de elementos invariable que consta de una servilleta, cubiertos de cerámica y un cáliz dorado. Los platos, que tienen un protagonismo especial en esta cena están decorados, algunos son pintados, otros alcanzan dimensiones escultóricas. Son los portadores de la alegoría.

Estos platos van ganando volumen desde la Antigüedad hasta el S XX y funcionan como metáfora del protagonismo creciente y constante de la presencia femenina en el mundo. Las imágenes reveladas en ellos son una mezcla de hechos históricos, fuentes iconográficas y la imaginación de la artista. En todos se hace presente la forma de mariposa o de flor como símbolo de la vulva.

### **Proceso de la obra**

Judy Chicago señaló que *The Dinner Party* fue producto de un largo y profundo proceso de reflexión sobre su condición de artista y de mujer. Su padre era marxista y su madre estimuló sus inclinaciones artísticas pero su historia familiar proviene de una larga sucesión de rabinos, esto la puso en contacto con el arte utilitario sacramental (tanto judío como cristiano) y de esta mixtura confluyeron las tres ideas que formaron parte de la génesis de la obra: una plena conciencia del rol secundario de las mujeres, el descubrimiento de las vestiduras y manteles religiosos con sus exquisitos diseños y bordados (realizado por mujeres y manipulados por los varones) y la función tradicionalmente femenina de alimentar y servir.

Este bagaje simbólico, tanto doméstico como académico contribuyó a que Chicago comenzara a pensar la obra y trabajar en la selección y elaboración de la misma. Con estos antecedentes *The Dinner Party* es resultado de una investigación rigurosa en tres niveles:

- Una biográfica de mujeres relevantes en la historia.
- Una investigación sobre telas, hilos y bordado, su historia, materiales, técnicas y formas de trabajo en diversas épocas, donde se incorpora las tradiciones y destrezas correspondientes a cada mujer homenajeada.

- La experimentación sobre la elaboración de platos y pintura en cerámica vidriada.

Chicago, cuyo recorrido artístico estaba vinculado a la metalurgia, los fuegos artificiales y la pintura de autos, tuvo que aprender a manejar estas técnicas que esencialmente se aprenden a través de la práctica y por fuera de los caminos del arte consagrado. Esto generó en ella la conciencia del trabajo colectivo, que tanto se diferencia del mito del artista individual, implicándole un gran cambio tanto en lo personal como en su forma de trabajar.

No podemos dejar de mencionar que históricamente tanto el telar, el bordado y la pintura de porcelana eran producciones anónimas, por lo tanto, no eran reconocidas porque se desarrollaban en ámbitos domésticos, Chicago pondera y rescata estas formas de producción artística y pone tanto a las artesanías como a las manualidades a nivel de arte.

Podremos resumir que en este banquete se despliegan varios niveles de significados: una celebración de la historia de las mujeres, una puesta en valor del trabajo artístico y doméstico de las mujeres y un ritual religioso por la alusión a *La Última Cena*.

Para profundizar en el análisis de la obra elegimos a ocho mujeres ubicadas en dos de los tres lados de la mesa, donde cada lado representa un período histórico. Esta selección obedece a nuestro criterio estético y, obviamente, a nuestra subjetividad.

Los lados del triángulo de la mesa se conforman de la siguiente manera: de la prehistoria a Roma. Se trata de una sociedad pre patriarcal, con base en el culto a las deidades femeninas y donde las mujeres participaban del control social y político.

Este primer lado del triángulo corresponde a la antigüedad, el tiempo comprendido entre la creación de las sociedades agrarias (Neolítico) y la inclusión de la antigüedad clásica.

Consideremos que el modelo del 'estatuto mujer' fue variando a lo largo de los siglos. Durante las primeras marchas del Neolítico, (procesiones de cosechas, fúnebres, religiosas) apareció la división tajante entre lo guerrero y lo doméstico, que corresponde a lo masculino y lo femenino. Dentro del ámbito de las mujeres está comprendida la reproducción, la nutrición y la crianza de las crías. Esta separación entre lo guerrero y lo doméstico influyó en las formas de representación. A lo largo del tiempo, con la aparición de los sistemas míticos surgirán las primeras diosas que se homologaron con la Luna por su relación con los ciclos menstruales. Estas relaciones con lo doméstico y lo sensual compondrán la base mitológica para Occidente, que se establecerá y difundirá como Palas Atenea /Minerva – Artemisa/Diana - Afrodita /Venus. O sea, los modelos "sabiduría", "fuerza" y "seducción". Luego se incorporará Hera/Ceres y entonces la tríada primigenia

será reforzada con la figura de la naturaleza. Posteriormente el paso a Micenas va desdibujando la figura femenina para consolidar la masculina.

### **Diosa de las serpientes**

En Cnossos (Creta) se han hallado estatuas de diosas con los brazos en alto sosteniendo serpientes y con un felino en la cabeza, realizadas en cerámica vidriada y datadas en el 1600 ac. La escultura más famosa lleva un vestido largo con siete volados, una cintura estrecha y los pechos descubiertos. Estas figuras se creen asociadas al culto ancestral de la Diosa Madre: “aquella que lo abarca todo”. En lo que hace a los aspectos metafísicos es considerada fecundada por un rayo, principio masculino de la luz. La Diosa Madre es la cuidadora de aquello que no se ve, el oscuro laberinto del interior femenino. No se han encontrado fuentes, pero a través de la cultura cicládica se las vincula con las deidades egipcias en lo referente a la fertilidad y el alimento. No debemos dejar de mencionar que lo minoico está asentado sobre un sustrato femenino y lo micénico sobre lo masculino.

Para destacar el lugar preponderante de las mujeres en Creta cabe recordar el mito del laberinto. Allí se cuenta que la reina Persifae tuvo un hijo con un toro blanco (representación de la soberanía) pero los habitantes de Creta al ser nubios, no podrían engendrar hijos blancos. El hijo mulato de Parsifae hijo fue encerrado. Sin el poder de la casta sacerdotal femenina, ni la reina ni su vástago hubiesen sobrevivido.

Retomando la imagen de la diosa de la serpiente, este animal fue asociado a la mujer y la tierra. En muchas culturas se aprecia la relación con lo sinuoso: danzas de serpientes, meandros de los ríos, las raíces de los vegetales y sobre todo el cordón umbilical.

Con el dominio masculino de las culturas agrarias y mucho más con los monoteísmos, judeocristianos, es cuando el signo “serpiente” es denostado y asociado al mal, el pecado y la tentación.

Judy Chicago concibió para esta diosa un plato que incorpora colores y símbolos de su antecedente histórico: brazos extendidos de color amarillo pálido crecen desde una forma central cuyas líneas ovaladas representan la fuerza generadora de la diosa.

El camino de mesa emplea patrones cretenses, acrotéramos, con dos espectaculares serpientes doradas bordadas en la espalda. Volantes que recuerdan a las faldas que usaban las mujeres cretenses.

### **Aspasia de Mileto**

Nacida en Mileto (Turquía) entre los años 470 y 400 AC. Era una hetera, extranjera que no era esclava, lo que le daba otras libertades

que a las mujeres nacidas en Atenas. Por la preparación intelectual que tenía se supone que provenía de una familia adinerada. Es nombrada maestra de retórica y logógrafa, o sea estaba capacitada para prescribir las reglas para la relación de las palabras en las proposiciones. Muchas veces se la considera antecesora de los estudios ginecológicos por los remedios y consejos para el posparto. Estaba casada con Lisicles, pero desde el año 445 AC comenzó a unir su nombre al de Pericles, aunque nunca se probó que estuvieran casados. A pesar de esta proximidad con el poder, siguió figurando como hetera porque a estas mujeres cortesanas profesionales e independientes, entrenadas tanto en danza, música como en retórica, les era más conveniente que el lugar de esposa. Instaló en Atenas una escuela para jóvenes que promovía tanto aspectos del intelecto como prostibularios. Siempre invitaba a las mujeres a desarrollar sin avergonzarse las potencialidades intelectuales, físicas y sexuales. Era muy famosa y tenía un gran peso en las decisiones de Pericles aunque se supone que fue esta condición la que le generó enemigos en el foro clásico y que fuera muchas veces estigmatizada por cómicos y atacada judicialmente.

El plato de Aspasia está realizado con tonos apagados de los colores de la tierra, un tono preferido por los griegos y reposa sobre un camino de mesa cuyos motivos están tomados de los vasos helénicos. Una tela drapeada, diseñada para parecerse a los trajes preferidos de los atenienses, adorna la parte trasera y delantera del camino de mesa. Dos alfileres bordados sujetan el drapeado, de manera similar a un broche que aseguraba y decoraba la toga griega.

El segundo lado del triángulo diseñado por Chicago corresponde a los comienzos del cristianismo hasta la Reforma protestante, donde la Iglesia y el Estado eran controlados por hombres y por lo tanto las mujeres rebeldes eran perseguidas. Además, la Reforma canceló la educación de las mujeres y así se erosionaron aún más sus derechos.

En este período, la figura primordial de las mujeres era la Madre, como representación sobre todo de las Vírgenes. Las otras dos diosas de la trilogía pagana se irán estigmatizando enredadas en las narraciones bíblicas, vinculándolas con lo diabólico, lo tenebroso o lo insano. A partir del Renacimiento se actualizó la tríada como “madre”, “santa” y “puta”. Los prototipos femeninos en las narraciones de base serán las madres, las seductoras, las valientes y las víctimas. El triunfo de este espesor signico se encuentra en que estos roles pueden ser intercambiables y superpuestos. Se trata de un período caracterizado por una concepción absolutamente dualista de la mujer que la sitúa en el lugar más elevado (reflejado en el amor cortés y la adoración a la figura femenina como bendición del

caballero, musa inspiradora, la Virgen María, Santas, Mártires, etc.) o en el más bajo y despreciable (pecadoras como Eva y María Magdalena, brujas, etc.) una dicotomía que persistirá en la época moderna y que todavía hoy, en pleno siglo XXI, sigue presente en muchos de los conceptos que aún permanecen en la sociedad.

Judy Chicago rescató entre otras, a mujeres brillantes de este tiempo, como Leonor de Aquitania, la Emperatriz Teodora y Artemisa Gentileschi.

Finalmente, el tercer lado del triángulo corresponde a la Revolución estadounidense y a la Revolución de las mujeres. A partir de fines del siglo XVIII, las mujeres empezaron a cuestionar sus roles. En el panorama que se les ofrecía no había opciones: o inutilidad burguesa o explotación obrera.

### **Sojourner Truth (1797-1883)**

Nació esclava y fue una de las primeras en señalar la discriminación que se ejercía sobre los negros y las mujeres. Fue varias veces vendida durante su niñez y juventud. Fue la primera mujer negra en ganar un juicio a un hombre blanco que había vendido ilegalmente a uno de sus hijos.

Cambió su nombre por el que luego será reconocida. Dio conferencias por todo el país, publicó su autobiografía, ayudó a los esclavos recién liberados a encontrar trabajo y establecerse tras la Guerra Civil. Truth, fue un símbolo orgulloso de la lucha de las mujeres negras por trascender la opresión tanto de su sexo como de su raza.

En cuanto al plato, la impronta africana domina la representación. Dos rostros y una máscara comparten la tristeza de su situación que se manifiesta en una lágrima que cae. Es uno de los pocos platos figurativos y con una semántica más elocuente.

El llamativo camino de mesa negro, marrón y amarillo repite los colores del plato y extiende su diseño. Fue trabajado como un edredón *patchwork* con secciones que incluyeron bandas tejidas en una técnica inspirada en el tejido de tiras africano. Se eligió este formato para el mantel de sitio como forma de reconocer la influencia afroamericana en las colchas.

La base del camino es de muselina sobre el cual aplicaron el acolchado con puntadas corridas, lo cual representó un gran desafío técnico.

### **Margaret Sanger (1879 – 1966)**

Fue una enfermera estadounidense, activista a favor de la educación sexual, escritora y fundadora de la Liga Estadounidense para el Control de la Natalidad. Sanger consideraba que una verdadera

igualdad de la mujer exigía una maternidad libre, es decir, que la mujer pudiera decidir si deseaba tener hijos, cuándo y cuántos. Quería evitar la práctica del aborto inseguro, muy común en la época debido a que el aborto, normalmente, era ilegal y muchas veces mortal.

La lucha de Sanger impulsó la creación de un anticonceptivo oral seguro y efectivo (la “píldora”) que cambió el entorno sexual humano para siempre. Permitió que la revolución sexual de los 60 fuera más segura para millones de personas y estableció la planificación familiar como una norma cultural para los EE. UU. y muchos otros países del mundo.

El plato que lleva su nombre es de porcelana pintado con esmalte rojo brillante que representa a los órganos reproductores femeninos, también se puede asociar tanto para la sangre del período menstrual como a las muertes de las mujeres víctimas de partos o abortos inseguros.

Según Chicago el plato toma corporeidad, se eleva y se extiende por los bordes, símbolos de los esfuerzos de Sanger por elevar a las mujeres; para su realización se montaron una serie de moldes de cerámica sobre al plato blanco de base.

El camino de mesa es de satén de seda rosa y de tela de algodón y lino. El material de soporte del camino es tejido de crin de caballo, lana y lino. El bordado, que representa a los órganos reproductivos femeninos, está realizado en hilos de algodón, seda y un cordón de oro sintético. Dentro de letra capital encontramos la imagen de una madre y su bebé encadenados inspirados en una cita de Sanger “Ninguna mujer puede ser, hasta que decida cuántas veces quiere ser madre”, es decir, que la libertad reproductiva liberaría a las mujeres de las cadenas de la maternidad no deseada.

### **Emily Dickinson (1830-1886)**

Poeta original y única nació en una familia muy culta y bien posicionada socialmente. Recibió educación formal en múltiples áreas luego, al abandonar la escuela por problemas de salud completó su formación intelectual de forma autodidacta. Mostró un gran interés por la botánica, que se vio plasmado en su prolífica obra poética, que fue desconocida durante su vida (solamente publicó seis poemas) y luego valorada y reconocida a través del tiempo.

Sus últimos años los pasó recluida consagrada a su producción poética buscando desarrollar al máximo su personal voz, escapando de la prisión social que condenaba a las mujeres a un mundo sin un

propósito personal y paradójicamente lo hizo encerrándose en propio ostracismo.

Judy Chicago imaginó a Emily Dickinson aprisionada dentro de un mar de encaje victoriano, esta idea fue evolucionando hasta concretarse en el diseño del camino de mesa y del plato, el encaje como material principal fue la única opción estética, pero era necesario utilizar encaje de calidad superior. Connie von Briesen quien fue la supervisora del mantel consiguió piezas de encaje antiguas y originales y para unificar el color de las piezas las tiñó con una solución de té, café y otras sustancias recuperando una forma antigua de teñido, montándolos en una serie de patrones variados sobre una base de tela de algodón.

El plato tiene un centro grueso que tallado, emula el estilo de las muñecas ornamentales de porcelana de Dresde y pintado con aerógrafo. Luego trabajó el encaje por medio de una particular técnica, donde trozos de encaje se sumergen en arcilla, una vez rígido se esmalta y luego se cuece. Una vez terminado este proceso el plato es rodeado por orlas de encaje que lo circundan y lo contienen. Estas orlas fueron trabajadas a través de la técnica del drapeado donde cada pieza tenía que ser hilvanada y moldeada alrededor de la pieza. Visualmente nos recuerda la cantidad de enaguas de un miriñaque vistas desde un plano cenital.

El color elegido nos sugiere la idea de carnalidad y también implica una forma de sensualidad velada, virginal, oculta bajo esa cantidad de encaje. Además, el plato esta encorsetado en esa profusión de encaje, tanto como estaba la mujer en la era victoriana, prisionera en el concepto de dama perfecta: casta, virtuosa, ociosa y dependiente del marido, si pertenecía a la burguesía acomodada o explotada en todos los niveles si pertenecía a la clase trabajadora.

El camino de mesa tiene una base de algodón y lino y contiene numerosas flores bordadas que nos recuerda la afición de Emily por la botánica (rosas, margaritas, lirios y violetas) realizadas con cintas de raso, una técnica utilizada en el s XIX. Estas flores rodean el contorno del mantel individual y alrededor de la E inicial de Dickinson. También se insertó una cinta rosa para crear continuidad visual en la pieza.

### **Susan B. Anthony. (1820- 1906)**

Fue una sufragista, defensora de los derechos humanos y escritora estadounidense quien jugó un importante papel en la lucha por los derechos de la mujer y el derecho de voto femenino en el siglo XIX en Estados Unidos.

Uno de sus objetivos fue demostrar que las mujeres eran capaces de mantenerse unidas sobre la única base de su *womanhood* o la condición de ser mujer. Su éxito fue tal que en 1925 agrupó a treinta y seis millones de mujeres pertenecientes a asociaciones feministas de muchos países. Además, luchó contra la segregación racial y abogó por los derechos de las mujeres negras.

Susan B. Anthony y otras 14 mujeres consiguieron registrarse para las elecciones presidenciales de 1872 y votar. Fueron arrestadas una semana después por votar ilegalmente. Transcurridos 148 años, en 2020, el presidente Donald Trump firmó el indulto póstumo para Anthony, que incluía un perdón pleno.

Judy Chicago la ubica en el sitio principal pues la considera la "reina de la mesa". El plato es de porcelana con esmalte. La forma tridimensional de su plato literalmente "se levanta de la superficie con gran fuerza en un vano esfuerzo por escapar de sus confines", representando la lucha de la sufragista por la libertad, una lucha que Anthony no ganó en vida. La creación del plato representó para Chicago y sus colaboradores un gran desafío artístico, el resultado es una obra impactante y poderosa.

El camino de mesa homenajea no sólo a Anthony sino también a sus compañeras de lucha. Sus nombres bordados rodean al plato central, el fondo del mantel está inspirado en el patchwork tradicional norteamericano, actividad colectiva y eminentemente femenina. Una leyenda corona el trabajo "la independencia se logra con la unidad". También encontramos pines con la famosa frase de Anthony "el fracaso es imposible". Los materiales empleados son: satén de seda blanca, tela de algodón y lino, fieltro y muselina, además de cintas de sarga de algodón, terciopelo y flecos.

Para finalizar, cada letra mayúscula del nombre de Susan B. Anthony está iluminada con motivos que ilustran su compromiso con la causa.

### **Virginia Woolf (1882- 1941)**

Según Judy Chicago, la escritora es un faro que ilumina el camino hacia un lenguaje literario propiamente femenino. Escritora, ensayista, editora y crítica literaria Virginia Woolf representó y aún sigue siendo un ícono del feminismo; aunque esta faceta muchas veces es en detrimento de su condición de escritora vanguardista, creadora de un lenguaje propio y personal. Nacida en un hogar acomodado, hija de un intelectual, su vida estuvo atravesada por la teorización y la reflexión acerca de la escritura, del arte y del momento político en el cual vivió.

Su plato es el más libre de la toda de la obra: pétalos luminosos que se abren para revelar un centro que estalla con esas semillas que

remiten al genio fecundo de Woolf. Está pintado en una paleta leve y refinada, blancos que se disuelven en grises con algunos toques rosados. Este plato representó para Chicago una gran dificultad en cuanto al diseño y provocó numerosas discrepancias con su equipo creativo acerca de su realización.

Además, representó un gran desafío visual, la presencia de este plato requería de un mantel más simple para reforzar el despegue y la trascendencia de las figuras femeninas. El mantel hace referencia a la novela de Woolf *Al Faro*, que de forma estilizada nos remite a un faro propiamente dicho o al haz de luz que éste proyecta.

La inicial de su nombre, confundida entre olas de distintos tonos de azul, planteó muchísimos problemas técnicos debido a la dificultad de traducir el boceto del dibujo al bordado que finalmente se resolvió con un bordado de punto cerrado con carga de materia que hace recordar a un tapiz y a la vez, remite a las olas del mar.

### **Georgia O'Keeffe (1887-1986)**

Vivió gran parte de su vida en el oeste norteamericano, salvo sus esporádicas estadias en Nueva York. Estudió en Chicago y New York. Fue la primera artista mujer que creó un lenguaje visual que antropomorfizaba el mundo en términos femeninos. Su obra sentó las bases para el desarrollo del lenguaje de formas femeninas en el arte.

El diseño del mantel de Georgia O'Keeffe, atravesó por varias fases, simplificándose progresivamente en cada una de ellas y finalmente se optó por uno que incorporó pintura y bordado. El mantel realizado en lino belga fue tensado sobre bastidores de madera de cerezo fabricados especialmente y fue intervenido tanto por pintoras como por bordadoras. La base se cubrió con aerógrafo con colores que se van a repetir en el plato, logrando un efecto de cohesión o de fundido imperceptible entre ambos. La letra capital de su nombre procede de las formas de cornamenta que son típicas de las pinturas de bucranios de O'Keeffe. Los bordes de este camino de sitio se separan del marco y se dejan en bruto, un símbolo de la independencia creativa de O'Keeffe y de los desafíos que corrió para triunfar como artista cuando las oportunidades para las mujeres eran escasas.

### **Repercusiones**

*The Dinner Party* suscitó opiniones muy variadas en su momento. La crítica feminista Lucy Lippard declaró: «Mi propia experiencia inicial fue fuertemente emocional... Cuanto más tiempo pasaba con la pieza, más adicta me volvía a sus intrincados detalles y

significados ocultos», y defendió la obra como un excelente ejemplo del esfuerzo feminista.

Podemos encontrar las siguientes expresiones críticas: es una obra vulgar, publicitaria, exitosa en demasía, Chicago se aprovechó de sus voluntarias. La artista respondió enfáticamente a estas críticas asumiendo la responsabilidad de cada aspecto de la obra subrayando que la misma fue un trabajo cooperativo no colaborativo.

Otros reproches apuntaron a la falta de mujeres hispanoamericanas o portuguesas, a lo cual Chicago contestó que están nombradas en el Piso Patrimonial y que semejante reproche es desconocer los criterios y los límites que se establecieron para la realización de la obra. Podemos agregar que en 1970 no había un registro exhaustivo acerca de la historia de las mujeres y que obviamente, Chicago estaba creando un nuevo campo de expresión artística en cuanto al sentido de la obra.

En 1990, la Universidad del Distrito de Columbia consideró albergar *The Dinner Party* en un futuro centro de arte multicultural que representaría la lucha por la libertad e igualdad. Era parte de un plan para generar ingresos para la escuela. La obra iba a ser donada por Chicago a la Universidad con la condición de que fuera expuesta apropiadamente. Una serie de malentendidos con respecto a la financiación y la oposición férrea de grupos conservadores finalmente frustraron el proyecto.

La obra perteneció a una colección privada hasta el 18 de abril de 2002 cuando fue adquirida y donada por la fundación Elizabeth A. Sackler. Actualmente forma parte de la colección permanente del Brooklyn Museum.

*The Dinner Party* nos sigue interpelando porque establece un diálogo fecundo entre la artista, las mujeres representadas y nosotros, los espectadores. La obra está viva y su espíritu sigue creciendo en otras partes del mundo y con la lucha de otras mujeres.

## **Referencias**

- Brooklyn Museum. *The Dinner Party by Judy Chicago*. Archivos y publicaciones en línea en [https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/dinner\\_party](https://www.brooklynmuseum.org/es-US/exhibitions/dinner_party)
- Chicago, J. (1979). *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*. New York: Anchor Books Edition.
- Chicago, J. (1980). *Embroidery Our Heritage: The Dinner Party Needlework*. New York: Anchor Books Edition.
- Frazier, N. (1990). *Georgia O'Keeffe*. New York: Crescent Books.

- Murad, D. y Pozner, A. (2007). “La poética fantástica en dos mujeres que atravesaron el siglo XX: Georgia O’Keefe y Dorothea Tanning”. En: Costa Picazo, R. y Capalbo, A. *Estados Unidos y su cultura. Una mirada retrospectiva*. Buenos Aires: BMPress Editores. p. 434-443.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*. Oxfordshire: Ed. Routledge.
- Robinson, R. (1990). *Georgia O’Keeffe: A life*. London: Bloomsbury.
- Consulta bibliográfica, archivos y publicaciones en línea en <https://judychicago.com/>

## David Leavitt: afectos y temporalidades

## David Leavitt: affects and temporalities

Juan Ariel Gómez  
UNMDP (ISTeC, CELEHIS, CeHIS)  
juargo98@gmail.com

**Resumen:** Quisiera destacar en este trabajo algunas implicancias de la representación de afectos en ciertos textos ficcionales a partir de dos entrecruzamientos temporales, los que conlleva la diégesis y los que reactiva la mirada retrospectiva (Heather Love, 2007) al leer, en este caso, algunos relatos del escritor norteamericano David Leavitt incluidos en su colección *The Marble Quilt*, traducida para su publicación en castellano como *El edredón de mármol* (2001, 2003). Me interesa destacar particularmente lo que podría entenderse como un repertorio de estrategias formales de presentación de narrativas acerca de las comunidades asoladas por la epidemia de hiv-sida desde fines de la década de 1980 aunque en fugas temporales –“escenas”, “scenes”, para utilizar los propios términos de Leavitt – a otros momentos, a otros espacios, con los que establece distintas conexiones, algo así como una productividad afectiva en la inter-temporalidad de esos relatos – un fructífero “colapso del tiempo por el contacto afectivo”, diría Carolyn Dinshaw (2007). Con la productividad de esos pasajes e interconexiones, se trata de seguir la pista textual de, como anotan Melissa Gregg y Gregory Seigworth (2010), “la prueba persistente de la inmersión nunca menos que continua de un cuerpo en y entre las obstinaciones y ritmos del mundo, sus negativas, así como sus invitaciones” (1).

**Palabras clave:** Temporalidad – afectos – escenas – Leavitt – representación

**Abstract:** In this paper I seek to underscore some implications of the representation of affects in certain fictional texts after two temporal ‘cross-overs,’ the ones that the diegesis brings about and those reactivated by the retrospective gaze (Heather Love, 2007) while reading, in this case, some short stories by US writer David Leavitt included in his collection *The Marble Quilt*, translated for its publication in Spanish as *El edredón de mármol* (2001, 2003). I am particularly keen on foregrounding what could be understood as a repertoire of formal strategies of the presentation of narratives about those communities decimated by the hiv-aids pandemic since the 1980s with temporal fugues – “scenes,” to utilize Leavitt’s own terms – to other moments, and spaces, with which he establishes different connections, a certain affective productivity in the inter-temporality of these stories – a fructiferous “collapse of time through affective contact,” as Carolyn Dinshaw (2007) would have said. With the productivity of such passages and interconnections, I intend to pursue the textual clue of, as Melissa Gregg and Gregory Seigworth (2010) put it, the “persistent proof of a body’s never less than ongoing immersion in and among the world’s obstinacies and rhythms, its refusals as much as its invitations” (1).

**Keywords:** Temporality – affects – scenes – Leavitt – representation

Language is a virus from outer space.  
William Burroughs,  
*The Electronic Revolution* (1970).

Nombres y cuerpos están entre nosotros  
siempre yendo y volviendo en el tiempo...  
Guadalupe Santa Cruz,  
*Lo que vibra por las superficies* (2013).

Permítanme adelantar que con este trabajo quiero dar cuenta de impresiones –por así decirlo– al leer el libro de cuentos al que aludiré luego más de veinte años después de su primera edición; es decir que busco comunicar algo así como un reporte de la productividad de una primera, pero no la única, dislocación temporal entre lo que es representado, cuándo fue publicado, y cuándo ha sido leído.

Anotaba –hace unos años ya– la profesora y ensayista Heather Love (2007) que toda crítica transformadora se ve siempre acompañada de una paradoja: poder pensar siquiera en la potencialidad del futuro requiere revisar, examinar, o exhumar una historia de sufrimiento, estigma y violencia. Escrito por David Leavitt, publicado en 2001 en la colección que lleva por título *The Marble Quilt*, en inglés, *El edredón de mármol*, en su traducción al castellano, me referiré en lo que sigue al relato extenso “The Infection Scene” (“Escena de infección”) a partir de otro doble movimiento de dislocación. Por un lado, al recontextualizar el sintagma médico-viológico de *scene of infection* o *site of inflammation* en un giro literal, es decir, al volverlo una escena, una dramática de la infección. Por el otro, resulta inevitable notar el movimiento de mirar atrás, en este caso, tanto de la escritura ficcional que registra y se afirma en un tipo de mirada retrospectiva, como de mi propia intervención crítica. Y aquí, a propósito de intervenciones, añado una aclaración, a mi juicio necesaria, al respecto del lenguaje, de su temporalidad, y de su afectividad, a partir del sustantivo *infection*, *infección* en su traducción, en la frase nominal del título de un relato publicado a comienzos de este siglo, en el año 2001 más precisamente. Aquí no puedo no pensar en los tempranos “Principios de Denver” de 1983, con su igualmente temprano reclamo por evitar los términos “contagio”, “paciente”, “víctima”, entre otros, y hablar de “gente con sida”, PWA, en sus siglas en inglés. Más actualmente deberíamos considerar las cartillas en internet del CDC de EEUU para promover un lenguaje no estigmatizante y justamente evitar el uso de este término, o en castellano, por ejemplo, el trabajo de activismos, de organizaciones no gubernamentales o de los ministerios de Salud en distintas jurisdicciones estatales hasta el año pasado que comenzó este gobierno deleznable de Milei y cía., que también venían promoviendo la utilización de lenguaje que no perpetuara la discriminación o estigmatización, con el uso de sintagmas tales como

“personas con vih” o “vivir con vih”, antes que otras elecciones menos apropiadas y más dañinas.

En este extenso relato, entonces, Leavitt entrama dos narraciones que se entrecruzan fragmentariamente en secciones autónomas con subtítulos: una a fines del siglo XIX, la otra a fines del siglo anterior; una situada en Inglaterra, la otra en San Francisco, EEUU; una protagonizada por quien terminaría arruinando la carrera de Oscar Wilde, Lord Alfred Douglas, la otra protagonizada por Anthony y Christopher, dos chicos que se han enamorado y quieren vivir en pareja, a comienzos de la década de 1990. Quisiera enmarcar este relato de Leavitt en un repertorio escritural – uno de los *viajes virales*, para invocar el ensayo de Lina Meruane (2012) – de estrategias de representación de narrativas de las comunidades víctimas de la pandemia del vih-sida desde la década de 1980 hasta mediados de la década siguiente, que podríamos fechar con el año 1995, con la aprobación por parte de la FDA de los primeros tratamientos antirretrovirales de tetra o tri-terapias combinando drogas en lo que comúnmente se ha llamado ‘cóctel’. En este caso quiero destacar las implicancias de las fugas temporales que propone Leavitt, o más aún, un principio de relacionalidad temporal que van urdiendo sus dos narraciones.

Cada sección que forma parte de “Escena de infección” justamente relata, como señalé anteriormente, como indica el título, *escenas de infección*, en algo así como una oscilación significativa entre la literalidad y la figuratividad. Me interesa la productividad mimética de estos desplazamientos, no como entidades separadas sino en su propia inter-conectividad. Una de las dos tramas simultáneas con la que comienza el relato de Leavitt narra una primera escena de infección con protagonistas que son visitados algunos años antes de lo que podríamos llamar su auge en el relato histórico, al menos para uno de ellos. Un patrón que se reitera en las dos narraciones: uno de los dos amantes quiere contagiarse de lo que padece el otro para estar más tiempo juntos. Bosie en 1875 tiene paperas y le propone al sobrino de una vecina contagiarse juntos para compartir más de una semana convalecientes. Lo hacen, pero uno de los dos no desarrolla la enfermedad. Y revela el narrador una ironía que permite la temporalidad ampliada omnisciente: el que no se contagió va a morir joven en las guerras Boer en Sudáfrica, el otro, va a hacer “de la ruina y la infección una carrera” (p. 26). Esa *infección* se desliza hacia una metáfora por la injuria y el desprestigio que, sabemos, desencadenará unos años después junto a su padre contra Wilde. Estas visitas narrativas iniciales al pasado no auguran nada propicio: el relato de Leavitt mira hacia atrás pero no puede conjurar futuridad. La otra escena de infección que se va tramando es la de dos chicos que se conocen en una lectura de poemas de Dennis Cooper y que se enamoran e intentan una vida juntos en San Francisco en la década de 1990. El relato comienza a volverse crudamente contemporáneo e “infección” ya no es una metáfora. El narrador lo explica con una figura temporal y un juego de palabras: es un “presente” y un irónico “obsequio intruso” (“an interloper present”, en el texto de Leavitt) entre tantos planes a futuro:

uno de los dos, Anthony, es seropositivo. ¿Qué desea Christopher además de pasar el resto de sus días con Anthony? Lo mismo que quería Bosie pero para el resto de sus días: también vivir con vih, solo que en tiempos de prognosis limitadas y tratamientos casi inexistentes. Y aquí es donde la posible conexión con el pasado, no hace sino revelar que lo que parece una repetición ofrece un diferencial fatídico, el de la imposibilidad de concretar el vínculo por medio de la escena de infección que propone Christopher, que no solamente es rechazada por Anthony, sino que termina con la relación. Con lo que no terminará es con el deseo de Christopher, a quien veremos hasta el final del relato intentar ser o convertirse para acompañar a un amado que ya no lo quiere ver más. Hay tres momentos que me parecen singulares para lo que busco tramar con este relato de Leavitt. El primero de ellos es una intrusión autoral hacia la mitad del relato, en una sección que lleva por título “On the Edge of the Abyss” (“Al borde del abismo”):

Where does it come from, this story? I'm still not certain. Probably it began with a newspaper article...According to this article, a San Francisco psychiatrist was noticing a dangerous trend among very young gay men: in essence, they were starting to abandon those very rules of 'safe sex' that their elders had struggled so hard to instill and publicize (p. 52).

[¿De dónde viene este relato? Todavía no estoy seguro. Probablemente comenzó con un artículo en un periódico... Según ese artículo, un psiquiatra de San Francisco comenzaba a notar una tendencia peligrosa entre gente gay muy joven: en esencia, estaban comenzando a abandonar esas mismas reglas del 'sexo seguro' que sus mayores habían luchado tanto para inculcarlas y darlas a publicidad. (Traducción propia.)]

La temporalidad del afuera de la diégesis registra, a comienzos del tercer milenio, no solamente un cambio en la conducta de la comunidad que más sufrió la primera oleada de una pandemia sin tratamiento, sino una posición punitivista por parte de la prensa representada en ese artículo. El adjetivo “dangerous” se destaca en el anterior párrafo, tanto como dos verbos que siguen en la misma oración antitéticamente – las dos grandes pulsiones, lucha y huida: “abandon” y “struggle”. La discursividad del *riesgo* en un artículo de los primeros años de este siglo resulta un tanto desfasada en tanto sí son, afortunadamente, hoy, una realidad las parejas serodiscordantes o ambas conviviendo con vih. Leavitt alude, también, en esos comentarios, a una *difficultad* representacional que también pareciera radicar en la pertenencia a otras vivencias que dificultan que pueda, dice él, “imagine a world where early death is the norm, and where therefore life itself may begin to seem like a death sentence” [“imaginar un mundo en el que la muerte temprana fuera la norma, y en el que por ende la vida en sí podía comenzar a verse como una sentencia de muerte”] (p. 53, traducción propia.). Ese es el *problema* que ha atizado la escritura de este texto, complementándolo, o contrarrestándolo, precisamente al imaginar el relato:

I thought about this article for months after I read it. Then I read a biography of Bosie, and the present and past did their alchemy.

Out of the flames Anthony and Christopher stepped forth, naked, almost fully formed. (p. 53)

[Meses después de haberlo leído, todavía pensaba en ese artículo. Luego leí una biografía de Bosie, y el presente y el pasado hicieron su alquimia. De las llamas emergieron Anthony y Christopher, desnudos, casi completamente formados. (Traducción propia.)]

Esta alusión a una “alquimia del pasado y del presente” es el segundo momento a destacar: de la lectura de una biografía a las llamas de las que emergieron los protagonistas del relato más contemporáneo: la escena de creación, la génesis del texto en el marco de este relato, que, por cierto, incluye paratextos afines a los de un texto académico, con una lista de las referencias consultadas al final. Me interesa mucho este momento porque como explicación es bastante difusa, por así decirlo. En todo caso este trabajo resultaría ser algo así como una coda a este preciso momento en el cuento de Leavitt.

En el tercer momento escogido, hacia el final del relato, en el segmento que lleva por título “A Link in a Chain” (“Un enlace en una cadena”), Christopher no deja de insistir en la posibilidad de vivir con el virus para acompañar a su amado Anthony, es decir, conseguir lo que paradójicamente Anthony, como ya lo comenté, se rehúsa a darle. Conoce entonces Christopher a un profesor de literatura con el que busca tener sexo sin protección. Y charlan en el departamento de John, el profesor, quien dice, para romper el hielo:

- “I wrote my dissertation on Oscar Wilde.”  
- “Oh, I know about him,” says Christopher. “He was, like, the first faggot, right?”  
- “More or less.”  
- “And that guy Jack – the teacher of yours – when you were his student, did he fuck you?”  
The question rather takes John aback; it also arouses him.  
- “Well, yes, actually,” he admits after a moment.  
“So that means that if he fucked you, and that poet he was talking about fucked him, and what’s his name – Oscar Wilde’s boyfriend – fucked the poet, then if you fuck me tonight it’ll be like I got fucked by the first faggot.”  
- “I guess so,” John says, laughing. (p. 77-78)

[- “Yo escribí mi tesis doctoral sobre Oscar Wilde”.  
- “Ah, yo sé sobre él”, dijo Christopher. “Él fue como el primer puto, ¿no?”  
- “Más o menos”.  
- “Y ese tipo Jack – tu profesor – cuando vos eras estudiante, ¿te cogió?”  
La pregunta medio como que toma por sorpresa a John, pero también lo excita. - “Bueno, de hecho, sí”, admite después de un momento.  
- “Entonces eso quiere decir que, si él te cogió a vos, y ese poeta del que hablaba lo cogió a él, y cómo es su nombre – el novio de Oscar Wilde – cogió con el poeta, entonces, si vos me cogés esta noche va a ser como si me hubiera cogido el primer puto”.  
- “Creo que sí”, dijo John, entre risas. (Traducción propia.)]

En una inversión de roles en la que el lenguaje soez utilizado por Christopher no debería distraernos demasiado, es él y no John, el profesor, quien ensaya una teoría del contacto trans-histórico entre cuerpos queer, una inter-conexión entre los cuerpos del pasado y el presente, en completo decoro metonímico con la propuesta de *todo* el relato de Leavitt. Aquí vuelvo sobre el trabajo de Heather Love que mencioné al comienzo de esta lectura, porque en ese mismo texto, ella piensa en términos análogos a mi recorrido, transferibles del campo de la historia cultural, o de las disidencias, o de su historiografía, por su inmenso foco metadiscursivo, que atiende a los modos, a los alcances, a los efectos de este tipo de escritura y que, desde luego, quiero llevar a los procedimientos de la representación ficcional como artefactos que recurren, parodian, recrean un despliegue historicista como en este relato de Leavitt. Porque en la línea de esa reorientación de una concepción de la historia “efectiva” (una historia que se pregunta “¿qué?”, “¿cuánto?”), dirá Love, que pasa a interesarse más por una historia “afectiva” (del “¿cómo?”, “¿con quién/es?”), formulando preguntas para las que, insisto, Leavitt ficcionaliza potenciales respuestas. Una de ellas interrumpe la noción de comunidad disidente a través del tiempo para representar la distancia entre las experiencias, sus especificidades, aún en la ficticia y ficcional homogeneización de las “escenas de infección”. Comenta Heather Love:

The longing for community across time is a crucial feature of queer historical experience, one produced by the historical isolation of individual queers as well as by the damaged quality of the historical archive. (p. 37)

[El deseo por una comunidad a través del tiempo es un rasgo crucial en la experiencia histórica queer, producido por el aislamiento histórico de los individuos queer tanto como por el dañado presente del archivo histórico. (Traducción inédita propia y de M.L. Gutiérrez)]

Y acude al trabajo de la medievalista norteamericana Carolyn Dinshaw, quien ha venido pensando la cuestión del vínculo entre el pasado y el presente de las comunidades lgbt, de lo que llama un

“queer historical impulse, an impulse toward making connections across time between, on the one hand, lives, texts, and other cultural phenomena left out of sexual categories back then and, on the other, those left out of current sexual categories now” (1999, p. 1)

[“impulso histórico cuir por establecer conexiones entre, por un lado, vidas, textos, y otros fenómenos culturales desplazados y aquellos soslayados hoy” (Traducción propia.)],

o como la propia Dinshaw señalaba unos años después, en “Theorizing Queer Temporalities”, una mesa redonda virtual de 2007 organizada por y publicada en *GLQ*, la canónica publicación LGBTQ de la U Duke: “the possibility of touching across time, collapsing time through affective contact between marginalized people now and then” (p. 178) [“la posibilidad de tocar a través del tiempo, de hacer colapsar el tiempo a

través del contacto afectivo entre personas marginalizadas ahora y entonces” (Traducción propia.)).

Para concluir, mejor dicho, para sostener preguntas y seguir pensando, volvería a Heather Love, cuando alude a ese Foucault que en *La vida de los hombres infames*, recordemos, justamente un ensayo en el que no son pocos los aportes para reflexionar en torno a la sociedad punitiva, algo que este relato de David Leavitt representa, y da cuenta del propio trabajo de archivo, no como Leavitt en este relato, precisamente, pero, así y todo, sin desestimar que su “narración ficcional” incluye, como ya dije, una bibliografía al final y varias intrusiones que quieren acaso hacernos pensar en una posibilidad más de los sacudones que la fricción de la ficción y la historia generan. Cuando Carolyn Dinshaw lee este mismo ensayo de Foucault, subraya, como también lo hace Love, que Foucault dice haberse sentido “físicamente afectado” en el archivo. Una “vibración”, apunta Love (p. 47), al leer textos que hablan de “otrxs abyectxs”, de un “mundo de sombras”, es lo que señalaba Foucault en ese ensayo – como *estas* voces trans-temporales, en *este* relato de Leavitt, que nos atraen a la vez que nos hablan, en estos varios “encuentros”, yuxtapuestas en sus “escenas de infección”, *desde* – y la imagen que invoca Heather Love le pertenece al ensayista y dramaturgo Neil Bartlett en un texto sobre Oscar Wilde – “esa noche oscura” que, dice, y bien lo sabemos, “también puede ser la historia” (p. 52).

## Referencias

- Dinshaw, C. (1999). *Getting medieval: Sexualities and communities, pre-and postmodern*, Durham and London: Duke University Press.
- Dinshaw, C., Edelman, L., Ferguson, R. A., Freccero, C., Freeman, E., Halberstam, J., & Nguyen, T. H. (2007). “Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13(2), 177-195.
- Leavitt, D. (2001). *The Marble Quilt. Stories*. New York: Houghton Mifflin Co.
- Love, H. (2007). *Feeling Backwards. Loss and the Politics of Queer History*. Boston: Harvard UP.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Los objetivos de desarrollo sostenible de las Naciones  
Unidas y los Estados Unidos:  
contradicciones en el Antropoceno

The UN Sustainable Development Goals and the United  
States. Contradictions in the Anthropocene

Diana González del Pino  
UNC  
diana.gonzalez.del.pino@unc.edu.ar

**Resumen:** En el ámbito de la geología, el tiempo se divide según los cambios profundos en el estado de la Tierra. Para Lewis y Maslin, del departamento de Geografía del University College London, “los recientes cambios ambientales globales sugieren que la Tierra pudo haber entrado en una nueva época geológica dominada por los humanos, el Antropoceno”<sup>1</sup> (Lewis y Maslin, 2015, p. 171). Esta nueva época evidencia el impacto de los humanos en el planeta y demuestra que sus acciones pueden modificar el futuro de nuestra Tierra. En un intento de mitigar este impacto, la comunidad internacional reunida en la Organización de las Naciones Unidas estableció en 2015, diecisiete objetivos de desarrollo sostenible (ODS) que se proponen abordar el desarrollo de los países desde las perspectivas económica, social y ambiental. Entre los 193 miembros que adoptaron esta resolución estaban los Estados Unidos. Sin embargo, a pesar del interés manifestado por dicho país y de las intenciones de asumir liderazgo en el ámbito de los objetivos, se evidencian algunos aspectos contradictorios en las políticas del país del norte. El presente trabajo se propone evaluar las acciones del gobierno de los Estados Unidos en relación a los ODS y analizar las posibles causas de sus decisiones.

**Palabras clave:** Antropoceno – ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible) – Estados Unidos

**Abstract:** Geology divides time according to profound changes in Earth's state. For Lewis and Maslin of the Department of Geography, University College London, “recent global environmental changes suggest that the Earth may have entered a new human-dominated geological epoch, the Anthropocene.” (Lewis and Maslin, 2015, p. 171). This new epoch evinces human impact upon the planet and shows that human actions can shape the future of Earth. In an attempt to deal with this impact, in 2015 the United Nations Organization created seventeen Sustainable Development Goals (SDG) that promote economic, social and sustainable development in 193 member countries. One of these member countries is the United States of America. However, in spite of the initial interest and leadership assumed by the USA, today there seem to be contradictions in relation to the SDGs. The aim of this paper is to analyze the actions taken by the US government in relation to the SDGs and outline possible causes for its decisions.

**Keywords:** Anthropocene – SDG (Sustainable Development Goals) – United States of America

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés son propias.

### **Introducción. Antropoceno: de concepto geológico a concepto cultural**

A comienzos del siglo XXI, Paul Crutzen y Eugene Stoermer publicaron un artículo titulado The 'Anthropocene', El "Antropoceno", en el que aseveraban que era necesario un nuevo término, Antropoceno, para nombrar esta época geológica en la que el impacto de las actividades humanas en la tierra y en la atmósfera a nivel global enfatiza el rol central de la humanidad en la geología y la ecología (Crutzen y Stoermer, 2000, p. 484). En respuesta a esto, se creó el Anthropocene Working Group (AWG), un grupo de trabajo multidisciplinario, para examinar la evidencia del impacto de los seres humanos y determinar si éste era suficiente para dar cuenta de una era geológica diferente al holoceno. Años más tarde, Lewis y Maslin, del departamento de Geografía del University College London, en su artículo Defining the Anthropocene también acordaban que, debido a la huella del impacto de las acciones del hombre en el medioambiente a nivel global, una nueva nueva época habría comenzado (Lewis y Maslin, 2015, p. 171). Entendían que hablar de Antropoceno pondría hincapié en que los seres humanos no son meros observadores de lo que sucede hoy, sino que pueden determinar el futuro de la Tierra con todas las consecuencias a nivel filosófico, político, social y económico que esto conlleva (Lewis y Maslin, 2015, p. 178). Desde las ciencias parecía que, si bien había que acordar un inicio para esta nueva época, había acuerdo en que los seres humanos estaban afectando seriamente la Tierra y el medioambiente. Sin embargo, ya en 2017 Helmuth Trischler, anticipó que el entonces presidente de la Comisión Internacional de Estratigrafía (ICS, sus siglas en inglés), parte de la geología dedicada al estudio de los estratos donde se vería el impacto del Antropoceno, se había mostrado escéptico respecto de la definición de una nueva época geológica (Trischler, 2017, p. 48). En ese mismo artículo, El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?, Trischler aseguraba: "es importante recordar que el debate sobre el Antropoceno ya no es un tema de interés sólo para los geólogos" (Trishler, 2017, p. 48) ya que "el Antropoceno ha captado el interés de los medios de comunicación y se está convirtiendo en una cuestión con implicaciones culturales, que disuelve las fronteras entre ciencia y sociedad" (Trischler, 2017, p. 49). Parecía que, para el profesor de historia moderna y de historia de la tecnología de Ludwig Maximilians University Munich, la ciencia podría no respaldar esta nueva era. Y así fue.

A fines de 2023, el AWG presentó el reporte con lo elaborado desde su creación en 2009 y las evidencias encontradas. La Comisión Internacional de Estratigrafía (ICS sus siglas en inglés) refutó la propuesta del Antropoceno como nueva época geológica. El informe de la Unión Internacional de Ciencias Geológicas (IUGS sus siglas en inglés) al respecto destaca el aporte del AWG al recolectar información sobre el impacto de los humanos en los sistemas globales. También reconoce, como Thrishler (2017), que el concepto de Antropoceno va a seguir siendo utilizado por científicos, economistas y el público en general para hablar sobre el impacto de los humanos en el clima y el medioambiente (IUGS, 20 de marzo de 2024, p. 2). Este será nuestro locus para hablar de Antropoceno: un debate cultural sobre la acción de los seres humanos sobre el planeta y todo lo que hay en él.

## **Los ODS y los Estados Unidos**

Viendo la necesidad y la urgencia de dirigir positivamente la acción de los humanos sobre la Tierra, la Organización de Naciones Unidas adoptó en 2015 sus objetivos de desarrollo sostenible (ODS) a fin de promover una agenda con diecisiete objetivos económicos, sociales y ambientales para todos los países del mundo. Ya han pasado nueve años desde la adopción de estos objetivos con el propósito claro de forjar un mundo mejor para el 2030.

Sin embargo, el informe del Secretario General al Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas del 2 de mayo de 2024 presenta resultados preocupantes. Dentro de cada uno de los diecisiete objetivos hay 169 diferentes metas establecidas para poder conseguirlos. A seis años del cierre de la agenda de los ODS son escasas las metas logradas:

Una vez pasado el ecuador de nuestro camino hacia 2030, seguimos sin ver indicios de un resurgimiento determinado y sostenido a nivel mundial. El informe de este año pone de manifiesto que, en la actualidad, solamente están en vías de consecución el 17% de las metas de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (A/79/79, 1). El informe luego continúa:

casi la mitad (el 48%) presentan una desviación entre moderada y grave de la trayectoria deseada, de las cuales el 30% muestran unos progresos marginales y el 18% unos progresos moderados. El 18% de las metas se han estancado y el 17% han involucionado hasta situarse por debajo de la base de referencia de 2015, lo cual es alarmante. (A/79/79, 13)

Para explicar esta situación, el reporte describe los aspectos que presentan mejoras, a saber, reducción en la mortalidad infantil, menor incidencia de infecciones de VIH, mayor acceso a agua y saneamiento, energía e internet (A/79/79, 7) y también enumera los aspectos críticos: en 2022 la pobreza extrema creció, la educación aún presenta desafíos y las mejoras en la igualdad de género es limitada (A/79/79, 3); en el área de clima, en 2022 se llegó a un máximo histórico en la concentración de gases de efecto invernadero y el riesgo de extinción de especies aumenta (A/79/79, 4); y respecto de la violencia, hay una cifra récord de 110 millones de personas desplazadas a la fuerza (A/79/79, 5). Entre las razones que se dan para explicar esta falta de progreso hacia el desarrollo sostenible, especialmente desde 2019, están la pandemia, los conflictos geopolíticos, los efectos del cambio climático y el sistema económico financiero (A/79/79, 2). Todo lo anterior sirve de evidencia de que “el mundo va gravemente desencaminado para alcanzar la Agenda 2030” (A/79/79, 13).

Cuando se diseñaron los ODS, el entonces presidente de EE.UU., Barack Obama, anunció decididamente que su país trabajaría comprometidamente para promover esta agenda. En su discurso en las Naciones Unidas sostuvo:

Y por eso, hoy nos comprometemos con los nuevos Objetivos de Desarrollo Sostenible, incluyendo nuestro objetivo de acabar con la pobreza extrema en nuestro mundo. No nos engañamos con los desafíos que vendrán. Pero entendemos que es algo con lo que nos tenemos que comprometer. Porque al hacerlos,

reconocemos nuestro vínculo básico, nuestra humanidad común, que nos obliga a actuar. The White House, 27 de septiembre de 2015, párr. 7

Seguidamente, en el hall de la Asamblea General, Obama aseguró: “Estoy aquí para decir que en esta tarea los Estados Unidos continuarán siendo sus socios” (White House, 27 de septiembre de 2015, párr. 11); y reafirmó: “Es por eso que hoy estoy comprometiendo a que Estados Unidos alcance los Objetivos de Desarrollo Sostenible” (The White House, 2015, párr. 15).

¿Qué sucedió con el compromiso adquirido por Estados Unidos en las Naciones Unidas en 2015? En la publicación en la que un grupo de expertos evalúan anualmente el progreso de los ODS, *The SDGs and the UN Summit of the Future. Sustainable Development Report 2024*, aparece una conclusión contundente: “Los desafíos globales demandan cooperación global. Barbados está primero en su compromiso con el multilateralismo basado en las Naciones Unidas, Estados Unidos está último.” (Sachs, *et al.*, 2024, p. ix). Una de las razones de esta falta de cooperación es que, de 193 países, 188 han presentado la reseña voluntaria sobre los ODS y tres lo harán antes de fin de 2024. Sin embargo, Estados Unidos está entre los tres países que aún nunca han cumplido con la entrega de la reseña (Sachs, *et al.*, 2024, p. 3). Quizás relacionado con esto es que, según el UN Sustainable Development Solutions Network (SDSN) Estados Unidos es actualmente el país que menos adhiere al sistema de Naciones Unidas, es decir, a los fondos, programas y agencias de esta organización. Un indicador de esto es la adhesión a los tratados y acuerdos propuestos desde el sistema de las Naciones Unidas. Argentina ha ratificado más del 90% de los tratados, Estados Unidos menos del 75% (Sachs, *et al.*, 2024, p. 37). Esto en cuanto a la cooperación global.

Respecto del ranking 2024 sobre los ODS, Estados Unidos ocupa el puesto 46 de 167 países estudiados. Según el análisis del reporte, ninguno de los diecisiete objetivos ha sido alcanzado y en solo dos objetivos ha habido un progreso, el 6º – Agua limpia y saneamiento - y el 9º – Industria, innovación e infraestructura. Del total de diecisiete, nueve objetivos presentan desafíos importantes: el 1º – Fin de la pobreza-, el 3º – Salud y Bienestar-, el 4º – Educación de calidad-, el 5º – Igualdad de género-, el 7º – Energía Accesible y no contaminante-, el 8º – Trabajo decente y crecimiento económico-, el 10º – Reducción de las desigualdades-, el 11º -Ciudades y Comunidades sostenibles-, y el 14º – Vida submarina-. De ellos, se ve estancamiento particularmente en el 4º – Educación de Calidad-. Por último, hay cinco objetivos que se consideran con serios desafíos: el 2º – Hambre cero-, el 12º – Producción y consumo responsables-, el 13º -Acción por el clima-, el 15º – Vida de ecosistemas terrestres-, el 16º -Paz, justicia e instituciones sólidas-, y el 17º, Alianzas para lograr los objetivos-. Un rasgo positivo es que ningún objetivo tiene tendencia decreciente (Sachs, *et al.*, 2024, p. 452).

¿Cuáles pueden ser las razones por las que Estados Unidos, una de las economías más fuertes del planeta y cuyos líderes se encuentran entre los más influyente, no esté todavía más alineado en la consecución de los ODS? En un artículo, en la página web de la United Nations

Foundation, la directora de la Planificación de Políticas ODS de EE. UU., Caroline Kleinfox, explica que el progreso de los ODS en la política doméstica en el país del norte es irregular y que si bien algunos objetivos, como los que mencionamos arriba, presentan signos positivos, el avance se presenta en forma desigual entre diferentes grupos raciales y étnicos. También menciona que hay otras problemáticas que dicha nación enfrenta hoy como la ruptura en el tejido social y la soledad, y los desastres naturales como consecuencia del cambio climático, que, si bien impiden focalizarse en los ODS, se solucionarían más fácilmente si los ODS se tuvieran en cuenta (Kleinfox, 1 de abril de 2024, párr. 5 y 6).

Entre las problemáticas que demandan la atención del gobierno se encuentran la desigualdad social y los efectos del cambio climático, aspectos sumamente relevantes ya que se vinculan directamente a los ODS 10º y 15º respectivamente. Desde la organización Sustainable Development Solutions Network de Estados Unidos (SDSN USA sus siglas en inglés), creada para promover los ODS y el Acuerdo de París, se publicó en 2021 un informe en el que describían las persistentes desigualdades que enfrentan negros e indígenas. Los resultados indican que las desigualdades raciales en recursos y servicios en los EE. UU. Son a la vez profundas y anchas. La brecha es profunda porque en promedio las comunidades blancas de los estados reciben tres veces más que las comunidades más olvidadas. La brecha es ancha porque las desigualdades se dan en diferentes ámbitos como educación, empleo, exposición a la contaminación, justicia y esperanza de vida, entre otros (Lynch, *et al.*, 2021, p. 9). Esta desigualdad social y los problemas sociales que enfrenta el país son causa, y consecuencia, del poco progreso de los ODS.

Por otra parte, los efectos del cambio climático, como los fuertes huracanes e incendios, que azotan al país, podrían ser consecuencia de la falta de políticas claras respecto del objetivo 15º, acción por el cambio climático. Pero este objetivo es un punto de debate serio en Estados Unidos. Un informe del *Pew Research Center* de 2023 reveló que hay escepticismo respecto del tema dado que el 46% de los norteamericanos no considera que los humanos sean los causantes del cambio climático; un 30% considera que no es un tema importante para el país; un 37% piensa que debería ser un tema prioritario y un 34% que es importante, pero no prioritario. Respecto de posiciones políticas, los demócratas tienden a priorizar la acción por el clima, pero las personas que no creen que este sea un tema central pertenecen a los dos partidos (Pasquini, *et al.*, 9 de agosto de 2023, p. 5). En otro informe del mismo año, 78% de demócratas consideraban el cambio climático como una amenaza importante mientras que solo 23% de los republicanos lo sostenía así. El mismo informe describe que a nivel nacional, el cambio climático considerado menos prioritario que otros asuntos (Tyson, *et al.*, 9 de agosto de 2023, párr. 20-23). Si notamos la alternancia entre republicanos y demócratas en la conducción del país y tenemos en cuenta las percepciones de los norteamericanos, encontramos la explicación de la falta de políticas claras y permanentes respecto de las energías y los combustibles, por ejemplo, que tienen serias implicancias a la hora de atacar el cambio climático. Teniendo en cuenta todo lo analizado anteriormente podemos decir que las desigualdades sociales y

la falta de política continua sobre el cambio climático son dos razones por las que no se avanza decididamente en la consecución de los ODS en los Estados Unidos

### **Conclusiones**

El Antropoceno como concepto cultural advierte sobre la necesidad de repensar las vinculaciones entre los seres humanos y la naturaleza. Desde 2015, las Naciones Unidas promueven el compromiso por un desarrollo sostenible que equilibre la economía, la sociedad y el ambiente. La respuesta de la comunidad internacional está pendiente. La respuesta de los Estados Unidos, uno de los miembros centrales del organismo, podría ser más comprometida. ¿No es esto una contradicción en el Antropoceno?

### **Referencias**

- A/79/79. Progresos realizados para lograr los Objetivos de Desarrollo Sostenible. (2 de mayo de 2024) Disponible en <https://unstats.un.org/sdgs/files/report/2024/secretary-general-sdg-report-2024--ES.pdf>
- Crutzen, P. J. y Stoermer, E. F. (2000). "The 'Anthropocene'". IGBP Newsletter 41 (May): 17–18. Disponible en <https://www.mpic.de/3865097/the-anthropocene>
- IUGS (20 de marzo de 2024). The Anthropocene. Disponible en [https://www.iugs.org/files/ugd/f1fc07\\_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true](https://www.iugs.org/files/ugd/f1fc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true)
- Kleinfox, C. (1 de abril de 2024). Why 2024 could be a huge year for the SDGs in the U.S. United Nations Foundation. Disponible en <https://unfoundation.org/blog/post/why-2024-could-be-a-huge-year-for-the-sdgs-in-the-u-s/>
- Lewis, S. L. y Maslin, M. A. (2015). Defining the anthropocene. *Nature* 519, 171-80. <https://doi.org/10.1038/nature14258>
- Lynch, A., Bond, H. y Sachs, J. (2021). *In the Red: The US Failure to Deliver on a Promise of Racial Equality*. New York: SDSN. Disponible en <https://static1.squarespace.com/static/5dad6c6c4073ce72706cd29c6/t/6095554a571d4d08a6edc4d3/1620399440334/In+The+Red-The+US+Failure+to+Deliver+on+a+Promise+of+Racial+Equality-2.pdf>
- Pasquini, G., Spencer, A., Tyson, A. y Funk, C. (9 de agosto de 2023). Why Some Americans do not see urgency on climate change. Pew Research Center. Disponible en [https://www.pewresearch.org/wp-content/uploads/sites/20/2023/08/PS\\_2023.09.08\\_climate-change-interviews\\_REPORT.pdf](https://www.pewresearch.org/wp-content/uploads/sites/20/2023/08/PS_2023.09.08_climate-change-interviews_REPORT.pdf)
- Sachs, J.D., Lafortune, G. y Fuller, G. (2024). *The SDGs and the UN Summit of the Future. Sustainable Development Report 2024*. Paris: SDSN, Dublin: Dublin University Press. Disponible en <https://s3.amazonaws.com/sustainabledevelopment.report/2024/sustainable-development-report-2024.pdf>

The White House. (27 de septiembre de 2015). Remarks by the President on Sustainable Development Goals.

<https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2015/09/27/remarks-president-sustainable-development-goals>

Trischler, H. (2017). "El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?", *Desacatos*, Vol. 54, mayo-agosto 2017, pp. 40-57.

Tyson, A., Funk, C. y Kennedy, B. (9 de agosto de 2023). What the data says about Americans' views of climate change. Pew Research Center. Disponible en <https://www.pewresearch.org/short-reads/2023/08/09/what-the-data-says-about-americans-views-of-climate-change/>

## Cuerpos y poder en la frontera: interseccionalidad en “Bloodchild” de Octavia Butler

### Bodies and power on the frontier: intersectionality in Octavia Butler’s “Bloodchild”

M. Dolores González Spínola  
UNLP  
doloresg.spinola@gmail.com

**Resumen:** El lugar de Octavia Butler en la crítica literaria sigue siendo clave para entender las dinámicas de poder, género y raza en la ciencia ficción estadounidense. Su obra desafía narrativas tradicionales al integrar estudios queer y afroamericanos. En este análisis se aborda su corpus a través de “Bloodchild”, cuento que sintetiza sus ejes temáticos: opresión, identidad y resistencia. A partir de los aportes de performatividad de Judith Butler y necropolítica de Achille Mbembe, se explora cómo la relación humano-Tlic subvierte las normas de género y sexualidad, y cómo es posible interpretar la estructura de poder del cuento como metáfora de la experiencia colonial y la diáspora africana.

**Palabras clave:** Bloodchild – Género – Performatividad – Necropolítica

**Abstract:** Octavia Butler’s place in literary criticism remains key to understanding power, gender, and race dynamics in American science fiction. Her work challenges traditional narratives by integrating queer and African American studies. In this analysis, I will examine her corpus through Bloodchild, a story that synthesizes her core themes: oppression, identity, and resistance. Drawing on Judith Butler’s theory of performativity and Achille Mbembe’s concept of necropolitics, I will explore how the human-Tlic relationship subverts gender and sexuality norms and how the story’s power structure can be interpreted as a metaphor for colonial experience and the African diaspora.

**Keywords:** Bloodchild – Gender – Performativity – Necropolitics

El 2 de marzo de 1972, la NASA lanzó la primera sonda espacial con el objetivo de explorar nuevas fronteras y realizar un acto de comunicación sin precedentes. La Pioneer 10 llevaba una placa de aluminio anodizado en oro con una representación de la humanidad: un hombre y una mujer desnudos, símbolos que señalaban la ubicación de la Tierra en la galaxia y un mapa de puntos astronómicos clave. La placa, diseñada por Carl Sagan, Frank Drake y la artista Linda Salzman Sagan, era una invitación a cualquier posible civilización alienígena, y no se trataba únicamente de un experimento científico o un mero esfuerzo de divulgación. Esta representación aparentemente inocente del hombre y la mujer revela capas de normatividad implícita: la decisión de simbolizar a la humanidad por medio de una pareja heterosexual da cuenta de la visión heteronormativa de las relaciones humanas, proponiendo este modelo binario como verdad única y universal.

Esta limitación en el diseño, lejos de ser absoluta, es culturalmente específica y excluyente, y suscita preguntas sobre las formas en que la humanidad proyecta sus propias categorías y jerarquías en sus intentos de comunicación cósmica. Veronica Hollinger en "(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender" (1999), hace referencia a la heterosexualidad institucionalizada como nexo persistente de actividad humana que resiste cualquier intento de "desfamiliarización" o cuestionamiento. Este carácter institucional de la heteronormatividad implica que las desviaciones de esta norma –ya sea en la forma de relaciones no heterosexuales o identidades no conformes con el binario de género– sean vistas como excepciones o transgresiones, en lugar de posibilidades legítimas y naturales.

En este sentido, para que la heteronormatividad pueda ser desafiada de manera efectiva, es necesario deconstruir su presencia en los hábitos, las prácticas cotidianas, las teorías y las ficciones. En este caso, me propongo llevarlo a cabo por medio de las ficciones: me interesa situar a Octavia E. Butler como una escritora que, en lugar de proyectar categorías normativas en sus textos, las descompone y examina críticamente, cuestionando así los límites de nuestra propia percepción de género y sexualidad. Pero, al hablar de esta autora, se vuelve necesario pensar en cómo sus obras dialogan con otras problemáticas sociales y culturales. Butler no solo fue una escritora, sino que también fue una escritora negra, y para el contexto estadounidense en el que nació y se formó, ser una escritora negra significaba enfrentar una doble marginalización, tanto en el campo literario como en la sociedad en general. En su amplio corpus literario (novelas, cuentos, ensayos) hay un explícito cuestionamiento a las normas de género, sexualidad, estructuras de opresión que determinan quién vive y quién muere, quién tiene acceso a una vida digna y quién es reducido a la mera supervivencia. Se trata, entonces, de reparar en estas interacciones, en estas disputas de poder que reflejan las jerarquías raciales, económicas y políticas que definen el valor de los cuerpos dentro de un sistema que distribuye la vida y la muerte de manera diferencial.

Octavia Estelle Butler nació en 1947 en California y falleció en 2006 en Washington. Creció en una familia pobre y empezó a escribir desde chica: a los diez años ya creaba sus propias historias inspiradas en películas de ciencia ficción. Luego de finalizar sus estudios universitarios, tomó clases de escritura pero, asimismo, se interesaba por la antropología, psicología, biología, física, geología y otras disciplinas. Esta diversidad de conocimientos puede ser rastreada a lo largo de sus obras, espacio en el que la especulación científica no solo sirve para imaginar mundos posibles, sino también para cuestionar y profundizar en problemáticas con respecto a la identidad racial, estructuras de poder y dinámicas de género. En este sentido, la autora ha sido posicionada por la crítica dentro de la categoría del afrofuturismo, que es un movimiento cultural que fusiona la ciencia ficción con las experiencias de la diáspora africana, haciendo imaginable el desafío de las narrativas tradicionales al presentar protagonistas negros complejos y sociedades con una marcada y explícita opresión y resistencia. Obras como *Kindred*, *Parable of the Sower* y *Bloodchild and Other Stories* muestran su capacidad para reimaginar el futuro a partir de una mirada crítica sobre el presente.

En “Bloodchild”, relato publicado en 1984<sup>1</sup>, Butler explora temas de género, sexualidad y poder a través de una historia de ciencia ficción en la que humanos y alienígenas coexisten en un –aparente– equilibrio de dependencia y dominación. Butler crea un entorno donde los roles de género y las expectativas sobre el cuerpo se ven trastocados, desafiando así las concepciones tradicionales sobre la identidad y la reproducción. Luego de que los humanos se vieran obligados a abandonar la Tierra, encuentran asilo en un planeta dominado por la especie alienígena Tlic. A cambio de dicha coexistencia, los hombres humanos se someten a un doloroso proceso de reproducción, en el que las larvas de los Tlic deben ser extraídas antes de que se alimenten de los órganos internos del huésped. En este contexto, Gan, el joven protagonista, mantiene una íntima relación con T’Gatoi, una influyente Tlic cercana a su familia, quien lo ha cuidado desde que era un niño con el objetivo de que se convierta en su huésped reproductivo. Este sacrificio que Gan acepta, inicialmente sin cuestionar, empieza a entrar en tensión cuando presencia un parto traumático que lo lleva a reflexionar acerca de su propio destino y del control que ejercen sobre él.

El título del relato adquiere así un significado ritual: simboliza el vínculo de sangre que une a humanos y Tlics en un pacto de sacrificio, donde el cuerpo se convierte en territorio de gestación y nacimiento para una especie dominante. Este “ritual de sangre” pone en primer plano el conflicto del poder y la entrega corporal que involucra el embarazo masculino, pero también evidencia que la relación entre Gan y T’Gatoi subvierte la heteronormatividad al desplazar las funciones reproductivas y los roles de género a un plano entre especies, en el que las jerarquías de poder y la normatividad de las relaciones humanas son cuestionadas y resignificadas.

Butler utiliza esta relación simbiótica para desarticular las ideas establecidas sobre el cuerpo, la reproducción y la agencia, evidenciando cómo las normas que suelen considerarse naturales son, en realidad, construcciones culturales e históricas. Con respecto a esto, retomo el concepto de performatividad de Judith Butler, que plantea que el género no es una esencia o característica innata del individuo, sino que se construye y reproduce a través de una serie de actos, gestos y discursos que lo performan o “representan” constantemente. El género es, entonces, una serie de prácticas reiteradas que producen la ilusión de una identidad fija; estas prácticas se internalizan a través de normas culturales y sociales, lo que lleva a que el género se perciba como natural. Sin embargo, esta aparente naturalidad es el resultado de un proceso de repetición normativa que se mantiene y refuerza a través de la expectativa y sanción social.

En el contexto de “Bloodchild”, Octavia Butler subvierte esta noción al presentar una estructura social y biológica en la que las funciones de género y las identidades son fluidas y negociables, sin estar atadas a categorías binarias o a una única lógica heterosexual. Los actos simbólicos que configuran la relación entre Gan y T’Gatoi ponen de

---

<sup>1</sup> “Bloodchild” fue publicado por primera vez en 1984 en la revista *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*. Posteriormente, fue incluido en la colección *Bloodchild and Other Stories* en 1995.

manifiesto cómo el género y la sexualidad pueden ser contruidos y resignificados en función de necesidades y contextos específicos, permitiendo imaginar subjetividades que trascienden los límites de lo humano y lo alienígena:

Me habían dicho toda la vida que esto era algo bueno y necesario, algo que hacían juntos Tlics y terrestres, una especie de parto. Sabía que el nacimiento era doloroso y sangriento, no importaba cuál. Pero esto era algo diferente, algo peor (Butler, 2005, p. 15).

De la misma forma, el cuento presenta una estructura de poder en la que las relaciones entre humanos y Tlics están profundamente marcadas por dinámicas de control y dependencia. Si bien Butler estaba en desacuerdo con las lecturas que interpretan al cuento como una historia acerca de la esclavitud<sup>2</sup>, resulta inevitable pensar estas relaciones no solo como reflejo de la opresión colonial y las jerarquías de poder, sino también como identidades configuradas por múltiples sistemas de opresión que interactúan complejamente. La posición de los humanos en el relato recuerda a la de los sujetos colonizados, donde la alienación y el sometimiento están ligados a los cuerpos y su función reproductiva, mientras que los Tlics, como especie dominante, ejercen una influencia que define la vida y el cuerpo de los humanos.

Desde una perspectiva interseccional, me interesa ver cómo estas dinámicas involucran tanto el género como la raza y la especie, revelando cómo estas categorías se entrecruzan y forman subjetividades únicas. Siguiendo esta línea de análisis, el cuento permite explorar cómo los sistemas de opresión se refuerzan mutuamente y problematizan las experiencias de los personajes, llevando a que sus identidades estén continuamente moldeadas y negociadas en función de las exigencias de poder y subordinación impuestas por el otro.

Esta lectura se apoya en el marco de análisis postcolonial de Achille Mbembe quien, con sus aportes teóricos, me posibilita interpretar la estructura de poder en "Bloodchild" como una metáfora de la experiencia colonial y permite, por lo tanto, examinar cómo estas opresiones entrecruzadas revelan las complejas interacciones entre raza, género y especie. A través de este enfoque, y haciendo hincapié en la perspectiva de género explicitada anteriormente, me propongo desentrañar cómo Octavia Butler problematiza la construcción de las identidades, visibilizando la manera en que las relaciones de poder moldean el sentido de sí y del otro en términos de dominación y resistencia.

"Bloodchild" inicia con un párrafo que cobra profundo significado al finalizar con la lectura:

La última noche de mi infancia empezó con una visita a casa. Las hermanas de T'Gatoi nos habían regalado dos huevos estériles. T'Gatoi le ofreció uno a mi madre, mi hermano y mis hermanas. Insistió en que yo me comiera el otro solo. No importaba. Seguía habiendo bastante para que todo el mundo

---

<sup>2</sup> Butler ofrece su interpretación de la historia en el "Afterword" del cuento casi una década después de su primera publicación. Hace hincapié en la relación amorosa entre Gan y T'Gatoi, el hecho de que se trata de una coming-of-age y la elección del embarazo masculino como acto de amor.

se sintiera bien. Casi todo el mundo. Mi madre no quiso tomar nada. Se sentó, observando cómo todos flotaban y soñaban sin ella. La mayor parte del tiempo me observaba a mí (Butler, 2005, p. 6).

La operación textual esbozada por Butler actúa en varios niveles; por un lado, hay una anticipación de lo que se va a desarrollar en el relato, lo que considero este rito de iniciación a la adultez por medio de la asimilación de lo perturbador. Éste último día de la niñez, marcado por el consumo solitario del huevo y la presencia vigilante de la madre, simboliza el momento de aceptar el rol reproductivo que le corresponde a Gan en este sistema social que comparte con los Tlic. La resistencia de Lien, su madre, en ser partícipe de la experiencia que los otros miembros familiares comparten, resalta la distancia entre quienes están dispuestos a aceptar su lugar en esta estructura, y quienes, como ella, la desafían.

Por otro lado, el inicio introduce sutilmente el tema de la elección y el sacrificio, aspectos que moldearán la identidad de Gan y definirán su relación con T'Gatoi. La insistencia de T'Gatoi en que él consuma el huevo de manera aislada, presagia, además, un futuro en el que su cuerpo se separa completamente de su especie y se entrelaza íntimamente con los Tlic, dando continuación y profundización al vínculo de dependencia y subordinación que mantiene con ellos. Butler, en este acto simbólico de consumo y observación, establece una compleja relación de poder y control donde Gan es receptor de cuidado y objeto de uso. Sobre esto, sería interesante analizar el tipo de control y vigilancia que ejercen ambas figuras, tanto Lien como T'Gatoi, sobre Gan. En esta primera parte del cuento, ambas mantienen una conversación indirecta acerca del cuerpo del joven: "Por fin estás ganando peso. La delgadez es peligrosa." (p. 7), dice T'Gatoi, a lo que Lien replica "Todavía está demasiado delgado" (p. 7). Para T'Gatoi, el cuerpo de Gan debe estar "sano" y "fuerte" para soportar las demandas físicas del proceso reproductivo, evidenciando un interés calculado en su condición física. La insistencia en que la delgadez es "peligrosa" refleja no sólo una preocupación por el bienestar de Gan, sino también por su utilidad como huésped.

Lien, por otro lado, manifiesta una forma de vigilancia que es más emocional y psicológica. Como madre, Lien acepta con resignación el rol de Gan en el sistema Tlic, pero también utiliza la vigilancia de su salud para afirmar su propio control sobre él, aunque en un ámbito menos explícitamente alienígena que el de T'Gatoi. Esta forma de control maternal tiene una doble función: por un lado, protege a Gan en el presente, y por el otro, asume y perpetúa una relación simbiótica inevitable. Lien proyecta su propia sumisión hacia el sistema Tlic en el cuidado de su hijo, lo cual limita las posibilidades de autonomía de Gan al encaminarlo a aceptar su destino.

Así, la humanidad no se define por la independencia ni por una concepción de la libertad entendida en términos occidentales; nos encontramos en un mundo marcado por la interdependencia radical y por la disposición –ya sea forzada o voluntaria– a integrarse en un sistema biológico y cultural que transgrede todo tipo de nociones tradicionales.

El pensador camerunés Achille Mbembe (2011) realiza un cruce entre estudios coloniales y perspectivas biopolíticas, para proponer el concepto de necropolítica:

[...] en nuestro mundo contemporáneo, las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de las personas y de la creación de mundos de muerte, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de muertos-vivientes (pp. 74-75).

Ante el insuficiente alcance de la noción de “biopolítica” de Foucault para teorizar acerca de las formas de dominación contemporáneas, mucho más extremas que las desplegadas en la vida metropolitana y, por lo tanto, más cercanas a la violencia desplegada sobre la vida de los habitantes de los sistemas coloniales, la necropolítica viene a introducir la figura colonial de la esclavitud. El esclavo experimenta la alienación individual, entendido como propiedad y mercancía, y la muerte social, es decir, es propiedad de los integrantes de determinada sociedad, motivo por el cual deviene en una no-humanidad.

En el relato, los Tlic ejercen el control absoluto sobre los cuerpos humanos, despojándolos de autonomía y sometiéndolos a una existencia de “muerte en vida”. En esta creación de “mundos de muerte”, la población humana es reducida a un estatus de muertos-vivientes, a meros instrumentos de supervivencia para otros. T’Gatoi, como “representante” de los Tlic y al ocupar un cargo político elevado, manipula la vida humana, tal como expresa Gan: “nos repartía entre los desesperados y nos vendía a los ricos y poderosos a cambio de su apoyo político. Éramos artículos de primera necesidad, símbolos de estatus y un pueblo independiente.” (p. 7). Este acto de “parcelamiento” les otorga un valor utilitario que anula cualquier tipo de individualidad y existencia social autónoma, reflejando cómo la necropolítica deshumaniza y convierte a ciertos grupos en recursos destinados a la subsistencia de los poderosos.

De la misma manera, resulta interesante cómo se polemiza con la noción género, pero aún así persisten concepciones binarias sobre ciertas acciones y actividades catalogadas como masculinas y femeninas. Puede interpretarse que durante el acto sexual se produce un intercambio de roles, desestabilizando este binarismo, de forma que no importa el género de Gan y T’Gatoi, o el rol de los machos Tlic. El acto sexual borra los límites normalizados y se atreve a desafiarlos, a ir más allá: “Sentí la picadura familiar, narcótica, dulcemente agradable. Después, el ciego tanteo de su ovipositor. El pinchazo fue indoloro, fácil. Entraba tan fácilmente... Se onduló lentamente contra mí, sus músculos empujaban el huevo de su cuerpo al mío.” (Butler, 2005, p. 23). Así, T’Gatoi es activa, penetradora e impregnadora, mientras que Gan es pasivo, penetrado e impregnado.

Parte de la crítica afirma que en este intercambio metafórico de roles de género, ninguno de los personajes puede ser fácilmente reconocible en términos de género, y, por lo tanto, “al cambiar el paradigma impuesto sobre sus cuerpos, rechazando la

heterosexualización<sup>3</sup> del deseo como las narrativas de reprosexualidad<sup>4</sup>, Gan adquiere autonomía corporal” (Martín-Merino, 2022). Siguiendo esta línea de pensamiento, la falicidad de T'Gatoi no continúa con el esquema patriarcal donde el falo es un símbolo de poder masculino; se trata de un aspecto ambiguo asociado a una necesidad de reproducción que beneficia –si bien no equitativamente– a humanos y Tlics. Esta falicidad alienígena no “performa” según la lógica del poder opresivo, de forma que nos encontramos con una simbiosis biológica que trastoca la noción de autoridad y agencia individual.

No obstante, en “Bloodchild” no hay solo una inversión de roles: se produce una resignificación de lo que conlleva encarnar un rol, construyendo un espacio donde el género y la sexualidad se vuelven fluidos y contingentes. La performatividad de género implica que los cuerpos “materialicen” su género mediante actos reiterativos; pero, en este caso, este proceso de materialización se extiende a una re-escritura corporal y simbólica que va más allá de lo humano, llevando la performatividad a un nuevo ámbito, donde no solo se reitera un género, sino que se reconfiguran los cuerpos y los roles. T'Gatoi y Gan encarnan una serie de actos corporales que son inciertos y fluctuantes. En la sociedad de los Tlic, los huevos son fertilizados por machos de corta vida y luego implantados en cuerpos masculinos humanos, para después ser criados por las hembras Tlic, sugiriendo una maternidad que es también una forma de poder.

Lo femenino y lo masculino humano pierden su significado porque cambian las reglas del juego: opera una hegemonía alienígena y, por lo tanto, el sistema de género no tiene equivalencia con el del mundo humano. El rol de T'Gatoi no puede –ni debe– ser reducido a categorías binarias porque se trata de una manifestación de poder y necesidad biológica que desestabiliza cualquier tipo de noción.

Al llevar adelante un análisis interseccional de “Bloodchild”, es posible entrever que Octavia Butler no solo deconstruye la heteronormatividad, sino que invita a repensar las formas en que raza, género y sexualidad se entrelazan en sistemas de poder y dominación. A través de la narrativa de ciencia ficción, Butler no presenta estos conceptos de manera abstracta; al contrario, les da cuerpo y vida en una historia que revela lo artificial de estas construcciones, sujetas a constantes redefiniciones. En última instancia, cuestionar la heteronormatividad implica reconocer y dismantelar los sistemas de poder que la sustentan, dando paso a una visión del mundo donde la diversidad sexual, de género y racial no sea vista como una excepción, sino como parte integral de la experiencia humana.

---

<sup>3</sup> La heterosexualización se entiende como una compartimentación del deseo que “requiere e instituye la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre lo “femenino” y lo “masculino”, entendidos como atributos expresivos de lo “masculino” y lo “femenino” (Butler, 1999, p. 23).

<sup>4</sup> La reprosexualidad es “la imbricación de la heterosexualidad, la reproducción biológica, la reproducción cultural y la identidad personal... (que) implica una relación consigo mismo que encuentra su temporalidad y su realización propias en la transmisión generacional.” (Warner, 1993, p. 9)

## Referencias

- Butler, O. E. (2005). *Bloodchild and Other Stories*. New York: Seven Stories Press.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Hollinger, V. (1999). "(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender". *Science Fiction Studies*, vol 26, no. 1, pp. 23-40.
- Martín-Merino, P. B. (2022). *Aliens and Bodies in Octavia E. Butler's "Bloodchild". The Path to Symbiosis*. Universidad de Salamanca.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. España: Editorial Melusina.
- Thibodeau, A. (2012). "Alien Bodies and a Queer Future: Sexual Revision in Octavia Butler's "Bloodchild" and James Tiptree, Jr's "With Delicate Mad Hands."" *Science Fiction Studies*, vol. 39, no. 2, pp. 262-282.
- Warner, M. (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. U of Minnesota Press.

## *Godless* (2017), de Scott Frank: un *western* de mujeres

### Scott Frank's *Godless* (2017): a Women's Western

Mónica Viviana Fanny Gruber  
UBA  
monica.gruber@fadu.uba.ar

Marta Balán  
UNLP  
martabalangarcia@gmail.com

**Resumen:** El *western* ha sido proveedor de aventuras para adultos y niños a lo largo de décadas. Indudablemente ha servido para legitimar la gesta de la conquista y el mito de la frontera, alcanzando proyecciones globales, ya que, temática y estructuralmente ha influido cinematografías diversas. Considerado por muchos autores como el género cinematográfico por antonomasia, ha generado toda una épica de la conquista e independizándose de sus orígenes plásticos y literarios, alcanzó su apogeo durante la época de oro de Hollywood. Su iconografía característica ha marcado a fuego en el inconsciente colectivo toda una serie de elementos y personajes reconocibles para sus consumidores. Si bien durante los '60 y '70 el ocaso del género se hizo notorio, la televisión pareció tomar el relevo produciendo series ambientadas en el Oeste americano. En los últimos años, para satisfacer la constante demanda de productos audiovisuales originales del público en plataformas y transmisiones en *streaming*, los guionistas y productores han apostado -y apuestan- muchas veces a los géneros clásicos, no solo para homenajearlos sino también para deconstruirlos. En tal sentido, nos proponemos analizar en este trabajo la miniserie *Godless* (2017), de Scott Frank para comprobar cómo desde el presente se reinterpreta el rol que ocupaba la mujer en el antiguo oeste americano, desplazando la figura central del hombre como héroe por excelencia para construir otra mirada permeada por las grandes conquistas femeninas de los últimos tiempos.

**Palabras clave:** *western* – serie – mujeres – roles femeninos - violencia

**Abstract:** The western has been a provider of adventure for adults and children for decades. It has undoubtedly served to legitimise the feat of conquest and the myth of the frontier, reaching global projections, since thematically and structurally, it has influenced diverse cinematographies. Considered by many authors as the film genre par excellence, it has generated an entire epic of the conquest and, independent of its visual arts and literary origins, reached its apogee during the golden age of Hollywood. Its characteristic iconography has branded into the collective unconscious a whole series of elements and characters recognisable to its consumers. Although during the 60s and 70s the decline of the genre became notorious, television seemed to take up the baton by producing series set in the American West. In recent years, in order to satisfy the constant demand for original audiovisual products from the public on streaming platforms and transmissions, scriptwriters and producers have often bet - and are betting - on classic genres, not only to pay homage to them but also to deconstruct them. In this sense, we propose to analyse the miniseries Scott Frank's *Godless* (2017), to see how the role of women in the old American West is reinterpreted from the present, displacing the central figure of the man as the superb hero to construct another gaze permeated by the great female conquests of the American West and awesome female conquests of the past.

**Key words:** western - series - women - women's roles - violence

## Introducción

El *western* ha sido proveedor de aventuras para adultos y niños a lo largo de décadas. Indudablemente ha servido para legitimar la gesta de la conquista y el mito de la frontera, alcanzando proyecciones globales, ya que, temática y estructuralmente ha influido cinematografías diversas. Considerado por muchos autores como el género cinematográfico por excelencia, alcanzó su apogeo durante la época de oro de Hollywood. Su iconografía característica ha marcado a fuego el inconsciente colectivo con elementos y personajes reconocibles para sus consumidores. Luego del ocaso del género, la televisión pareció tomar el relevo produciendo series ambientadas en el Oeste americano.

En los últimos años, para satisfacer la constante demanda del público de productos audiovisuales originales en plataformas de transmisiones en *streaming*; los guionistas y productores han apostado - y apuestan- muchas veces a los géneros clásicos, no solo para homenajearlos sino también para deconstruirlos. Nos proponemos en este trabajo analizar la miniserie *Godless* (2017), de Scott Frank para comprobar cómo desde el presente se reinterpreta el rol que ocupaba la mujer en el antiguo Oeste americano y, si bien podríamos considerar inicialmente que se ha desplazado la figura central del hombre como héroe por excelencia, para construir otra mirada permeada por las grandes conquistas femeninas de los últimos tiempos, veremos cómo no obstante reproduce los lugares comunes del *western*.

Philip French nos recuerda que los *westerns* responden a toda una serie de convenciones fijas y que, además, estos productos audiovisuales “guardan poca relación con la auténtica vida en la frontera norteamericana del siglo XIX”, no obstante “los rituales se cumplen en un mundo intemporal” (1977, p. 17). En tal sentido, André Bazin nos recuerda que: “el ‘western’ ha nacido del encuentro entre una mitología con un medio de expresión” (Astre y Hoarau, 1986, p. 13).

Según Astre y Hoarau: “El ‘western’, con sus miles de obras, constituye una mitología que, como todas ellas, funciona a la vez como *idealización, compensación y sistema interpretativo*” (1986, p. 15). Y agregan:

No existe ninguna nación moderna en la que se mantenga tanto como en USA una semejante relación ‘dialéctica’ entre mito e Historia: el significado del acontecimiento no ha dejado de mostrarse, de ‘liberarse’ a través del mito, el cual se crea frecuentemente al mismo tiempo que se desarrolla la situación misma (1986, p. 57).

Si partimos de la afirmación de que no existen westerns sin héroes nos enfrentamos a una primera certeza: que mayoritariamente se trata de héroes masculinos y, en menor cantidad, hallamos protagonistas femeninas que desempeñan el rol de heroínas.

No solo los *films* exaltaron a protagonistas masculinos, también las series de televisión se orientaron durante varias décadas en esta dirección, para presentar héroes y, con el correr del tiempo, historias familiares. El motivo de estos cambios apuntaba, indudablemente, a

incluir otras franjas etarias de consumidores. Podemos mencionar las series que deleitaron a las audiencias televisivas durante varias décadas: *El llanero solitario* (*The Lone Ranger*, 1949-1957), *Cisco Kid* (1950-1956), *David Crockett* (1954-1955), *Cheyenne* (1955-1963), *La ley del revólver* (*Gunsmoke*, 1955-1975), *Bonanza* (1959-1973), *Daniel Boone* (1964-1970), *Valle de pasiones* (*The Big Valley*, 1965-1969), *El gran Chaparral* (*The Big Chaparral*, 1967-1971) y *La familia Ingalls* (*Little House in the Praire*, 1974-1983) (Beraza, 2023).

En los últimos tiempos, a la luz de las grandes conquistas femeninas hemos visto que han aparecido en las plataformas de *streaming* series ambientadas en el oeste, algunas de ellas protagonizadas por mujeres, tales los casos de *1883: A Yellowstone Origin Story* (2021), de Taylor Sheridan y *The English* (2022), de Hugo Blick<sup>1</sup>. Tal como hemos señalado, nos ocuparemos ahora de *Godless* (2017), de Scott Frank, miniserie de siete capítulos producida por Netflix, ganadora de dos premios Emmy.

### **Godless (2017), de Scott Frank**

La historia transcurre en 1884 en el pueblo minero de La Belle. La población está compuesta casi en su totalidad por mujeres a excepción del sheriff, su ayudante, los ancianos y los niños, ya que, debido a un derrumbe en la mina todos los hombres perdieron la vida. Luego de la tragedia las mujeres se hicieron cargo del funcionamiento del pueblo y su vida continuó con relativa calma. Paralelamente, Frank Griffin (Jeff Daniels), un despiadado asesino que lidera una banda de delincuentes persigue a su hijo adoptivo, Roy Goode (Jack O'Connell) quien le robó una fortuna. Roy, herido, se refugia en el rancho de Alice Fletcher, viuda de un guerrero indio, que vive con su hijo y su suegra. Goode se recupera y la ayuda a domar una manada de caballos salvajes que servirán de sustento a la familia. Pronto establece un vínculo afectivo con la Alice y su hijo.

Las mujeres del pueblo deciden vender la explotación de la mina a un grupo de inversores que se aprovechan de la situación de La Belle, aunque les prometen protección. No obstante, la inminente llegada de los treinta asesinos que buscan al desertor del grupo deja a las mujeres en situación de indefensión ya que, el sheriff ha partido tratando de hallar pistas que lo conduzcan a los malhechores. Finalmente serán ellas las que defienden, aún a costo de sus vidas, lo que en derecho les pertenece, situación que se revertirá en los últimos minutos con la llegada del sheriff y el enfrentamiento final entre Roy Goode y Frank Griffin.

### **Reflexiones sobre los personajes**

Doscientos hombres perecieron en la mina y este hecho signó la vida del pueblo. Quedan las mujeres, los niños, los ancianos, el sheriff y su

---

<sup>1</sup> Balán, M. y Gruber, M. (2024). Mujeres de series: nuevas miradas desde el western. Nicola, Mariné (et al). (2024). *El destino de las imágenes. Escenarios posibles para el cine y el audiovisual ante la emergencia de las multipantallas. Actas del IX Congreso Internacional AsAECA*, pp. 76-90.

ayudante. La ausencia de los hombres modificó profundamente la vida de las mujeres convirtiéndolas en protagonistas de una realidad inesperada. Debieron asumir tareas y tomar decisiones que hasta el momento les eran ajenas. Finalmente ellas deciden hacerse cargo de la defensa armada del pueblo aun siendo conscientes de la asimetría que ello supone.

Alice Fletcher vive en un rancho en las afueras del pueblo con su hijo mestizo y su suegra india Iyovi. Es evidente el prejuicio racial del resto del pueblo. Es una mujer joven, viuda, atractiva, independiente y excelente tiradora. Llegó del Este para casarse, su esposo muere durante el ataque de un grupo y ella sobrevive, pero es brutalmente violada por hombres blancos disfrazados de indios. Rescatada por el sheriff y conducida a la reservación, es curada y contrae matrimonio con el hijo de Iyovi, la curandera de la tribu shoshone.

Mary Agnes "Maggie", es la hermana del sheriff, ha perdido a su esposo, administrador de la mina, en la catástrofe. Es osada, sabe disparar muy bien y ha optado por usar indumentaria masculina, adoptando actitudes acordes a su vestimenta. Se trata de una de las más independientes del grupo; líder y referente, aunque no siempre está de acuerdo con ellas. Desarrolla una relación amorosa con Callie.

Callie Dunne, exprostituta y ahora maestra del pueblo. Hermosa, instruida, independiente ya que ha logrado ahorrar una suma importante de dinero con su anterior profesión. Da clases a los niños del pueblo y vive en el antiguo prostíbulo.

El resto de las mujeres del pueblo excepto la dueña del hotel, una madre primeriza y una mujer alemana que ha escapado de su esposo y cabalga desnuda por el pueblo, no se destacan en particular.

Las mujeres resienten la ausencia masculina. Anhelan retornar a una zona de confort que les era habitual en sus roles tradicionales, ya que debieron aprender a la fuerza a desarrollar nuevas actitudes. Al mismo tiempo esto les permite descubrir capacidades ignoradas, alcanzar nuevos límites y disfrutar una libertad momentánea. Se normalizan nuevas posibilidades que son ajenas a los roles preestablecidos. Esto se pone en evidencia en la pareja que establecen Maggie y Callie y la decisión de Sadie Rose de recurrir a los saberes de Yyovi para curar a su bebé, lo cual significaba una primera transgresión a las normas implícitas del pueblo.

Frank Griffin es uno de los personajes centrales, jefe de una banda de forajidos, leales y sin conciencia. Violento asesino que manipula las palabras de la Biblia para justificar su accionar, ha secuestrado a Roy de pequeño y lo ha socializado en la violencia, educándolo como su hijo.

Roy Goode, cansado del accionar violento de su tutor, decide separarse del grupo y retirarse. Roba el botín producto de un asalto al tren. Esto genera una persecución encarnizada a lo largo de toda la serie.

Bill McNue es el sheriff del pueblo. Ha sido valiente y protector. Se está quedando ciego, situación que se ha esforzado por ocultar. La pérdida de la visión lo ha conducido a la inacción frente a determinadas circunstancias, hecho por el cual en el pueblo lo consideran un cobarde.

Su ayudante Whitey Winn es joven, sin experiencia y un excelente tirador.

A. T. Grigg es el dueño de un periódico sensacionalista, no afecto a la verdadera noticia, capaz de modificar las circunstancias para favorecer las ventas. Cobarde, manipulador e inescrupuloso, portavoz de Griffin, se convierte por ello en responsable del desenlace violento en el pueblo.

### **Entre la realidad y la ficción**

No todos los hechos que narra la miniserie son ficticios, tal como señala Gaugham (19/05/2024) algunas de las situaciones que se muestran están basadas en hechos reales, aunque no todas sucedieron en el mismo sitio. El autor explica que Scott Frank, para escribir el guion, se trasladó a las zonas mineras de Nuevo México para realizar una investigación al respecto. La Belle, tuvo su auge durante la fiebre del oro, pero el poblado fue abandonado posteriormente; el colapso de la mina sucedió en algunas localidades vecinas. En Jackson, Wyoming, ante el exceso de desechos públicos que pusieron en peligro la ciudad se constituyó una junta de gobierno integrada por mujeres para lidiar con el problema, situación excepcional para la época. Y agrega:

En lugar de comenzar su guion concibiendo a sus personajes, Frank buscó un conocimiento más profundo de la realidad a la que se enfrentaban estas comunidades y creó personajes que pudieran sobrevivir de manera realista a las duras condiciones de vida. Al llamarlo una "adaptación inversa", Frank dijo que "había muchos personajes con los que quería profundizar y quería explorar" (Gaugham, 19/05/2024).

En cuanto al rol de las prostitutas, cuya presencia es habitual en el western, ha ido cambiando a lo largo de la historia del género cinematográfico; en los años '90 se las presentaba en el papel de víctimas (Marqués Yanes, 2017, p. 47), situación que varió a partir de la década siguiente. En tal sentido, en la vida real:

Las prostitutas eran especialmente exitosas en el Oeste, y en una época en la que las mujeres apenas podían tener trabajos y las esposas no tenían derechos de propiedad, las madams del Oeste poseían tierras y bienes inmuebles, y "las prostitutas tenían, de lejos, los mejores salarios del Oeste" hasta el punto de que algunas madams financiaron proyectos de ferrocarril o irrigación, y tenían agentes de la ley a su servicio para proteger a las prostitutas de sus burdeles. También tenían un nivel cultural más alto que el resto de mujeres, y aunque los matrimonios y divorcios eran habituales, normalmente eran libres del sistema de sumisión del matrimonio. (Thadeuss Russell, citado en Marqués Yanes, 2017, p. 16)

Conviene además puntualizar que la sexualidad femenina constituía una posibilidad más de supervivencia, es una moneda de cambio, sin llegar a la prostitución, aunque puede comprenderla. Según los registros de la California State Historical Library, más de la mitad de las mujeres trabajadoras en el Oeste durante la década del '70 del siglo XIX eran prostitutas. Las "madamas" —propietarias de los burdeles—, eran aparentemente las únicas en pleno control de su propio destino. El rango etario de las prostitutas iba de 14 a 25 años, ya que a los 28 eran

consideradas demasiado viejas para ejercer el oficio. Embarazos no buscados, abortos mal habidos, sífilis y otras enfermedades venéreas eran habituales entre ellas (Enss, 2015, pp. VIII y ss.).

La clase de una prostituta estaba determinada por su locación y su clientela, las de precio elevado realizaban su comercio en salones bien amueblados y decorados, como es el caso de la serie que estamos analizando.

En *Godless* las circunstancias que obligan a las mujeres a reproducir conductas masculinas generan una situación transitoria para la gran mayoría de ellas. El cambio que experimentan es rápido, rupturista, sin transición. Los cambios son siempre incómodos, dolorosos y desestabilizadores cultural y psicológicamente aún más cuando, como en este caso, sobrevienen abruptamente.

Las mujeres se vieron impelidas a espacios antes masculinos, tuvieron acceso al manejo de sus bienes y autonomía económica. Debieron asumir tareas productivas como una obligación para la supervivencia familiar.

El hogar para todas ellas era su lugar central y en función de su situación construyen sus identidades, relaciones y estrategias dentro del modelo culturalmente establecido y dominante. Su prestigio, valoración y reconocimiento social viene dado a través de su rol (Fernández Poncela, 2000).

La nutrición juntamente con la compasión, la sensibilidad y el compromiso son rasgos que se suelen atribuir a las mujeres (Marqués Yanes, 2017, p. 16). Las de la serie realizan una extensión de su rol doméstico llevando alimento a los hombres, incluso la negociación para una futura explotación de la mina se lleva a cabo durante una cena. Circunstancialmente ocupan lugares que fueron masculinos, como la cantina y el burdel, resignificándolos.

En todo momento se manifiesta el deseo y la intención de la mayoría de estas mujeres de volver a sus ámbitos y conductas tradicionales.

Los patrones normativos de comportamiento son complejos y los cambios culturales no se producen de forma simultánea en todos los espacios, hay algunas instituciones básicas, por ejemplo, la organización familiar y las pautas de educación de los niños en la primera disciplina que poseen una gran resistencia frente a otras. También las creencias religiosas, la sensibilidad y el temperamento moral, son más persistentes y arraigados, menos maleables a los nuevos tiempos y los cambios se efectúan a lo largo de “bastos marcos temporales históricos” (Fernández Poncela, 2000, p. 23). En *Godless* verificamos la permanencia de estos patrones: continúa la educación de los niños y avanza la construcción de la iglesia a la espera del arribo del pastor.

El nuevo orden es momentáneo, habilita la apertura a nuevas conductas y posibilidades y permite nuevas actitudes y relaciones, por ejemplo, la aceptación de la pareja homosexual y la participación de Alice Fletcher en los eventos.

La violencia es un sistema de actos y representaciones codificadas y decodificadas en el campo de las relaciones de poder. En los westerns constituye un elemento fundamental; en tal sentido, French recuerda: “‘La violencia’, dijo Rap Brown, el ideólogo del Poder Negro, ‘es tan norteamericana como el pastel de cerezas’; un western no violento es tan raro, tan inconcebible como una carnicería para vegetarianos” (1977, p. 102). Tengamos presente que el recibimiento inicial del largometraje *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah causó estupor debido a la violencia explícita que manejaba, lo cual le costó al director el derecho al corte final en sus *films* posteriores. No obstante, sin esta violencia ninguno de ellos alcanzó el éxito de aquel. Aquí cabría destacar dos posturas antitéticas que suelen registrarse: si el *western* es muy violento se alzan voces conservadoras que lo condenan, pero si por el contrario no es violento, se lo suele acusar de liviano y falto de realismo. *Godless* se halla inscripta en un marco de violencia explícita. Esta es consustancial, estructural y se halla capilarizada, atravesando a todos los personajes y circunstancias.

También el prejuicio racial hacia los indios, tan presente en el género, forma parte del marco de referencia de esta serie, pero éste no es condicionante para las mujeres cuando es necesario enfrentar las adversidades.

### **Reflexiones finales**

El público reconoce un esquema genérico básico que la industria le ofrece, en nuestro caso un *western*, etiqueta identificable con facilidad. Se lo presenta como un producto diferente, permeado por las conquistas femeninas de los últimos tiempos. La televisión lo muestra de hecho como un “*western* feminista” a lo que contribuye la iconografía de los afiches publicitarios; pero como en toda producción genérica, para ser definida como tal, existen determinados aspectos estructurales que deben repetirse y que, en nuestro caso, no faltan. Pese a que la defensa del pueblo es iniciada y sostenida por las mujeres es necesaria la intervención armada masculina en la etapa definitoria. En tal sentido, el duelo final de los pistoleros al mediodía en la calle desierta, típico del género, se reduplica en el enfrentamiento entre Roy y Griffin. Como suele ser habitual en el final de *western* el jinete solitario cabalga hacia el horizonte, perdido en el paisaje, en este caso, Roy cabalga rumbo al mar.

### **Referencias**

- Atman, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Astre, G.-A. y Hoarau, A.-P. (1986). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Beraza, L. F. (2023). *La cara oculta de las series norteamericanas (1947-1974). Lo que usted nunca sospechó*. Villa María: Duvim.

- Enss, Chr. (2015). *Wicked Women. Notorious, Mischievous and Wayward Ladies from the Old West*. Montana: TwoDot.
- Fernández Poncela, A. (2000). *Mujeres, revolución y cambio cultural. Transformaciones sociales vs. modelos culturales persistentes*. Barcelona: Anthropos.
- French, P. (1977). *Westerns las películas del Oeste*. Buenos Aires: Ediciones tres tiempos.
- Gaughan, L. (19/05/2024). *This is the Most Accurate Western of Any TV Show*. Collider. Disponible en: <https://collider.com/godless-tv-show/>
- Gutowicz, J. (27/11/2017). *Women Deserve Better than Netflix's faux-feminist Godless*. Dazed. Disponible en: <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/38199/1/women-deserve-better-than-netflix-s-faux-feminist-godless>
- Marqués Yanes, J. (2017). *La evolución de la mujer en el western: análisis desde una doble perspectiva histórica* (Tesis Doctoral Inédita). Canarias: Universidad La Laguna.
- Sánchez Noriega, J. L. (2020). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.

### **Ficha Técnica**

*Godless* (2017) – Estados Unidos

Miniserie - 7 episodios

Dirección: Scott Frank

Guión: Scott Frank

Fotografía: Steven Meizler

Música: Carlos Rafael Rivera

Protagonistas: Jack O'Connell, Michelle Dockery, Jeff Daniels, Sam Waterston, Merritt Wever, Scoot McNairy, Tantoo Cardinal.

**“The intolerable wrestle with words and meanings”:  
Dos traductores de *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot:  
Arturo Fruttero y J. R. Wilcock**

**“The intolerable wrestle with words and meanings”:  
Two translators of T. S. Eliot’s *Four Quartets*:  
Arturo Fruttero and J. R. Wilcock**

Fabián O. Iriarte  
UNMdP  
iriarte@mdp.edu.ar

**Resumen:** Entre las numerosas traducciones al español del poema *Four Quartets*, de T. S. Eliot, merecen un análisis las que llevaron a cabo dos escritores argentinos: la de Arturo Fruttero (1909-1963) de 1949, que había permanecido inédita hasta su publicación en 2022, y la de Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) de 1956. La comparación de estas dos versiones relativamente contemporáneas entre sí nos ayuda a vislumbrar las diferencias estilísticas respecto de la sintaxis, elecciones léxicas, registros y modalidades preferidas por los dos escritores, así como a ver en estas diferencias las posibilidades de “lenguaje poético” disponibles para los poetas en esa época.

**Palabras clave:** Eliot – *Cuatro Cuartetos* – Fruttero – Wilcock – traducción

**Abstract:** Out of the numerous translations into Spanish of T. S. Eliot’s *Four Quartets*, the versions made by two Argentinian writers deserve a close inspection: Arturo Fruttero’s (1909-1963), dating back to 1949, but unpublished until 2022, and Juan Rodolfo Wilcock’s (1919-1978), published in 1956. The comparison between these two versions relatively contemporaneous allows us to glimpse the stylistic differences regarding syntax, lexical choices, register, and modality preferred by each translator, as well as to see in these variations the possibilities of “poetic diction” available to the poets in those days.

**Keywords:** Eliot – *Four Quartets* – Fruttero – Wilcock – traducción

Muchas son las traducciones al español del poema *Four Quartets*, de T. S. Eliot (1888-1965). Entre ellas, me interesan las que llevaron a cabo dos escritores argentinos, Arturo Fruttero (1909-1963) y Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978). Hasta hace poco, se creía que la versión de Wilcock (publicada por la editorial Raigal en 1956) era la única hecha en Argentina en los años posteriores cercanos a la publicación del poema en inglés; pero en 2022, la Editorial Municipal de Rosario publicó una versión efectuada por Fruttero en 1949, que había permanecido inédita (Eliot 2022: 7). Resulta interesante, entonces, comparar estas dos traducciones relativamente contemporáneas entre sí; esta comparación nos ayuda a vislumbrar las diferencias estilísticas respecto de la sintaxis, elecciones léxicas, registros y modalidades preferidas por los dos escritores, así

como a ver en estas diferencias las posibilidades de “lenguaje poético” que estaban disponibles para los poetas de la época.

El origen de este poema, *Cuatro Cuartetos*, es curioso, debido a que no se debió, en principio, a un designio específico de Eliot. A pedido de Martin Browne, el poeta había escrito para su obra *Murder in the Cathedral* (1935) un pasaje breve que sería recitado por el personaje del Segundo Sacerdote después de la salida del Segundo Tentador. Ese discurso no fue usado y se transformó, con apenas unos cambios, en los primeros catorce versos de “Burnt Norton”, que apareció en *Collected Poems* (1936). (Kermode 1987: 306-308). La primera edición conjunta de los cuartetos fue publicada en 1943 (Nueva York: Harcourt Brace); la definitiva, en 1944 (Londres: Faber and Faber). (Folguera 1993: 275; Frye 1969: 160). Eliot siguió la estructura de esta primera parte en las tres siguientes: “East Coker” (1940), “The Dry Salvages” (1941) y “Little Gidding” (1942). Admirador de los últimos cinco cuartetos de Beethoven, había resuelto hacer algo similar en poesía. Lo que atrajo a Eliot, cree Kermode, fueron dos características de esas composiciones musicales: las transiciones y alternancias de estado de ánimo, impredecibles pero justificables, así como el uso de temas recurrentes o *leitmotifs* (1987: 308).<sup>1</sup> El poeta desarrolló ambas de manera admirable. Para Northrop Frye, estos poemas son “la culminación de [la] poesía no dramática” del autor (1969: 11). Para Eliot, los lugares que dan título a cada uno de los cuartetos son muy significativos, inclusive desde la perspectiva biográfica y ancestral: Burnt Norton,<sup>2</sup> East Coker,<sup>3</sup> The Dry Salvages,<sup>4</sup> y Little Gidding.<sup>5</sup> La publicación del cuarto cuarteto (en septiembre de 1942) se había demorado un año debido a las incursiones aéreas nazis sobre Gran Bretaña durante la Segunda Guerra Mundial y la salud declinante de Eliot.

El escritor había obtenido la ciudadanía británica en 1927, ocho años antes de comenzar a escribir los primeros versos de “Burnt Norton”. Graduado en Harvard, fue por primera vez a Europa en 1910, a París, y visitó Munich y Londres. Regresó a Harvard para estudiar filosofía. En 1914 hizo un breve viaje a Alemania y fue a Merton College, Oxford

---

<sup>1</sup> Frye describe en detalle la estructura en cinco secciones de cada uno de los cuatro cuartetos. Cada sección, a la vez, está dividida en dos partes, excepto la cuarta sección: la es acerca de “la línea horizontal del tiempo”; Ib, la “visión de plenitud”; IIa es una “parte lírica”; IIb, la “toma de conciencia del momento presente”; IIIa, la “experiencia ordinaria”; IIIb, la acción de retirarse; IV, la “visión lírica de la noche oscura”; Va, la “relación del arte con la experiencia humana”; y finalmente Vb, la “resolución final” (1969: 111)

<sup>2</sup> Mansión (*manor house*) en Aston-sub-Edge, cerca de Chipping Campden, Gloucestershire, en los Cotswolds (región central del sudoeste de Inglaterra) que Eliot había visitado con su musa y confidente Emily Hale.

<sup>3</sup> Pueblo situado en el distrito de Somerset, relacionado con el linaje familiar del poeta: sus ancestros huyeron desde allí hacia América (Kermode 1987: 280). Las cenizas de Eliot reposan en la antigua iglesia del pueblo, St Michael and All Angels' Church (Iglesia de San Miguel y de Todos los Ángeles).

<sup>4</sup> Nombre de una formación rocosa marina frente a la costa del Cabo Ann, en el estado de Massachusetts, Estados Unidos, a unas millas de Rockport, cerca de Gloucester, donde la familia Eliot tenía una casa de vacaciones en la que el poeta pasó un tiempo cuando era niño.

<sup>5</sup> Pequeña comunidad anglicana en Huntingdonshire (un distrito de Cambridgeshire), establecida por Nicholas Ferrar en 1626, que debió dispersarse durante la Guerra Civil inglesa entre Royalists y Parliamentarians (1642-1651).

(donde había estudiado el filósofo idealista inglés F. H. Bradley, objeto de la tesis de Eliot), para continuar sus estudios. Desde entonces, se quedó a vivir en Inglaterra (Kermode 1987: 281-282). Frank Kermode concluye, de estos datos, que el escritor “durante una mitad de su vida no fue, técnicamente, norteamericano”. Luego de afirmar que “Después de cincuenta años fuera de su país había perdido el acento sureño de su niñez y el acento de Nueva Inglaterra de su juventud, si es que en realidad tuvo un acento”, Kermode piensa que “resultaría razonable preguntarse si debería ser tratado, desde cualquier punto de vista relevante, como poeta estadounidense” (1987: 277).

F. O. Matthiessen, autor del extenso estudio *The Achievement of T. S. Eliot*, sostiene que el escritor desarrolló un “tipo profundo de poesía meditativa” en los *Cuartetos* (1959: 162), y que con ellos Eliot reveló tener una mente saturada de la “noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz (1959: 173). Andrew Walsh comenta que se desarrolló entre estudiosos/as de la obra de Eliot un “maniqueísmo crítico” por el que se distinguió entre el Eliot “oscuro, tremendo y absolutamente modernista” de *The Waste Land* (*La Tierra Baldía*, su poema de 1922) y el Eliot “neoclasicista y virtuoso” de los *Cuatro Cuartetos*. Desde 1944, se han escrito innúmeros ensayos que bucean en su significado y su simbolismo, así como “su interrelación, su organización poética y su cohesión interna”, hasta el punto de considerarlos como paradigmas de “la ascendencia de la forma sobre el contenido” y “la quintaesencia del neoclasicismo frente a las tendencias vanguardistas de la modernidad” (Walsh 2005: 1072). En su descripción de la filosofía poética de Eliot, Northrop Frye sostiene que su “inclinación [...] a la imaginería cíclica nos sale al encuentro en cada vuelta”, con los ciclos de las estaciones del año, los ciclos del agua, etc., y que estos grupos de imágenes no sólo forman un ciclo, sino también una serie de antítesis u oposiciones: juventud y vejez, primavera e invierno, aurora y oscuridad, lluvia y mar. Mientras que William Blake llamó a estos estados “inocencia” y “experiencia”, para un poeta religioso como Eliot se tratan del cielo y del infierno como “estructura de simbolismo”. Para él, existen dos lugares en el mundo con peculiar intensidad: “el lugar en que la visión de la experiencia comienza a ser una visión del infierno y el lugar en que la visión de la inocencia comienza a ser una visión del paraíso” (1969: 73-75). Frye afirma que “los últimos poemas de Eliot” (incluidos los cuartetos) “y sus cinco obras de teatro [...] pertenecen al enfoque ‘purgatorial’ de su visión” (1969: 103, 111). Juan José Folguera afirma que los cuartetos “no parecen tan innovadores como *The Waste Land* desde el punto de vista técnico, no obstante, su mayor extensión (ochocientos cuarenta y seis versos frente a cuatrocientos treinta y tres) y a su estructura mucho más compleja”. En realidad, dice el crítico, los cuartetos son innovadores “en grado superlativo”, pero como Eliot usó una técnica no moderna, la “experimentación expresiva y musical” está oculta bajo disfraces de fuentes remotas, *vers libre* que no lo es, una hábil combinación de metros y acentos, etc. (1993: 246).

El escritor santafesino Arturo Fruttero (Tortugas, 1909 - Colonia Belgrano, 1963) realizó la traducción de los *Cuatro Cuartetos* en 1949, cinco años después de la edición londinense de 1944. Sin embargo, esta versión permaneció inédita hasta su publicación por EMR (la Editorial Municipal de Rosario) en 2022; es decir, setenta y tres años más tarde. El texto procede de dos copias mecanografiadas, contenidas en dos carpetas -una de color verde y otra, de color fucsia- que se guardan en el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Hay una carta de la Asociación Rosarina Cultural Inglesa dirigida a Fruttero, en la que se le agradece haber publicado las sendas primeras partes de “Burnt Norton” y “The Dry Salvages” en los números 17 (1949) y 19 (1950) de la revista *ARCI*. También existen tres hojas manuscritas en las que Fruttero anotó las palabras preliminares a su lectura de los *Cuatro cuartetos*, que hizo el 1° de julio de 1949 en el local de Amigos del Arte, de Rosario. (Eliot 2022: 7). Se presume, por una hoja adjunta de papel cuadriculado con un boceto de portada hecho con birome azul, que la versión enmendada de la copia carbónica (en la carpeta de color fucsia) estaba destinada a ser publicada acaso por una editorial llamada Dodecaedro (quizás un sello creado por el mismo Fruttero). No se saben los motivos por los que no se llegó a concretar este proyecto. Habría sido la primera edición en castellano de los cuartetos eliotianos, inclusive anterior a la traducción hecha por Vicente Gaos en España (Madrid: Ediciones Rialp, 1951). (Eliot 2022: 9; 73).

Años más tarde, J. R. Wilcock (Buenos Aires, 1919 – Lubriano, Italia, 1978) acometió la misma empresa de verter los cuartetos al español argentino. Una conversación entre Wilcock y su amigo Adolfo Bioy Casares da cuenta de que no era muy alta la opinión que este último tenía acerca de Eliot. En una anotación de sus diarios del martes 27 de marzo de 1956, Bioy Casares recuerda: “Con Johnny discutimos a Ezra Pound; le digo que Graves tiene razón: Pound no vale nada. No le agrego que Eliot no vale mucho y que Joyce es un escritor frustrado.” (2021: 81). La conversación evocada tuvo lugar, advertimos, el mismo año de la publicación de los *Cuatro Cuartetos* de Eliot por la editorial Raigal, de Buenos Aires, en la versión de Wilcock. ¿Estaría Bioy Casares al tanto? No hace alusión alguna a la traducción de su amigo. Sólo podemos imaginar la reacción de Wilcock al juicio categórico de que “Eliot no vale mucho”. Para esta época, ya estaba asentada la figura de Eliot como uno de los dos “capitanes intrépidos” -siendo el otro Ezra Pound (1885-1972)- del movimiento modernista, como dice Juan José Folguera, que entre 1908 y 1925 dio un “giro ‘antirromántico’ radical” a la poesía inglesa y norteamericana (1993: 245). Respecto de Argentina, podemos señalar que en 1950 la editorial Emecé publicó la traducción del drama *The Cocktail Party* (1949), de Eliot, por Miguel Alfredo Olivera (1922-2008). (Bioy Casares 2021: 41). En otra anotación posterior (martes 2 de octubre de 1956), Bioy Casares reafirma su opinión, opuesta a la de su amigo: “Wilcock, a pesar de ejercer continua y sutilmente su inteligencia, se deja dominar por el *snobismo* en favor de los modernos: venera a Joyce, a Eliot, a Pound, etcétera.” (Bioy Casares 2021: 108). Finalmente (martes

12 de mayo de 1970, en Roma), con victorioso tono de haber sorprendido a Wilcock en falta, Bioy Casares se burla: “En Johnny, el incorruptible, descubrimos puntos débiles. Como crítico, ha bajado la guardia, cansado tal vez del acosamiento de la opinión (no puede uno estar en desacuerdo con todos), y tiene sus admiraciones por los mediocres y pelafustanes endiosados por el populacho: Eliot (mediocre), Pound (casi pelafustán), Genet (casi pelafustán), Arrabal (pelafustán).” (Bioy Casares 2021: 171). Es más que evidente que Bioy Casares tenía en muy baja estima la obra de Eliot, a contramano de la opinión crítica que este autor se había ganado en el transcurso de cerca de tres décadas desde la publicación de su primer libro de poemas, *Prufrock and Other Observations* (Londres: The Egoist, 1917) hasta los cuartetos de 1944. Para Wilcock y Fruttero, en cambio, la poesía eliotana era un modelo estético (y acaso también filosófico) digno de traducir y de hacerse conocer entre lectores/as de nuestro país.

Frye asegura que *Cuatro Cuartetos* “es un poema apocalíptico” que nos da una vista de pájaro de toda la serie de experiencias comprendidas en los poemas posteriores: “después de ‘Burnt Norton’, descendemos al mundo cenagoso y práctico de ‘East Coker’, y luego al agua de ‘The Dry Salvages’. [...] ‘Little Gidding’ comienza con un talante de penitencia y nos lleva de nuevo al jardín-rosa con el que comenzó ‘Burnt Norton’. Así, los cuatro cuartetos constituyen un único ciclo que comienza y termina en el mismo punto” (1969: 111-112).

Si comenzamos con los primeros versos (1-3) de la primera sección de “Burnt Norton”, advertiremos sutiles pero significativas diferencias en el nivel lexical del lenguaje y en el registro:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.

AF:  
El tiempo presente y el tiempo pasado  
quizás están ambos presentes en el tiempo futuro,  
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado. (15)

JRW:  
El tiempo presente y el tiempo pasado  
tal vez en el tiempo futuro estén ambos presentes,  
y el tiempo pasado contenga al futuro. (3)

Frente al “quizás” de Fruttero, se halla el más coloquial “tal vez” de Wilcock. Esta es una tendencia que se nota en muchas otras oportunidades. También vemos que la sintaxis en Fruttero tiene a ser más apretada, más subordinante (“contenido” supone el verbo “estar”, elidido) mientras que Wilcock la vuelve más suelta, de cláusulas más independientes (usa el verbo “contener” conjugado en subjuntivo). Comparemos la escena del jardín de rosas (versos 11-18) en ambas traducciones:

Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take

Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo  
Thus, in your mind.

But to what purpose  
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves  
I do not know.

AF:

El eco de pisadas resuena en la memoria  
por el pasaje que no hemos tomado  
hacia la puerta que nunca hemos abierto  
en el jardín de las rosas. Mis palabras resuenan  
así, en tu espíritu.

Mas con qué propósito  
perturban el polvo de un cuenco con pétalos de rosa  
ciertamente no sé. (15)

JRW:

El ruido de los pasos resuena en la memoria  
por ese corredor por el que no hemos tomado  
hacia la puerta que nunca hemos abierto  
del rosal. Así resuenan mis palabras  
en otras mentes.

Pero con qué intención  
turban el polvo en una fuente  
de pétalos de rosa, no lo sé. (3)

En el verso de la *volta* o giro, frente al “Mas” literario y escrito de Fruttero, se halla el simple y coloquial “Pero” de Wilcock. Lo mismo sucede con “pisadas” y “pasos”; el urbano “pasaje” y el doméstico “corredor”; el “jardín de rosas” y el casi porteño “rosedal”; el más abstracto “espíritu” y la sinécdoque de las “mentes”; “propósito” e “intención”; “perturban” y “turban”; “cuenco” y “fuente”; y el adverbio “ciertamente”, ausente en Wilcock. Notemos también que el corte de versos es diferente en ambas versiones; crea encabalgamientos en versos que no estaban encabalgados, así como versos de sentido completo en versos que continuaban su sentido en el verso siguiente. Folguera declara que la adición de versos a la cantidad de versos en el texto original carece de importancia: “la traducción en igual número de versos es un virtuosismo no exigible” (1993: 271). En la comparación entre poemas en inglés y sus traducciones al español, hay que tener en cuenta lo siguiente: “el inglés es de suyo un idioma muy rico en monosílabos, amén de poseer mucha flexibilidad para formar palabras compuestas o para crear neologismos inmediatamente comprensibles”. En cambio, “el español actual tiende, como el latín del que sustancialmente procede, al polisilabismo y a cierta rigidez en cuanto a la formación de compuestos o de formas neológicas.” En consecuencia, “la ‘cantidad de significado’ que en inglés se expresa en, por ejemplo, ocho sílabas, rara vez podrá expresarse en sólo ocho sílabas españolas”. En otras palabras, “si se quiere conservar el ritmo de verso, habrá que recrear la música del original; *crearla* de nuevo en

español, con nuestra métrica". Por ejemplo, Wilcock optó por pasar los versos ingleses de arte menor de la segunda sección de "Burnt Norton" a endecasílabos españoles, con patrones de acentuación variados, juzgados "técnicamente buenos" (Folguera 1993: 270).

En general, Fruttero tiende a un registro más formal y un lenguaje retóricamente más "elevado" (de una dicción percibida tradicionalmente como "más literaria") que Wilcock. En la copia carbónica de su versión, guardada en la carpeta fucsia arriba mencionada, Fruttero -armado de una birome azul- suprimió palabras y sintagmas de los versos con tachaduras y añadió arriba o al costado variantes correspondientes. (Hay otras sugerencias a lápiz hechas por mano desconocida, que los editores de EMR decidieron no tomar en cuenta). Los fragmentos publicados en la revista ARCI contienen algunas variantes -pocas, pero significativas- que sugieren que Fruttero continuaba corrigiendo su versión. Por ejemplo, antes de la palabra "tordo" ("Burnt Norton", I, verso 24), había usado la palabra "zorzal"<sup>6</sup>; y antes de decidirse por el más simple y directo fraseo de "tenían el aspecto de las flores que son contempladas", había traducido ese verso como "tenían la prestancia de las flores que son para miradas" ("Burnt Norton", I, verso 31). (Eliot 2022: 8). En un caso, eligió la equivalencia ornitológica en lugar de la adaptación geográfica del vocablo; en el otro caso, prefirió simplificar (uso este verbo sin connotación negativa alguna) la dicción. Veamos la escena del pájaro (versos 19-32):

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?  
Quick, said the bird, find them, find them,  
Round the corner. Through the first gate,  
Into our first world, shall we follow  
The deception of the thrush? Into our first world.  
There they were, dignified, invisible,  
Moving without pressure, over the dead leaves,  
In the autumn heat, through the vibrant air,  
And the bird called, in response to  
The unheard music hidden in the shrubbery,  
And the unseen eyebeam crossed, for the roses  
Had the look of flowers that are looked at.  
There they were as our guests, accepted and accepting.

AF:

Otros ecos

habitan el jardín. ¿Los seguiremos?  
Rápido, dijo el pájaro, encuéntralos, encuéntralos  
están allí a la vuelta. Por el primer portón  
de nuestro primer mundo ¿seguiremos  
la ilusión del zorzal? Nuestro mundo primero.  
Allí estaban, augustos, invisibles,

---

<sup>6</sup> En su ensayo "El escritor argentino y la tradición", Jorge Luis Borges se refiere al "tordo" y al "ruiseñor" (como elecciones léxicas con connotaciones de lengua nacional y dicción literaria tradicional y extranjera) en la poesía de Enrique Banchs.

moviéndose, sin gravitar, sobre las hojas muertas  
en el calor de otoño, por el aire vibrante;  
y el pájaro cantó, respondiendo a la música  
inaudible escondida entre las plantas, y  
la mirada no vista pasó, porque las rosas  
tenían un aspecto de flores contempladas.  
Como huéspedes nuestros allí estaban,  
aceptados, conformes. (3)

JRW:

Otros ecos

habitan el jardín. ¿Seguiremos?

Rápido, dijo el pájaro, búscalos, búscalos,  
a la vuelta del ángulo. A través de la entrada inicial,  
adentro de nuestro mundo inicial, ¿seguiremos  
el engaño del tordo? Adentro de nuestro mundo inicial,  
allí estaban ellos, enaltecidos, invisibles,  
moviéndose sin prisa, sobre las hojas muertas,  
vibrando a través del aire, en el calor del otoño.

Y el pájaro clamaba, respondiendo a  
la imperceptible música oculta en el plantío,  
y al invisible cruzamiento de una ojeada, pues las rosas  
tenían el aspecto de las flores que son contempladas.  
Allí estaban ellos cual huéspedes nuestros, complacidos  
y complacientes. (15-16)

Al comentar el tono y los registros diversos empleados por Eliot en los cuartetos, “a ratos solemne” y con cierta “tersidad sentimental”, otras veces “coloquial y distendido”, Walsh declara preferir la opción elegida por el traductor español Esteban Pujals Gesalí, “¿Los seguimos?”, sobre las opciones de Vicente Gaos, José María Valverde y Jordi Doce, por su tono de “propuesta distendida”, en vez del futuro dubitativo “¿Continuaremos?”. En nuestros dos casos analizados, la opción de Fruttero (“¿Los seguiremos?”) es más afín al tono del original que la de Wilcock (“¿Seguiremos?”). A continuación, observamos una diferencia entre el uso del *tuteo* en lugar del voseo en Wilcock (“búscalos”), que acaso todavía era común en las convenciones del discurso poético en Argentina en la década de 1950; en cambio, años antes, Fruttero prefirió conjugar el imperativo en la segunda persona del plural, pero en el más local “ustedes” en lugar del más español “vosotros” (“encuéntrenlos”). En una lectura actual, la opción de Wilcock suena más distante a nuestros oídos. En el nivel del léxico, de nuevo notamos las diferencias entre el simple y coloquial “a la vuelta” de Fruttero y el extraño “a la vuelta del ángulo” de Wilcock. Wilcock eligió la palabra “zorzal” para el ave, que había sido (lo dijimos arriba) la primera elección de Fruttero, que al final cambió a “tordo”. Entre “ilusión” (AF) y “engaño” (JRW) hay una gran diferencia, la que existe entre algo que simplemente sucede y algo que es planeado. Aunque en algunos casos ambos traductores han recurrido a vocablos altisonantes o elevados: “augustos” (AF) y “enaltecidos” (JRW); “sin gravitar” (AF) y “sin prisa” (JRW), en la mayoría de otros casos

se advierte la dicción más clara de Fruttero: “el pájaro cantó” en lugar de “el pájaro clamaba” (JRW); “la música inaudible” en lugar de “la música imperceptible” (JRW); “plantas” en lugar de “plantío” (JRW); “como huéspedes” en lugar del más formal “cual huéspedes” (JRW).

El ejemplo más sonoro y extraño es el “invisible cruzamiento de una ojeada” (JRW), que traduce la difícil frase nominal “the unseen eyebeam crossed”, en contraste con “la mirada no vista pasó” (AF). En un verso, hay un cambio sintáctico notable: Wilcock atribuye al pronombre “ellos” de versos previos la acción de estar “vibrando a través del aire”; Fruttero, en cambio, traduce “the vibrant air” como “el aire vibrante”. Finalmente, sólo Wilcock juega en el último verso de la cita con las repeticiones léxica y sonora, con variación morfológica, “complacidos y complacientes”; Fruttero no presta atención a ese juego sonoro y semántico. La escena del “corazón de la luz” (una alusión invertida al “corazón de las tinieblas” de la novela de Joseph Conrad), los niños en el follaje y el estanque (versos 33-45) igualmente revela las preferencias estéticas y lingüísticas de ambos traductores:

So we moved, and they, in a formal pattern,  
Along the empty alley, into the box circle,  
To look down into the drained pool.  
Dry the pool, dry concrete, brown edged,  
And the pool was filled with water out of sunlight,  
And the lotos rose, quietly, quietly,  
The surface glittered out of heart of light,  
And they were behind us, reflected in the pool.  
Then a cloud passed, and the pool was empty.  
Go, said the bird, for the leaves were full of children,  
Hidden excitedly, containing laughter.  
Go, go, go, said the bird: human kind  
Cannot bear very much reality.

AF:

Así que nos movíamos, también ellos, con rigurosa norma,  
a lo largo de la vacía alameda, en el cerco de bojes,  
examinando el estanque desecado.  
Seco el estanque de seco cemento, bordeado de pardo,  
y el estanque se llenó de agua gracias a la luz del sol,  
y los lotos alcanzaron, silenciosamente, silenciosamente,  
la superficie resplandeciente gracias al corazón de la luz,  
y ellos estaban detrás nuestro, reflejados en el estanque.  
Entonces pasó una nube, y el estanque se vació.  
Id, dijo el pájaro, pues las hojas estaban llenas de niños,  
excitadamente ocultos, conteniendo la risa.  
Id, id, id, dijo el pájaro: la humanidad  
no puede soportar demasiada realidad. (16)

JRW:

Así avanzamos, también ellos,  
en un orden convencional,  
por la senda desierta, y entramos en el círculo  
de boj para mirar el estanque vacío.

Seco el estanque, cemento seco de bordes pardos  
y con la luz del sol se llenó de agua,  
y surgieron los lotos, en silencio, en silencio;  
la superficie centelleaba de médula de luz,  
y ellos se reflejaban, detrás de nosotros en el fondo.  
Luego pasó una nube, y el estanque  
apareció vacío. Váyanse, dijo el pájaro,  
porque el follaje estaba lleno de criaturas  
alegres y escondidas, conteniendo la risa.  
Váyanse, dijo el pájaro: váyanse que la especie  
humana no soporta mucha realidad. (3-4)

Las elecciones léxicas siguen aproximadamente las tendencias estilísticas que ya describí arriba: “rigurosa norma” y “orden convencional”; “vacía alameda” y “senda desierta”: “cerco de boj” y “círculo de boj”; aunque con algunas sorpresas por la inversión de esas tendencias, como “estanque desecado” y “estanque vacío”; “excitadamente ocultos” y “alegres y escondidas”; “humanidad” y “especie humana” en AF y JRW, respectivamente. Otros dos elementos llaman la atención. En primer lugar, el uso verbal relacionado con los *deícticos pronominales personales*. Fruttero usa el imperativo correspondiente al pronombre “vosotros”: “Id”, que suena muy formal y ajena como unidad cronolectal y dialectal, mientras Wilcock opta por el más familiar (a oídos argentinos) “Váyanse”, correspondiente al pronombre “ustedes”. En segundo lugar, la alusión a la novela de Conrad queda obliterada en la versión -aunque bella- de Wilcock (“médula de luz”), mientras que es clara (en la medida en que una alusión pueda ser captada por los/las lectores/as) en la versión de Fruttero (“corazón de la luz”).

Para finalizar, hago dos anotaciones más, referidas a otros recursos que Eliot usó en los *Cuatro Cuartetos* de modo recurrente: la *alternancia métrica*, los *neologismos* y (menos frecuente) el uso de *palabras extranjeras*. La primera parte de la sección II de “Burnt Norton” (la, según la clasificación de Frye, ver nota 1) está escrita en tetrámetros yámbicos (con alguna que otra sustitución trocaica y/o sílaba faltante), y tanto Fruttero como Wilcock se esfuerzan en remedar la métrica de ese pasaje, pero con endecasílabos (una decisión acertada), aunque a veces los acentos no caen en las sílabas apropiadas, por lo cual el ritmo es un poco vacilante:

Garlic and sapphires in the mud  
Clot the bedded axle-tree.  
The trilling wire in the blood  
Sings below inveterate scars  
Appeasing long forgotten wars.

AF:

Los ajos y zafiros en el limo  
fragan el yacente árbol del eje.  
El alambre vibrante de la sangre  
zumbando bajo huellas imborrables  
apacigua batallas ya olvidadas. (17)

JRW:

Ajo y zafiros en el barro atascan  
el eje hundido y bajo cicatrices  
inveteradas el alambre trémulo  
de la sangre gorjea apaciguando  
conflictos hace siglos olvidados. (4)

De las palabras compuestas o neologismos acuñados por Eliot, puedo citar los versos finales de la segunda parte (Ib, según Frye) de la sección II de "Burnt Norton":

To be conscious is not to be in time  
But only in time can the moment in the rose-garden,  
The moment in the arbour where the rain beat,  
The moment in the draughty church at smokefall  
Be remembered; involved with past and future.  
Only through time time is conquered.

AF:

Ser consciente significa no estar en el tiempo  
mas tan solo en el tiempo pueden el momento  
en el jardín de rosas  
el momento en el emparrado donde la lluvia golpea,  
el momento en la iglesia colada de aire al caer del humo  
ser recordados; implicados en el pasado y el futuro.  
Solo a través del tiempo, el tiempo es conquistado. (18-19)

JRW:

Ser conciente es no estar dentro del tiempo,  
pero sólo en el tiempo ese momento  
en el jardín de rosas, el momento  
en la glorieta al ruido de la lluvia,  
el momento en la iglesia inhóspita al caer  
del humo podrán ser recordados, mezclados  
con el pasado y el porvenir.  
Sólo mediante el tiempo el tiempo es conquistado. (5)

Walsh comenta que "los neologismos no admiten unanimidad a la hora de traducir y a menudo requieren una gran dosis de ingenio y creatividad en la lengua receptora" (2005: 1081). En el caso de "smokefall", hay una combinación de "nightfall" (la caída de la noche, el anochecer) con la imagen del humo eclesiástico, quizás de velas. Ni Fruttero ni Wilcock se esforzaron en crear un vocablo equivalente; ambos, curiosamente, se decidieron por exactamente la misma frase adverbial: "al caer del humo". En cuanto al préstamo de palabra extranjera, se halla en la segunda parte (Ib, según Frye) de la sección II de "Burnt Norton", en el pasaje sobre la danza en el punto inmóvil del mundo girante:

The inner freedom from the practical desire,  
The release from action and suffering, release from the inner  
And the outer compulsion, yet surrounded  
By a grace of sense, a white light still and moving,

*Erhebung* without motion, concentration  
Without elimination, both a new world  
And the old made explicit, understood  
In the completion of its partial ecstasy,  
The resolution of its partial horror.

AF:

La íntima libertad para la realización del deseo,  
la liberación de la acción y el sufrimiento, liberación  
de la interna  
y externa coacción, aun cuando circuida  
por una gracia del sentido, una quieta y móvil luz blanca,  
*Erhebung* sin translación, concentración  
sin eliminación, un mundo nuevo y el viejo  
explicitados a la vez, entendidos  
en la realización de su éxtasis parcial,  
la extinción de su parcial horror. (18)

JRW:

La liberación íntima de todo anhelo práctico,  
de la acción y el dolor, y de la compulsión  
exterior e interior: y no obstante rodeada  
por una gracia del sentido,  
una luz blanca fija y móvil,  
elevación sin movimiento,  
concentración sin eliminación,  
un nuevo mundo y a la vez el antiguo  
que se vuelven explícitos y claros  
en la consumación de su éxtasis parcial,  
en la resolución de su espanto parcial. (5)

Fruttero no traduce la palabra alemana *Erhebung*, tal como está en el texto inglés. Wilcock, extrañamente, la traduce -como “elevación”- borrando el extrañamiento que debería despertar en la mayoría (en mi opinión) de los/las lectores/as del poema. Folguera opina que de Wilcock “cabía esperarse un trabajo muy bueno”, debido sobre todo a tres factores: “su bilingüismo absoluto (padre inglés, madre argentina), su larga experiencia de traductor y su ya señalada condición de poeta”. A pesar de ello, su versión “no colma aquellas expectativas”. Folguera destaca la incorporación de “ciertos esfuerzos métricos” a los que el traductor español Vicente Gaos había renunciado, pero deplora que la traducción no vaya más allá de una “literalidad correcta y alguna que otra vez distraída”. A pesar de que, en su análisis comparativo de cuatro versiones de “Burnt Norton” II (de Vicente Gaos, 1951; Wilcock, 1956; José María Valverde, 1978 y 1984; y Esteban Pujals Gesalí, 1991), concluye que la de Wilcock es la más homogénea” (1993: 271), su principal impresión es que no advierte ninguna “conexión íntima entre el traductor y el poema que traduce”, con la consecuencia de que la traducción resulta “fría” (1993: 262). Respetando la valoración de Folguera, he de señalar que no es poco frecuente que los oídos de lectores y críticos hispanoparlantes a ambas orillas del Océano Atlántico

suelen no coincidir en su precepción de “lo poético”. Por otra parte, tampoco es poco frecuente el caso de dos “oídos” que comparten el mismo espacio geográfico, cultural, social, histórico, lingüístico, que difieren en su valoración estética de múltiples traducciones de un mismo poema.

Muchos versos de los cuartetos eliotianos parecen desarrollar (no es ninguna sorpresa) una especie de arte poética que puede aplicarse tanto a la escritura de poesía como a su traducción. En la segunda parte (Ib, según Frye) del segundo cuarteto, “East Coker”, II, se lee:

That was a way of putting it—not very satisfactory:  
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,  
Leaving one still with the intolerable wrestle  
With words and meanings. The poetry does not matter.  
It was not (to start again) what one had expected.

En otras palabras, importa más esa “lucha con las palabras” (“la intolerable disputa / de las palabras y los significados” en AF (Eliot 2022: 30) y “la lucha intolerable / con las palabras y el sentido” en JRW (Eliot 1956: 11) que el resultado. Eliot extrema la idea al concluir: “La poesía no importa”. En “East Coker”, V, igualmente, las aseveraciones suenan como meditaciones y/o consejos a poetas y traductores/as:

So here I am, in the middle way, having had twenty years—  
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*  
Trying to use words, and every attempt  
Is a wholly new start, and a different kind of failure  
Because one has only learnt to get the better of words  
For the thing one no longer has to say, or the way in which  
One is no longer disposed to say it. [...]  
There is only the fight to recover what has been lost  
And found and lost again and again: and now, under conditions  
That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
For us, there is only the trying. The rest is not our business.

Cada intento (de escribir, de traducir) es a la vez “un nuevo comienzo” y “un nuevo fracaso”. Nuevamente, la metáfora bélica (antes fue “wrestle” o “lucha”; ahora es el sinónimo “fight”) se impone: se trata de luchar para recobrar lo perdido. El vocabulario teórico y crítico del campo de los Estudios de la Traducción (Translation Studies) conoce esta dicotomía antigua entre la “ganancia” y la “pérdida”; mucho esfuerzo se ha hecho para desterrar ambas nociones del léxico del análisis textual. Nos quedamos, entonces, con el último verso citado: “solo cuenta el esfuerzo”, según Fruttero (Eliot 2022: 39); “sólo hay el intento”, según Wilcock (Eliot 1956: 16). “El conocimiento exhaustivo de Eliot es obligatorio para todo el que esté interesado por la literatura contemporánea”, afirma categóricamente Northrop Frye. “No importa que guste o no guste; ha de leerse” (1969: 13). Uno de los modos más “íntimos” de conocer la obra poética de un autor de una lengua extranjera es traducir sus poemas a nuestro idioma. Si no somos traductores/as, entonces la otra opción es leer tantas versiones de su poesía como sea posible. Es el método que

aplico en la asignatura de Literatura Comparada del Profesorado de Inglés, en la UNMdP.

¿Qué buscamos, qué esperamos encontrar cuando efectuamos una comparación entre dos (o más) versiones de un poema escrito en lengua extranjera? ¿Por qué comparamos? ¿Qué herramientas usamos, además de los “niveles de lenguaje”? ¿Qué herramientas inventamos, según nos lo sugieren la actividad misma de comparar y los textos que comparamos? Andrew Walsh afirma que “cada traducción se corresponde claramente con su particular *momento histórico* y se caracteriza por su particular *enfoque crítico y metodológico* en cuanto a la dificultad de traducir esta poesía tan aparentemente anglocéntrica al español” (2005: 1071; énfasis mío). El ideal que postula Walsh, con el cual concuerdo, sería “un equilibrio entre la fidelidad debida al texto original y la labor creadora del traductor” (2005: 1083). Creo que tanto Fruttero, en su esfuerzo translaticio pionero, como Wilcock, poeta bilingüe y familiarizado con la poesía en lengua inglesa, trataron de mantener ese equilibrio, y sus versiones alternan entre felicidades lingüísticas y hallazgos admirables, así como alguna que otra falla; pero entre ambas versiones se vislumbran los sentidos múltiples (aunque no infinitos) que puede contener un poema tan complejo y tan bello como los *Cuatro Cuartetos* de Eliot.

## Referencias

- Bioy Casares, Adolfo (2021). *Wilcock*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Emecé.
- Eliot, T. S. (1956). *Cuatro cuartetos*. Trad. J. R. Wilcock. Buenos Aires: Raigal. (2ª edición: Buenos Aires: Huáscar, 1976).
- Eliot, T. S. (2022). *Cuatro cuartetos*. Trad. Arturo Fruttero. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Folguera, Juan José (1993). “Los *Four Quartets* de T. S. Eliot: ‘Situación’ y Traducción”. Revista *Cauce* N° 16. 243-276.
- Frye, Northrop (1969). *Eliot*. Trad. Jesús Díaz. Madrid: E.P.E.S.A.
- Kermode, Frank (1987). “T. S. Eliot”. En Helen Vendler (Ed.), *Voices & Visions: The Poet in America* (pp. 277-311). New York: Random House.
- Matthiessen, F. O. (1959). *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*. Third edition. New York: Oxford University Press.
- Sánchez, Matilde (13 septiembre 2003). “Juan R. Wilcock. La patria de los universales”. *Revista Ñ (Clarín)*.
- Walsh, Andrew Samuel (2005). “Cuatro cuartetos y cuatro traductores (un estudio comparativo de cuatro traducciones españolas de ‘Burnt Norton’ de T. S. Eliot)”. En Romana García, María Luisa (Ed.), *II AIETI: Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (pp. 1071-1085). Madrid: AIETI. Disponible en [https://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI\\_2\\_ASW\\_Cuartetos.pdf](https://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_ASW_Cuartetos.pdf)

Educación ambiental de John Muir y Gifford Pinchot:  
visiones y legados ante los cambios de la Revolución  
Industrial en Estados Unidos

Environmental Education of John Muir and Gifford  
Pinchot: Visions and Legacies in the Face of the  
Changes of the Industrial Revolution  
in the United States

Consuelo Jofré  
UNC  
consuelo.jofre@unc.edu.ar

**Resumen:** La Revolución Industrial y su impacto en el medio ambiente transformó profundamente los paisajes de Estados Unidos de América, acelerando la explotación de la tierra y los recursos, lo que dio lugar a una incipiente crisis ambiental. En este escenario emergieron dos figuras clave en la historia de la educación ambiental: John Muir y Gifford Pinchot, cuyas visiones dieron origen a los movimientos de preservación y conservación del medio ambiente en dicho país. Muir impulsó el movimiento de preservación, abogando por la protección de áreas naturales sublimes y pintorescas con fines estéticos y recreativos. En contraposición, Pinchot lideró el movimiento de conservación, defendiendo un uso eficiente y sostenible de los recursos naturales basándose en las ideas utilitaristas desarrolladas por los filósofos Jeremy Bentham y John Stuart Mill en Inglaterra. Dicho enfoque conservacionista de principios del siglo XX añadió la noción de tiempo, capturada en la frase del conservacionista William John McGee: "el mayor bien para el mayor número durante el mayor tiempo posible" (Merchant, 2002, p.128). El presente trabajo se propone examinar cómo las visiones de Muir y Pinchot sentaron las bases de la educación ambiental moderna y su influencia en las políticas ambientales de Estados Unidos. Se analizarán sus enfoques sobre el uso de la tierra y el medio ambiente, así como los legados que han dejado en la formación de la conciencia ambiental contemporánea que siguen siendo relevantes ante los desafíos del cambio climático y la sostenibilidad global (Merchant, 2002).

**Palabras clave:** Educación ambiental – John Muir – Gifford Pinchot – Estados Unidos

**Abstract:** The Industrial Revolution and its impact on the environment profoundly transformed the landscapes of the United States, accelerating the exploitation of land and resources, which led to an emerging environmental crisis. In this context, two key figures in the history of environmental education emerged: John Muir and Gifford Pinchot, whose visions gave rise to the preservation and conservation movements in the country. Muir promoted the preservation movement, advocating for the protection of sublime and picturesque natural areas for aesthetic and recreational purposes. On the other hand, Pinchot led the conservation movement, advocating for the efficient and sustainable use of natural resources based on the utilitarian ideas developed by the philosophers Jeremy Bentham and John Stuart Mill in England. This early 20th-century conservation approach added the notion of time, captured in the phrase by William John McGee: "the greatest good for

the greatest number for the longest time" (Merchant, 2002, p. 128). This paper aims to examine how the visions of Muir and Pinchot laid the foundation for modern environmental education and their influence on U.S. environmental policies. Their approaches to land and environmental use will be analyzed, along with the legacies they have left in shaping contemporary environmental consciousness, which remain relevant in the face of climate change and global sustainability challenges (Merchant, 2002).

**Keywords:** Environmental education – John Muir – Gifford Pinchot – USA

## **Introducción**

Estados Unidos atravesó un periodo de cambios sin precedentes impulsado por la Revolución Industrial durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Este proceso trajo consigo una expansión económica acelerada que demandaba el uso intensivo de recursos naturales, como la madera, el carbón y tierras para la agricultura y el desarrollo urbano lo cual implicó una transformación de los paisajes naturales, ocasionando deforestación, contaminación y la reducción de hábitats naturales. En paralelo, las políticas de cesión de tierras, como la Ley de Asentamientos Rurales (*Homestead Act*) de 1862, alentaban a los ciudadanos a establecerse en el oeste de Estados Unidos, otorgándoles parcelas de tierras públicas bajo la condición de que las trabajaran y las desarrollaran. Esta política reflejaba el espíritu expansionista de la época, que promovía la conquista y el uso productivo de la tierra. Sin embargo, también implicaba la pérdida de grandes extensiones de ecosistemas naturales y el desplazamiento de comunidades indígenas, así como la explotación de los recursos de manera poco sostenible. En este contexto, surgieron figuras clave como John Muir, quien abogaba por la conservación del medio ambiente, y Gifford Pinchot, que promovía el uso racional y controlado de los recursos naturales. Ambos, a pesar de sus enfoques distintos, marcaron el inicio de un debate crucial sobre el equilibrio entre el desarrollo económico y la protección del medio ambiente en una nación en expansión.

## **John Muir**

John Muir (1838-1914) se destacó como el principal defensor de la protección de los entornos naturales de Estados Unidos de América a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Según la biografía publicada en el sitio web del *National Park Service*, Muir nació en Escocia en 1838, y en 1849 la familia se trasladó a Wisconsin, donde la vasta naturaleza estadounidense se convirtió en su aula. A pesar del enfoque de su padre en el trabajo y el estudio religioso, la curiosidad de Muir floreció y se sumergió en el estudio de la naturaleza. Su ingreso en la Universidad de Wisconsin en 1860 le brindó una base académica en biología, botánica y geología que le permitió desarrollar un profundo entendimiento científico de los ecosistemas. Su legado radica en haber concientizado a los ciudadanos americanos sobre el valor intrínseco de estos espacios naturales y en posicionar su apreciación y preservación como una cuestión de interés público y político. Muir escribió y publicó más de trescientos artículos en revistas

y doce libros. A través de sus escritos, tenía la clara intención de transformar las actitudes de los lectores y, eventualmente, las políticas de la nación.

Aunque inicialmente coincidió con las ideas de protección ambiental propuestas por Gifford Pinchot, pionero de la silvicultura y la conservación en Estados Unidos, las creencias de Muir finalmente divergieron. Mientras que Pinchot apoyaba el uso sostenible de los recursos naturales, Muir creía que los entornos naturales debían preservarse en su totalidad, lo que implicaba que sus recursos debían estar fuera del alcance de los intereses industriales.

La Dra Li-Ru Lu, especialista en literatura estadounidense, estudios ambientales y el discurso ecológico, en el artículo *Preserving American Wilderness: John Muir's Environmental Education and Advocacy* explica cómo la noción de unidad, interconexión e interdependencia fue fundamental en la defensa de la naturaleza y la educación ambiental de John Muir. Muir veía la naturaleza como un todo interconectado, donde todos los elementos del entorno, desde los animales hasta las plantas, formaban una comunidad que vivía en armonía. Para él, los seres humanos no eran más que una de las muchas especies que coexistían dentro de esta red de vida interdependiente (Lu, 2021, p. 95). En sus escritos, Muir se mostró crítico frente a la ideología del antropocentrismo en la visión de la naturaleza. Rechazó la perspectiva de sus contemporáneos utilitaristas, tales como Pinchot, que veían la naturaleza sólo como recurso para el uso del hombre. Además, Muir defendía la noción de igualdad biocéntrica. En sus escritos, afirmó que todas las criaturas eran esenciales para la integridad del cosmos y que eran iguales entre sí. Esta perspectiva sugería que los seres humanos no eran superiores a las otras especies, sino que formaban parte de una red más amplia de vida, en la que la igualdad entre los seres humanos y la naturaleza (incluidos animales e insectos) debía ser reconocida y respetada.

Al observar el rápido avance de la destrucción y explotación de los bosques vírgenes, evidenciado por la desaparición de miles de acres cada año, junto con su vegetación, suelo, fuentes de aguas, y la reducción significativa de especies animales en estos entornos, Muir argumentó que era necesario proteger las áreas naturales que aún permanecían intactas. Mediante sus escritos, Muir buscó educar y concientizar a sus lectores sobre la importancia de crear parques nacionales en el territorio de Estados Unidos como una medida esencial de conservación ambiental. La Dra. Li-Ru Lu en su publicación *The Environmental Education About Preserving American Wilderness: John Muir's National Park Discourse* afirma que el papel de Muir en la creación del sistema de parques nacionales que existe hoy fue fundamental, y su discurso sobre los mismos fue central en ese esfuerzo. Si bien su motivación personal para preservar las áreas silvestres era principalmente ecocéntrica, Muir comprendió que los argumentos basados únicamente en fundamentos ecocéntricos encontrarían una audiencia limitada. Por consiguiente, en su discurso no enfatizó los valores intrínsecos ni los derechos de la naturaleza, sino que se limitó a destacar que la naturaleza era valiosa para las personas. Los espacios naturales brindaban ventajas tangibles para

las personas, entre ellas se encontraba el alivio espiritual y físico para quienes utilizaban la naturaleza como un antídoto frente a la era industrial. A su vez para la década de 1890, los escritos de Muir se habían convertido en una voz poderosa para influir en la legislación federal. En 1890, el Congreso de Estados Unidos aprobó la creación de tres parques nacionales en California: Yosemite, Sequoia y General Grant. Esta legislación marcó un hito en la conservación del medio ambiente. En el año 1901 Muir publicó su influyente obra *Our National Parks*, que llamó la atención del Presidente Theodore Roosevelt. En 1903 Roosevelt visitó a Muir en Yosemite, y juntos elaboraron los programas de conservación de la naturaleza de Roosevelt. Aparte de lo mencionado, en 1892, Muir junto con un grupo de defensores de la naturaleza fundaron el *Sierra Club*, una organización que, según su sitio web *SierraClub.org*, tenía como objetivo original la conservación de las montañas Sierra Nevada de California, y con el tiempo, ha evolucionado hasta convertirse en una entidad dedicada a promover soluciones climáticas y garantizar que todas las personas tengan acceso a aire limpio, agua limpia y un entorno saludable. Muir asumió la presidencia de la organización desde su fundación, cargo que ocupó hasta su fallecimiento en 1914. Los Profesores Larry Beck y Dan Dustin en su artículo *Interpreting John Muir's Legacy* mencionan que, aunque Muir dedicó la mayor parte de sus escritos a exaltar las maravillas de la naturaleza, no fue inmune al racismo promovido en el movimiento preservacionista de la época y por otros miembros y líderes del Sierra Club. Este contexto llevó a la expulsión de comunidades indígenas de lugares que pasaron a ser reservas o parques nacionales, y sus prácticas y conocimientos tradicionales fueron ignorados o marginados. Algunos fragmentos de su obra en la primera etapa presentan caracterizaciones negativas de los pueblos indígenas y de los afroamericanos. Más adelante, en sus viajes a Alaska, pasó tiempo con varias tribus nativas y llegó a admirar sus estilos de vida y su cultura. Muir evolucionó en su forma de pensar sobre los indígenas americanos y llegó a admirar su gestión de la tierra y expresó preocupación por los crueles tratos que recibían.

Uno de los eventos más emblemáticos en la historia de la educación ambiental y el activismo preservacionista de John Muir fue el conflicto en el valle de Hetch-Hetchy. Este conflicto representó no solo una batalla por la preservación de un espacio natural, sino también un choque de ideologías entre Muir y Pinchot, quien defendía un enfoque utilitario de los recursos naturales. La disputa comenzó en 1900, cuando se propuso la construcción de una presa en el Valle de Hetch-Hetchy, un área de extraordinaria belleza ubicada dentro de los límites del Parque Nacional Yosemite. El objetivo era proveer agua a la creciente población de San Francisco, la cual enfrentaba serios problemas de suministro. Para Muir, el Valle de Hetch-Hetchy representaba un santuario natural de valor incalculable, y su destrucción simbolizaba una pérdida irreparable para las futuras generaciones. La controversia de Hetch-Hetchy reflejó la tensión entre la preservación defendida por Muir, y el conservacionismo apoyado por Pinchot. Aunque la presa fue finalmente construida en 1923, la lucha dejó un legado duradero en la política ambiental y consolidó a

Muir como una figura central del movimiento de preservación en el país.

**Gifford Pinchot**

Por otro lado, como se mencionó previamente, Gifford Pinchot fue uno de los pioneros del movimiento conservacionista en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX. A diferencia del preservacionismo, que buscaba proteger los recursos naturales de cualquier intervención humana, el conservacionismo abogaba por un uso eficiente y sostenible de los recursos naturales, fundamentado en las ideas utilitaristas de los filósofos ingleses Jeremy Bentham y John Stuart Mill (Merchant, 2002, p.128). Pinchot en su publicación *The Fight for Conservation* en 1910, expresó que conservación significa el mayor bien para el mayor número de personas durante el mayor tiempo posible, reconociendo así que la nación debe ser construida para perdurar como el mejor hogar posible para todos sus habitantes (p. 48).

Esto significa que la gestión del medio ambiente y los recursos naturales deben llevarse a cabo a través de una explotación sustentable orientada al beneficio colectivo. Esto a su vez significa que Pinchot integra la dimensión moral en relación a la conservación, expresando que es un asunto ético porque involucra a los derechos y deberes de la gente, sus derechos a la prosperidad y la felicidad, y sus deberes hacia ellos mismos, hacia sus descendientes y hacia el progreso y bienestar futuro de toda esta Nación (Pinchot, 1910, p. 88).

Según Pinchot, la conservación demanda el uso de los recursos naturales para beneficio de todo el mundo, en vez de su explotación en provecho de unos pocos. Además, subraya que la generación actual tiene pleno derecho a utilizar los recursos naturales disponibles, pero con la obligación de hacerlo de manera responsable para que las generaciones futuras no se vean privadas de lo que necesiten. En relación a esto, Klier et al. y otros investigadores en el área de Ciencias Biológicas en el artículo *Conservación de la biodiversidad y sus vínculos utilitaristas: cercanías y distancias con Peter Singer y Gifford Pinchot* mencionan que una de las principales máximas de Pinchot ha sido que “frente al aumento del consumo de bienes y de la población humana, se deben distribuir los recursos equitativamente tanto en la generación presente como en las generaciones futuras” (p. 68). A su vez, dichos investigadores sostienen que Pinchot, con una visión incipiente para su época, plantea que

el proceso de producción, al explotar recursos naturales, genera “efectos indeseados” a largo plazo, tales como: la erosión del suelo, pérdida de hábitat, contaminación, pérdida de lugares de recreación, entre otros. Estos efectos necesitan ser contrarrestados y, bajo su concepción, es responsabilidad del Estado el tomar las medidas necesarias para ello (Klier, et al., 2017, pp.68-69).

Para él, la intervención estatal no es solo deseable, sino fundamental para garantizar una explotación sostenible de los recursos que permita el equilibrio entre el progreso económico y la conservación ambiental, y a su vez garantizar el bienestar tanto presente como futuro.

El camino de Gifford Pinchot hacia el desarrollo de una política forestal moderna estuvo estrechamente ligado a su pasión por la naturaleza y a su formación desde muy joven. Tras graduarse de la Universidad de Yale en 1889, decidió emprender una carrera en silvicultura, pero al no existir formación en esta disciplina en Estados Unidos, se trasladó a Francia para estudiar en la Escuela Nacional de Silvicultura. A su regreso en 1892, Pinchot inició el primer esfuerzo sistemático de silvicultura en el país, en una época en la que no existían escuelas forestales, profesionales capacitados ni gestión forestal organizada para ningún terreno, ya fuera de propiedad pública o privada. Pinchot fue nombrado como el único silvicultor en la Comisión Nacional de Bosques, creada en 1896 para examinar áreas boscosas en tierras públicas del oeste y determinar la creación de nuevas reservas forestales, así como hacer recomendaciones de gestión. Dos años después, fue designado jefe de la División de Silvicultura. Pinchot era ahora un silvicultor sin bosques que gestionar. Las reservas forestales federales estaban bajo la jurisdicción del Departamento del Interior, mientras que él pertenecía al Departamento de Agricultura. Según el sitio web *The Forest History Society (FHS)*, Pinchot se dedicó a ampliar el trabajo de la División de Silvicultura, encargando estudios sobre las condiciones forestales y los incendios forestales, mientras ganaba apoyo en el Capitolio y entre el público para la conservación y la transferencia de las reservas forestales. En 1901, la división fue ascendida a la categoría de oficina. Con pocos recursos humanos, Pinchot estableció un programa de asistentes estudiantiles para ayudar en el trabajo. Estudiantes de silvicultura trabajaban en los veranos inspeccionando las reservas forestales y recopilando datos, lo cual resultó ser una herramienta eficaz de reclutamiento para integrar el futuro Servicio Forestal. Posteriormente, Theodore Roosevelt se convirtió en presidente y junto con Pinchot, quien era considerado uno de sus asesores de confianza, lograron que el movimiento conservacionista alcanzará su mayor apogeo. En 1905, Pinchot logró transferir las reservas forestales del Departamento del Interior al Departamento de Agricultura, con el argumento de que los bosques debían gestionarse como si fueran un cultivo, y se creó el Servicio Forestal de Estados Unidos. Pinchot fue nombrado el primer jefe de la agencia, con amplios poderes para dar forma a la política de conservación. Como se menciona en *The Forest History Society (FHS)*, durante su mandato, el Servicio Forestal y los bosques nacionales crecieron de manera espectacular. En 1905, las reservas forestales contaban con sesenta unidades que cubrían cincuenta y seis millones de acres; para 1910, había ciento cincuenta bosques nacionales que abarcaban ciento cuarenta y cinco millones de acres. Durante la administración de Pinchot se establecieron las bases de una organización y gestión efectivas, y la conservación de los recursos naturales en el sentido amplio de un uso prudente, una idea que él popularizó, se convirtió en un concepto ampliamente conocido y un objetivo nacional aceptado.

## **Conclusión**

Para concluir, tanto John Muir como Gifford Pinchot desempeñaron un papel fundamental en posicionar el cuidado del medio ambiente como una preocupación de interés nacional en Estados Unidos, logrando así una notable influencia en el desarrollo de políticas públicas. Muir promovía una preservación absoluta basada en el valor intrínseco de los ecosistemas, mientras que Pinchot abogaba por un enfoque de uso sostenible de los recursos naturales, buscando equilibrar desarrollo y conservación en beneficio del bienestar colectivo. Los conceptos introducidos por ambos activistas sentaron las bases de las políticas ambientales modernas en Estados Unidos y representan una tensión persistente entre la preservación de la naturaleza y su aprovechamiento utilitario. Hoy en día, en el contexto del Antropoceno, la relevancia de sus aportes sigue vigente, subrayando la necesidad de encontrar un equilibrio que garantice la protección ambiental para las generaciones futuras, sin dejar de responder a las demandas del presente.

## Referencias

- Beck, L. y Dustin, D. (2021). Interpreting John Muir's Legacy. *International Journal of Wilderness* (IJW), Vol.27, N°1. <https://ijw.org/interpreting-john-muir-legacy/>
- Forest History Society. (s.f.). *Gifford Pinchot (1865-1946)*. <https://foresthistor.org/research-explore/us-forest-service-history/people/chiefs/gifford-pinchot-1865-1946/>
- Klier, G., Casaderrey, C., Busan, T. E. y Di Pasquo, F. (2017). Conservación de la Biodiversidad y sus Vínculos Utilitaristas: Cercanías y Distancias con Peter Singer y Gifford Pinchot. *Revista Metropolitana de Sustentabilidad*. Vol. 7, N° 3, 63-82. <https://revistaseletronicas.fmu.br/index.php/rms/article/view/1462/pdf>
- Li-Ru Lu. (2021). Preserving American Wilderness: John Muir's Environmental Education and Advocacy. *US-China Education Review B*, Vol. 11, N°3, 92-100. <https://davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/61b30b233c341.pdf>
- Li-Ru Lu. (2021). The Environmental Education About Preserving American Wilderness: John Muir's National Park Discourse. *US-China Education Review B*, Vol. 11, N°4, 143-155. <https://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/6237eff7dcd1c.pdf>
- Merchant, C. (2002). *The Columbia Guide to American Environmental History*. Columbia University Press.
- National Park Service. (24 de Febrero de 2025). *Who Was John Muir?*. <https://www.nps.gov/jomu/learn/historyculture/who-was-john-muir.htm>
- Pinchot, G. (1910). *The fight for conservation*. Doubleday, Page & Company.
- Sierra Club. (s.f.). *Our Roots*. <https://www.sierraclub.org/about-sierra-club>

El impacto del trauma intergeneracional en la novela *On Earth We're Briefly Gorgeous*, de Ocean Vuong: un enfoque desde los estudios del trauma

The Impact of Intergenerational Trauma in the Novel *On Earth We're Briefly Gorgeous* by Ocean Vuong: An Approach from Trauma Studies

Ignacio Lau

UNT

ignacio.lau@filo.unt.edu.ar

**Resumen:** El presente trabajo propone un análisis de la novela *On Earth We're Briefly Gorgeous* del escritor vietnamita-estadounidense Ocean Vuong publicada en el 2019, desde el enfoque de los estudios del trauma. La disciplina de la crítica literaria de los estudios del trauma explora el impacto del trauma en la literatura analizando sus significados psicológicos, retóricos y culturales. Esta novela epistolar retrata la vida del joven vietnamita-estadounidense Little Dog a través de cartas dirigidas a su madre analfabeta luego de haber huido de la guerra de Vietnam y migrado a Los Estados Unidos de Norteamérica. El objetivo principal de este trabajo es explorar el fenómeno del trauma intergeneracional en la novela a través de los personajes de Ma, Lan y Little Dog. Es importante remarcar que el narrador y protagonista Little Dog nació una década después de que la guerra terminara, pero, aun así, se ve afectado por las consecuencias traumáticas que su madre y abuela transmiten a generaciones posteriores. A este complejo proceso se lo conoce como trauma intergeneracional, es decir, un tipo de trauma que es transmitido en su mayor parte inconscientemente y el cual en este caso, se origina en un pasado violento (Schwab, 2020). La metodología empleada se basa en el análisis de cómo el lenguaje configura una representación del trauma, haciendo hincapié en cómo los sujetos perciben, reviven y comprenden y codifican una experiencia traumática.

**Palabras clave:** estudios del trauma – Ocean Vuong – intergeneracional

**Abstract:** This paper proposes an analysis of Vietnamese-American writer Ocean Vuong's novel *On Earth We're Briefly Gorgeous* published in 2019 from the approach of trauma studies. The literary criticism discipline of trauma studies explores the impact of trauma on literature by analyzing its psychological, rhetorical, and cultural meanings. This epistolary novel portrays the life of the young Vietnamese-American Little Dog through letters addressed to his illiterate mother after fleeing the Vietnam War and migrating to the United States. The main objective of this paper is to explore the phenomenon of intergenerational trauma in the novel through the characters of Ma, Lan and Little Dog. It is important to note that the narrator and protagonist Little Dog was born a decade after the war ended, but he is still affected by the traumatic consequences that his mother and grandmother pass on to later generations. This complex process is known as intergenerational trauma, i.e., a type of trauma that is transmitted mostly unconsciously and which, in this case, originates from a violent past (Schwab, 2020). The methodology employed is based on the analysis of how

language configures a representation of trauma, emphasizing how subjects perceive, relive, understand and encode a traumatic experience.

**Key words:** trauma studies – Ocean Vuong – intergenerational

### **Introducción**

Este trabajo plantea un análisis desde la perspectiva de los estudios del trauma de *On Earth We're Briefly Gorgeous*, de Ocean Vuong, publicada en el 2019. Esta novela, narra la vida de Little Dog, un joven vietnamita-estadounidense, quien escribe a su madre años después de que escaparon de un Vietnam de posguerra e inmigrado a los Estados Unidos. El objetivo principal de este estudio es examinar el fenómeno del trauma intergeneracional a través del protagonista y su relación con los personajes de Ma (Rose), y Lan, su madre y abuela respectivamente. Es relevante señalar que, aunque Little Dog nació una década después de la guerra, su vida está marcada por las secuelas traumáticas que ellas le transmiten, un proceso conocido como trauma intergeneracional, el cual ocurre mayormente de manera inconsciente y tiene su origen en un pasado violento (Schwab en Davis and Meretoja, 2020, p. 438).

El texto literario plantea un problema desde sus primeras líneas: el narrador le está escribiendo una carta a su madre analfabeta, quien no podrá leer su contenido. Esta premisa es la que dispara la narrativa en esta novela epistolar y pone el foco en la importancia de la relación madre-hijo, una relación atravesada por complejidades, tensiones, incógnitas, secretos y por, sobre todo, remanentes de traumas cuyos orígenes pueden remitirse a Vietnam y la Segunda Guerra de Indochina.

### **Marco teórico: los estudios del trauma**

*On Earth We're Briefly Gorgeous* puede analizarse desde diversos puntos de vista debido a su rico contenido temático y estructural. Es una novela fragmentada, construida más en episodios aislados que gradualmente devienen en un todo más coherente. El narrador y protagonista redacta esta carta dedicada a su madre Rose mediante reminiscencias y analepsis, haciendo conexiones entre él y otros personajes y lo que va reconstruyendo de su historia familiar. En esta ocasión, la obra será explorada desde los estudios del trauma, un campo de la crítica literaria que se interesa en analizar cómo un evento traumático se origina, desarrolla y repercute en la sociedad y en representaciones literarias. Es un área del saber interdisciplinaria, ya que dependiendo de la obra a analizar y los intereses del investigador, se puede complementar desde los estudios de género, poscolonialismo, crítica feminista, y estudios culturales, entre otros. Esta mirada de análisis pone en relieve cómo un evento catastrófico y potencialmente nocivo para la psiquis de una persona, se construye en narrativas y/o poéticas. Para poder aproximarse a cómo el trauma opera en un determinado texto, se debe prestar atención al uso del lenguaje, los eventos narrados, cronología y fragmentación, recursos retóricos, repeticiones, y trasfondo sociocultural.

La lectura del texto se basa en el estudio de las diversas maneras en que el lenguaje configura una representación del trauma, centrándose en cómo los sujetos perciben, reviven, comprenden y codifican una experiencia traumática. Recordemos que el concepto de trauma (del griego *traûma*, herida, daño, ruptura), se utilizó en un principio para referirse a lesiones físicas en el cuerpo causadas por factores externos. En la actualidad, el trauma se entiende principalmente como una herida infligida en la mente, un acontecimiento extremo que afecta a la constitución psicológica y emocional del individuo. En esta novela de Vuong, el trauma tiene una particularidad agregada, ya que el protagonista no solo sufre de traumas a nivel personal, sino que también es víctima de lo que se conoce como trauma intergeneracional, término que se refiere a la transmisión del impacto psicológico y emocional de eventos traumáticos entre generaciones, como entre padres e hijos, o en este caso, madre e hijo. Esto puede ocurrir cuando los patrones de crianza, los mecanismos de afrontamiento y las dinámicas relacionales se ven afectados por las experiencias traumáticas de la generación anterior, lo que a su vez impacta en el desarrollo psicológico y emocional de la siguiente, algo muy usual en familias atravesadas por eventos catastróficos colectivos como la guerra. Según Marinella Rodi-Risberg (2018),

El trauma colectivo y el trauma individual no son totalmente contradictorios, sino que se unen en la noción de trauma intergeneracional, el trauma como transmisible de una generación a otra. Según Yael Danieli, la transmisión intergeneracional del trauma es intrínseca a la historia de la humanidad y «se ha pensado en ella, se ha aludido a ella, se ha escrito sobre ella y se ha examinado en las historias orales y escritas de todas las sociedades, culturas y religiones» (1992, 2). (en Kurtz, 2018, p. 119)

### **El trauma intergeneracional y su impacto**

En primer lugar, es necesario explicitar que el protagonista pertenece a una familia de inmigrantes vietnamitas que, tras las devastadoras consecuencias de la guerra de Vietnam, escapan a los Estados Unidos en 1990. Su madre, Rose, y su abuela, Lan vivieron atrocidades durante y después del conflicto armado, donde tuvieron que pelear por sus vidas y recurrir a cualquier estrategia disponible para sobrevivir en un contexto de desprotección total y amenaza constante. Estas características de los enfrentamientos bélicos propician el desarrollo de traumas debido a que la psiquis de la persona está en constante estrés y es sometido a niveles de peligro elevados. A modo de ejemplo, Lan escapa de su familia de origen y de un matrimonio forzado, adopta una nueva identidad y subsiste desempeñándose como trabajadora sexual durante la guerra, exponiéndose a situaciones de riesgo. En el caso de la madre del protagonista, Rose sufre de violencia de género en repetidas ocasiones y es testigo de eventos macabros durante la guerra, eventos que quedan inscriptos en su memoria años después y le generan dolor extremo no solo a ella, sino también a sus seres cercanos. Éstos hechos son los que

posibilitan y potencian la transmisión de traumas entre generaciones y, a propósito, la narrativa de Vuong comienza con recuerdos de maltrato físico y verbal por parte de su madre, violencia y abusos que, en un primer momento, lo sorprenden completamente al no poder procesar y entender sus causas. Jeffrey Gibbons menciona como

[g]ran parte de la narración de *Little Dog* se enfrenta a los abusos físicos y emocionales que su madre le infligió; lucha por averiguar y comprender tanto las razones de la crueldad de su madre como los efectos agravantes de ésta en su comprensión de la autoestima y el amor. Llega a darse cuenta de que los traumas de guerra que tanto Ma como Lan sufrieron en Vietnam acaban afectándole a él también; así, a través de su relato no podemos dejar de considerar las formas en que el trauma familiar pasa de una generación a la siguiente, ya que el maltrato físico de su madre afecta sin duda a *Little Dog* de múltiples maneras (2023, p.120).

Estas “múltiples maneras” que menciona Gibbons, están plasmadas en la narrativa, y tienen la función de potenciar traumas de índole personal. El mismo narrador escribe

Leí que los padres que padecían trastorno de estrés postraumático eran más proclives a pegar a sus hijos. Quizá haya en ello un origen monstruoso, después de todo. Quizá ponerle la mano encima a tu hijo es prepararlo para la guerra. Decir que te late el corazón no es nunca tan sencillo como la tarea del corazón de decir sí sí sí al cuerpo (Vuong, 2019, p. 14).

La mención del trastorno de estrés postraumático (TEPT), también conocido como PTSD por sus siglas en inglés (post traumatic stress disorder), es muy relevante para los estudios del trauma. En la novela, son las mujeres las que principalmente sufren de TEPT, un “trastorno que puede producirse cuando un individuo vive o presencia un acontecimiento en el que cree que existe una amenaza para su vida o su integridad física y seguridad y experimenta miedo, terror o impotencia” (VandenBos, 2015, p.815). Los síntomas pueden incluir recuerdos dolorosos, pensamientos intrusivos, pesadillas, flashbacks, y excitación fisiológica crónica, entre otros. Todos estos síntomas están presentes en mayor o menor medida en la narración, como, por ejemplo, cuando ya en Estados Unidos, Lan escucha fuegos artificiales durante el día de la independencia y se refugia inmediatamente debajo de la repisa al pensar que eran morteros de la guerra. Otro ejemplo es cuando *Little Dog* era niño y asusta a su madre de manera juguetona, pero ella reacciona de una manera totalmente inesperada:

Aquella vez en que estaba yo haciendo travesuras – tendría cinco o seis años– y aparecí de pronto de un salto desde la puerta del pasillo, chillando: «¡Buuuummm...!» Tú gritaste, con la cara agachada y el gesto torcido, y luego te echaste a llorar, agarrándote el pecho mientras te pegabas a la puerta, buscando aliento. Yo me quedé allí de pie, desconcertado, con el casco militar de juguete ladeado en la cabeza. Yo era un chico norteamericano imitando lo que había visto en la televisión. No sabía que la guerra estaba aún dentro de ti, que –para empezar– había habido una guerra, y que una vez que entra en ti ya nunca

te abandona..., solo retumba, un sonido que da forma a la cara de tu propio hijo. Buuummm (Vuong, 2019, p. 6).

Si bien esta historia está atravesada por la guerra, y por la experiencia del refugiado en otro país, también lo está por el racismo, el *bullying*, problemas económicos la pérdida de seres queridos, y la búsqueda de la identidad queer. Estos aspectos complejizan la estructuración del trauma ya que se superponen factores y marcas identitarias muy diversas, por lo que podemos mencionar el concepto de trauma interseccional. El mismo nos remite a la experiencia traumática que surge en la intersección de múltiples categorías de identidad, como género, clase, sexualidad, discapacidad, etc. Desde esta perspectiva, el impacto del trauma no se puede limitar a un solo factor, sino que deviene de diferentes formas de marginación. Kaisa Ilmonen menciona que “[l]a historia, el colonialismo, la raza, la etnia, la clase, la riqueza, el género, el estatus social y la ubicación geográfica crean una textura de experiencias traumáticas multidireccionales y entrecruzadas” (en Davis y Meretoja, 2020, p. 179). Esto es justamente lo que sucede en la novela, el sufrimiento y dolor de los personajes pueden situarme más en una especie de configuración multicausal del trauma. La identidad de Little Dog como inmigrante de clase trabajadora, persona queer, de otro color de piel y bilingüe, refuerza la idea de que el trauma no se percibe como un evento universal y único que disrumpe la psiquis de igual manera en todos los sujetos, sino que ocurre en lugares, tiempos y cuerpos específicos.

Las dimensiones del trauma mencionadas se reflejan principalmente en el lenguaje utilizado por el narrador. En una sección crítica de la novela, la prosa muta a verso donde mediante imágenes, metáforas, y lenguaje poético, Little Dog lucha para procesar la muerte de su amante, Trevor. Este dolor irrumpe en la narración, reflejando sus pensamientos y emociones fragmentadas, de la misma manera en que el trauma interrumpe la capacidad de una persona para procesar sus experiencias de manera lineal y organizada. Según Jeffrey Gibbons, los recuerdos se moldean en un contexto social, y la muerte de Trevor empuja al protagonista a dolorosas rememoraciones que el lenguaje no puede capturar plenamente. La narrativa se transforma entonces en pasajes fragmentados—breves reflexiones, recuerdos y reacciones—que ilustran tanto su estado interior fragmentado como las limitaciones del lenguaje para expresar su trauma e intentos de sanación (2023, p. 134).

### **Conclusiones**

En *On Earth We're Briefly Gorgeous*, Ocean Vuong construye una narrativa en la que el trauma intergeneracional y la identidad se entrelazan a través de la experiencia de Little Dog y su historia familiar. Este breve análisis trató de mostrar cómo los recuerdos de guerra y las heridas emocionales no se limitan a las generaciones que vivieron directamente los conflictos, sino que se transmiten y transforman en las siguientes. Vuong emplea el lenguaje y la estructura fragmentada de la novela para plasmar las diversas complejidades del trauma, que abarcan

no solo las secuelas de la guerra de Vietnam, sino también las experiencias de discriminación, pobreza e identidad queer. Estos elementos configuran su experiencia traumática de forma única, mostrando que el sufrimiento es contingente y está profundamente influenciado por las circunstancias sociales y personales del sujeto.

Es importante resaltar que, si bien la novela presenta eventos traumáticos severos que afectan la integridad psíquica de los personajes, se puede concluir que la narrativa apunta a una recuperación o al menos un intento de superación y sanación. El cuestionamiento del narrador hacia su familia y el intento de entender su legado familiar corren el foco de la representación del trauma como evento disruptivo que limita y desafía la representación lingüística. Esto queda en evidencia en la última sección de la novela, donde el narrador viaja a Vietnam con su madre para poder llevar las cenizas de su abuela Lan. En esos días experimenta diversas maneras de tratar con el dolor y la pérdida, y termina casi por accidente aceptando su identidad queer luego de ver a unas *drag queens* animando un funeral en las calles de Saigón. Este evento es transformativo para el protagonista, quien relata:

Quando alguien muere en la madrugada, se ven atrapados en un limbo municipal en el que el cadáver permanece dentro de su muerte [...]. Los vecinos, al saber de una muerte súbita, recaudaban dinero en menos de una hora y contrataban a una troupe de travestidos para lo que llamaban «posponer la tristeza». / En Saigón, el sonido de música y de niños jugando a estas altas horas de la noche es señal de muerte, o, mejor, señal de una comunidad que trata de sanarse. / Es a través de la vestimenta y los gestos explosivos de los travestidos, de sus caras y voces excesivas, de su transgresión del tabú de género, como este espectáculo dispendioso procura ese consuelo. Al tiempo que útiles, pagadas e investidas de autoridad como dispensadoras de un servicio vital en una sociedad en la que ser homosexual sigue siendo pecado, las drag queens constituyen, mientras los muertos yacen a cielo abierto, un espectáculo «subrogado». Su supuesta, fiable fraudulencia es lo que hace su presencia necesaria para quienes lloran a sus muertos. Porque la pena, en su peor cara, es irreal. Y requiere una respuesta surrealista. Las drag queens, pues, son unicornios. / Unicornios que trotan con estrépito en un cementerio (Vuong, 2020, p. 139).

Little Dog enfrenta este espectáculo poco después del funeral de Lan, y el trauma de su pérdida, junto con el de su madre, aún es reciente. Su propio camino hacia la recuperación y la construcción de la memoria recién comienza: la narrativa en forma de carta que construye es, en esencia, un ejercicio de memoria, y mucho de lo que comparte hasta este momento destaca la naturaleza fragmentada e inacabada del recuerdo. Es un proceso continuo y en constante transformación (Gibbons, 2023, p. 138).

La novela en su totalidad es una reflexión sobre el impacto prolongado de los traumas familiares y culturales, así como sobre el poder del lenguaje y la memoria para procesar, cuestionar y, en última instancia, intentar sanar heridas históricas y personales. La obra de Vuong emerge así, como un poderoso testimonio sobre la resiliencia en

medio del dolor y la reconstrucción de la identidad frente a la adversidad. Como explica Suzanne Lalonde (2018),

la cuestión de la «recuperación» postraumática parece turbia, ya que a menudo consiste en mecanismos defensivos de supervivencia como la disociación, en la que el acontecimiento original y la experiencia traumática subsiguiente de la mente se «escinden y fragmentan, de modo que las emociones, sonidos, imágenes, pensamientos y sensaciones físicas relacionadas con el trauma cobran vida propia» (van der Kolk 2014: 66). Esto no constituye necesariamente una transformación del barro en oro, pero sí parece constituir la supervivencia, si no una forma de resiliencia. [...] [E]l lenguaje puede socavar el sentido de integridad de una persona, que se enfrenta al reto de reconocer un pasado traumático y, al mismo tiempo, superar su legado (en Kurtz, p. 196).

## **Referencias**

- Davis, C. and Meretoja, H. (2020). *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Taylor & Francis.
- Gibbons, J.T. (2023). *Trauma and Healing in Contemporary Asian American Literature*. Routledge.
- Kurtz, R. (ed.) (2018). *Trauma and Literature*. Oxford University Press.
- Nguyen, M. (2018). *America's Vietnam: The Longue Duree of U.S. Literature and Empire*. Temple Univ. Press.
- Vuong, O. (2019). *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Penguin Press.
- Vuong, O. (2020). *En la tierra somos fugazmente grandiosos* (Zulaika, J., Trans). Anagrama (Trabajo original publicado en 2019).
- VandenBos, G. R. (2015). *APA Dictionary of Psychology (2nd ed.)*. American Psychological Association.

Futurismo indígena, apocalipsis y *biskaabiiyang* en  
“Negras, sus galas”, de Darcie Little Badger

Indigenous Futurism, Apocalypse, and Biskaabiiyang in  
“Black, Their Regalia” by Darcie Little Badger

Patricia L. Lozano  
UNLP (FaHCE)  
tricia2005@gmail.com

**Resumen:** En su relato “Negras, sus galas” (2016) la escritora Apache Lipan Darcie Little Badger recurre a un escenario apocalíptico para explorar cuestiones como las miradas estereotipadas y prejuiciosas, la invisibilización, el menosprecio de los saberes tradicionales, la victimización, que afectan a las poblaciones nativas de los Estados Unidos. Apelando al concepto tradicional de *Biskaabiiyang*, que en lengua *anishinaabe* significa “retorno a nosotros mismos”, Little Badger urde una historia donde la recuperación de la fe en las creencias ancestrales indígenas convierte en héroes a los protagonistas y salva de la extinción a la humanidad toda. El cuento es un ejemplo cabal de futurismo indígena, una corriente literaria que, según la crítica Grace Dillon, pone en primer plano las cosmovisiones y realidades de los escritores nativos, respondiéndole a un mundo postcolonial que solo los concibe vencidos.

**Palabras clave:** ficción especulativa – futurismo indígena – género apocalíptico

**Abstract:** In her story “Black Their Regalia” (2016), the Apache Lipan writer Darcie Little Badger uses an apocalyptic scenario to explore issues such as stereotypical and prejudiced views, invisibility, contempt for traditional knowledge, and victimization, which affect the native populations of the United States. Appealing to the traditional concept of *Biskaabiiyang*, which in the *Anishinaabe* language means “return to ourselves,” Little Badger weaves a story where the recovery of faith in ancestral indigenous beliefs turns the protagonists into heroes and saves all of humanity from extinction. The story is a prime example of indigenous futurism, a literary movement that, according to critic Grace Dillon, foregrounds the worldviews and realities of native writers, responding to a postcolonial world that only sees them as defeated.

**Keywords:** speculative fiction – indigenous futurism – apocalyptic genre

En la segunda década del siglo veintiuno, Grace Dillon publicó *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction* (2012), una colección de textos de ficción especulativa producidos por escritores de los pueblos originarios de los Estados Unidos. Buscaba visibilizar el modo en que los escritores nativos se venían apropiando de la ciencia ficción, poniéndole su impronta cultural, creando futuros imaginarios donde sus pueblos tuvieran lugar y reinventando los tópicos del género desde una perspectiva no colonial. Acuñó el término “futurismo indígena” para enfatizar que estas producciones literarias crean futuros donde los indígenas no solo existen, sino que son protagonistas, idea que responde al problema de la representación de los pueblos y culturas nativas en la ciencia ficción estadounidense, un género donde históricamente los personajes nativos son escasos y contruidos en base a clichés, o están ausentes.

La escritora Lipán Apache Darcie Little Badger (2017) dijo al respecto:

A mis libros favoritos les faltaba un elemento crucial: gente como yo. Los personajes nativos que encontraba eran frecuentemente estereotípicos, como imágenes deformadas del laberinto de los espejos. Me sentía frustrada. Invisible. Eventualmente dejé de leer ciencia ficción. Es difícil disfrutar de un futuro en el que ya no existís (Roanhorse, LaPensée, Jae y Little Badger, párr.7).

Eso la llevo a escribir historias que confrontaran esa ausencia y esos estereotipos. Su cuento “Negras, sus galas” (2016)<sup>1</sup> es un ejemplo perfecto del modo en que los escritores del futurismo indígena enfrentan la idea de que el apocalipsis nativo ya se ha producido, de que el único destino posible para ellos es el de víctimas. En su cuento opera el concepto de *biskaabiiyang*, una palabra en lengua *anishinaabe* introducida por Dillon (2012), que significa “retorno a nosotros mismos” (p.10) e implica recuperar las tradiciones ancestrales para derrotar al apocalipsis, real o simbólico, al que los condena un mundo postcolonial que solo los concibe vencidos.

Darcie Little Badger, nacida en 1987, es una escritora mestiza, enrolada en la tribu Lipán Apache de Texas. Es hija de Patrick Ryan, un profesor de inglés de ascendencia irlandesa, y de Hermelinda Walking Woman, Directora de Educación de la Tribu Lipan y delegada de la misma en el Congreso Nacional de Indígenas Estadounidenses. Little Badger es licenciada en Geociencias por la Universidad de Princeton, y Doctora en Oceanografía por la Universidad de Texas A&M. Optó por una carrera científica sobre temas que siempre la habían apasionado, pero solo después de haber sido rechazada dos años seguidos al intentar ingresar al programa de escritura creativa de Princeton. Su vocación literaria surgió tempranamente, a los seis años escribió su primera novela, una historia de misterio de cuarenta páginas que su padre tipeó y que fue amablemente rechazada por el editor al que se la enviaron. Little Badger

---

<sup>1</sup> Publicado por primera vez en *Fantasy Magazine*, 60, December 2016.

creció leyendo, sobre todo libros del género fantástico que retiraba de las bibliotecas públicas a su alcance. Al finalizar su doctorado comenzó a escribir ficción seriamente, mientras trabajaba como editora de artículos científicos, ocupación que mantuvo hasta que vendió *Elatsoe*, su primera novela, en 2020. Little Badger escribe ficción especulativa, y sus textos presentan generalmente una combinación de rasgos de los géneros fantástico, ciencia ficción y horror, acompañados de elementos propios de las culturas nativas de los Estados Unidos, y condimentados frecuentemente con una dosis de humor negro. Ella describe sus textos como “historias nacidas de mis ensoñaciones y pesadillas” (Little Badger, 2015, sección Work, párr. 1) y prefiere relatos que no perpetúen estereotipos, dónde el horror sea “sutil, reflexivo, y hermoso” (Little Badger, 2015, sección Work, párr. 1).

“Negras, sus galas” es un relato del género apocalíptico que narra la historia de tres jóvenes músicos nativos, de las tribus Apache y Diné, en un mundo asolado por “la Gran Plaga”, una enfermedad incurable cuyas víctimas mueren en menos de un año. Tulli, Kristi y Moraine están obligados a recluirse en uno de los complejos sanitarios donde los infectados esperan una cura o la muerte. El pronóstico es desolador porque un año parece insuficiente “para poner en marcha el mayor plan de tratamiento en la historia humana” (Little Badger, 2019, p.265).

La cultura y la identidad nativa de los protagonistas son componentes fundamentales de la historia. Cuando se conocen en la universidad están por participar en un *powwow*<sup>2</sup>, y los tres lucen los trajes tradicionales para sus danzas tribales. Durante toda la historia objetos como la manta Pendleton<sup>3</sup> que llevan consigo en el viaje, comidas como el taco Navajo<sup>4</sup> que come Moraine, o el hecho de contar en lengua Lipán, hacen presentes las tradiciones indias en la cotidianidad de los personajes. Sin embargo, el relato está recorrido por una confrontación constante entre las costumbres y valores nativos y el modo de vida parcialmente transculturado de Tulli, Moraine y Kristi. Viven alejados de sus familias, fuera de las tierras tribales. La música que interpretan es metal gótico, un género de origen europeo, popular principalmente en los países anglosajones, germánicos y nórdicos. Y se muestran escépticos ante elementos de las cosmovisiones nativas, sobre todo las relacionadas con las enfermedades y sus métodos de curación. Esto es evidente cuando Tulli dice que según su madre sufre de “la enfermedad de los fantasmas” (Little Badger, 2019, p. 267) un síndrome ligado a la

---

<sup>2</sup> Un *powwow* es una tradición cultural de los nativos americanos que reúne a muchas tribus y comunidades diferentes. Es un evento que celebra la danza, el canto, la socialización y honra una rica herencia. A través de estos encuentros, las tradiciones se transmiten de generación en generación.

<sup>3</sup> Las mantas Pendleton están asociadas con eventos importantes y lo han estado durante cientos de años. Tradicionalmente se dan como obsequios en las graduaciones, en los sorteos de los *powwow*, como prendas de agradecimiento, en conmemoración de nacimientos y muertes, etc.

<sup>4</sup> El taco navajo es un plato tradicional que se originó en los campamentos de desplazados a los que el gobierno de los EE. UU. trasladó forzosamente a los Navajos en la segunda mitad del siglo XIX. Para algunos indios tiene un valor sagrado, y es muy común que se los consuma durante los *powwows*.

cultura de las comunidades nativas. Los síntomas incluyen pesadillas recurrentes, miedo, ansiedad, alucinaciones, confusión y sensación de asfixia, que se atribuyen a la acción de fantasmas o, a veces, a la brujería. Tulli se distancia de la opinión materna ofreciendo una descripción cargada de conceptos occidentales y con una conclusión irónica, “Una mortaja mental, una manía por la muerte, una obsesión temerosa que se manifiesta como enfermedad física y angustia psíquica. Así que básicamente estoy poseída porque mi película favorita es *Ringu*” (Little Badger, 2019, p. 267) y matiza “Soy escéptica, pero las mamás ya han tenido razón antes” (Little Badger, 2019, p. 267). Moraine, que está resfriado, tampoco se toma muy en serio esas creencias, y le propone poner a prueba las propiedades curativas de danzar con su vestido de cascabeles, pero Kristi les reprocha esa liviandad, les dice “es casi ofensivo, así que no dejes que la gente respetable te escuche” (Little Badger, 2019, p. 268). El tema, y sus diferentes posturas al respecto, los moviliza hasta el punto en que durante todo el *powwow* continúan discutiéndolo, “Moraine insistía en que las vagas figuras que veía Kristi durante la noche eran síntomas de parálisis del sueño, Kristi pensaba que él simplemente estaba asustado de la insondable verdad, y Tulli se mantenía evasiva” (Little Badger, 2019, p. 268).

Esta vacilación se torna central cuando, ya instalados en el complejo sanitario, se trata de interpretar la aparición de “una mujer girando alrededor de nuestra habitación mientras los buitres pavos golpeaban rítmicamente contra la ventana” (Little Badger, 2019, p. 275). Mientras Moraine está convencido de que es un mero efecto de la enfermedad, y dice que “el virus causa alucinaciones cuando daña el lóbulo temporal” (Little Badger, 2019, p. 275), Kristi le retruca que tiene que ser “un fantasma bailarín. ¿A no ser que creas en alucinaciones compartidas?” (Little Badger, 2019, p. 273-74). Tulli, que hasta ese momento vacilaba<sup>5</sup>, cree que fueron elegidos y que lo que experimentaron fue una visión, no una alucinación, una experiencia espiritual cuyo objetivo era enseñarles una danza con poderes curativos. Aunque no se reconoce como una persona religiosa, al enfrentarse a la muerte segura, individual y colectiva, que conlleva la Gran Plaga, Tulli acude a la sabiduría ancestral de su pueblo en busca de respuestas: “Las danzas poderosas vienen de las visiones. Eso es lo que me enseñó mi madre. Eso es lo que le enseñó su madre. Así es como sé lo que sé” (Little Badger, 2019, p. 275). “Todo el mundo se está muriendo”, dice Tulli, “Parece el momento perfecto para que los poderes superiores se vuelvan a despertar” (Little Badger, 2019, p. 275).

Siguiendo la propuesta de Grace Dillon, podemos decir que, cuando la ciencia de los colonizadores no da respuestas, se inicia en el relato el *biskaabiiyang*, el proceso de retornar a la propia identidad, de dejar de imitar los conceptos eurooccidentales, y recuperar las creencias, valores y prácticas ancestrales para sobrevivir al Apocalipsis. Los jóvenes

---

<sup>5</sup> Ella se representa a sí misma como encaramada sobre “la valla mental entre la creencia y la negación” (Little Badger, 2019, p. 277).

ponen manos a la obra y confeccionan un traje de gala negro, que reproduce el de la mujer de su visión, mezclando materiales tomados de sus pertenencias personales y de donaciones de otros pacientes. El traje, que usará Kristi, es un híbrido cultural, el vestido está hecho de retazos de ropas de géneros occidentales (tul, encaje, poliéster y rayón), acompañado de la manta Pendleton a modo de chal, y adornado con hebillas de plumas de los buitres que habían aparecido en el momento de la visión. Los buitres cumplen un rol importante en el cuento ya que Tulli sabe que no habitan en el Desierto de Mojave, donde se encuentra el complejo sanitario, por eso deduce que su presencia es “la prueba científica de lo sobrenatural; debían haber sido enviados por poderes más grandes que la naturaleza: espíritus, fantasmas, dioses. ¿O todos ellos juntos?” (Little Badger, 2019, p. 277).

En el momento de realizar la ceremonia, Tulli toca un tambor de juguete y Moraine intenta reproducir la canción que escuchó en su cabeza, mientras Kristi baila. Los jóvenes han convocado a todos los enfermos del complejo para que los vean realizar su “danza por el bienestar de la comunidad” (Little Badger, 2019, p. 276). Es un momento liminar, la hora del crepúsculo, y de pronto un portal se abre a otro mundo, otra dimensión, Tulli, Moraine, y Kristi comienzan a caer, pero una gigantesca mano que surge del abismo los sostiene, es la Devoradora de Plagas<sup>6</sup>, un ser que en el mundo subterráneo preside sobre “todos los muertos, los no nacidos, y las cosas monstruosas” (Little Badger, 2019, 281). Los jóvenes le piden que los cure “y a todos los demás” (Little Badger, 2019, p. 281), y la Devoradora accede, nadie más muere, no quedan portadores del virus, y este desaparece hasta de los viales de los laboratorios e instalaciones seguras del gobierno. Paradójicamente, este ser poderoso invocado mediante elementos de las culturas nativas reconoce que los eligió como mediadores porque es la mayor fanática de su banda de metal gótico, “cuando aúllan en lugares oscuros”, explica, “yo escucho, y disfruto de lo que oigo” (Little Badger, 2019, p. 280). También es importante señalar que al regresar al mundo ya recuperado nadie más que ellos han visto la aparición de la Devoradora de Plagas, como lo muestran todos los videos que registran el evento, donde solo se ve el patio vacío del complejo y las siluetas de Tulli, Moraine y Kristi en la terraza del centro médico, recortándose contra el fondo rojo del cielo occidental.

La experiencia espiritual de los jóvenes resulta invisible, inaccesible, para las personas no nativas, no así sus efectos sanadores; esto inclina el balance de poder a favor de las culturas originarias sin que ese poder se torne vengativo. En la historia de Little Badger el *biskaabiyyang*, representado por el retorno a la fe y a las prácticas sagradas, no sólo beneficia a los nativos, sino que termina siendo el instrumento necesario para evitar el Apocalipsis global. Márgara

---

<sup>6</sup> Aunque en la visión aparece como una figura femenina, en inglés se la identifica con pronombres neutros, “*their skin*”, “*its composer*” (p. 280). Este es un detalle significativo teniendo en cuenta que Little Badger se identifica como *queer* y aboga por una mejor representación de la diversidad en la ficción nativa.

Averbach (2011) ha señalado que uno de los rasgos más característicos de las producciones literarias y cinematográficas de los autores aborígenes estadounidenses y canadienses es la visión holística del mundo, entendido como un conjunto interdependiente todos cuyos componentes e integrantes están interrelacionados. Desde la perspectiva de estas cosmovisiones toda acción ejercida por o sobre uno de esos constituyentes no tiene consecuencias aisladas, sino que afecta al todo. Esta es una de las razones para que se produzca una curación global en el cuento, sin embargo, no es una razón suficiente. Porque Tulli, Moraine y Kristi le piden explícitamente a la Devoradora que cure también “a todos los demás”. Entonces, acudo a otra referencia de Averbach, cuando en el artículo referido analiza el poema de Linda Hogan “Los alquimistas” e interpreta el tópico de los cruces, presente en ese texto, como “las infinitas posibilidades que se abren al ser humano cuando acepta la hermandad con otros pueblos, otras culturas y también otros habitantes y elementos de la Tierra” (Averbach, 2011, pp. 6-7). Esta característica separa al cuento de la tradición de relatos nativos concebidos y presentados como ajustes de cuentas, definida por Herta Sweet Wong, Lauren Stuart Muller y Sequoya Magdaleno (2008) como un conjunto de: narraciones de supervivencia, ajustes de cuentas con la brutal historia de la colonización y sus consecuencias todavía en curso: calculan las posiciones de los indígenas, saldan las cuentas vencidas, toman nota de las viejas deudas, y exigen un ajuste de cuentas (p. XIV).

El relato de Little Badger no es entonces un “ajuste de cuentas” sino el intento de encontrar una síntesis superadora entre la transculturación total y el aislamiento xenófobo, entre la aceptación resignada de la injusticia colonial y el revanchismo ciego. El sonido del tambor de Tulli que habla “de curación y de hambre” (Little Badger, 2019, p. 279) es el símbolo de esta síntesis, no borra las penurias pasadas por las tribus, pero es también instrumento de sanación. El cuento es, finalmente, una historia esperanzadora, que entiende y proclama que la salvación es con todos.

## Referencias

- Averbach, Mágara (2011). “Comunidad y solución en la narración de origen indio en los Estados Unidos”. *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina*, #1, 3-12. Disponible en <http://www.huellasdeeu.com/ediciones/edicion1/articulo%201.pdf> Accedido 3 nov. 2024.
- Clute, John (2024). "Little Badger, Darcie." En John Clute and David Langford (Eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. Disponible en <[sf-encyclopedia.com/entry/little\\_badger\\_darcie](http://sf-encyclopedia.com/entry/little_badger_darcie)>. Accedido 3 nov. 2024

- Dillon, Grace (2012). "Imagining Indigenous Futurisms". En Dillon, G. (Ed), *Walking the clouds: an anthology of indigenous science fiction* (pp. 1-12). Tucson: The University of Arizona Press.
- Little Badger, Darcie (2015). "Interview: Darcie Little Badger" por Lauren Jankowski. *Asexual Artists*, 26 de mayo, 2015. Disponible en <https://asexualartists.wordpress.com/2015/05/26/interview-darcie-little-badger/>. Accedido 4 nov. 2024.
- Little Badger, Darcie (2019). "Black, Their Regalia". En Adams, John Joseph (Ed.), *Wastelands. The New Apocalypse* (pp. 263-282). London: Titan Books, (pp. 263-282).
- Roanhorse, Rebecca; LaPensee, Elizabeth; Jae, Johnnie, y Little Badger, Darcie (2017). "Decolonizing Science Fiction And Imagining Futures: An Indigenous Futurisms Roundtable". *Strange Horizons*, 30 de enero de 2017. Disponible en <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/decolonizing-science-fiction-and-imagining-futures-an-indigenous-futurisms-roundtable/>. Accedido 15 jun. 2022.
- Sweet Wong, Herta D., Stuart Muller, Lauren y Sequoya Magdaleno, Jana (2008). *Reckonings Contemporary Short Fiction by Native American Women*. New York: Oxford University Press.

## Cuerpos aliados y performatividad plural: Ética de cohabitación para una Democracia Radical en Judith Butler

### Allied Bodies and Plural Performativity: Ethics of Cohabitation for a Radical Democracy in Judith Butler

Florencia María Martini  
UNC/ Poder Judicial Neuquén  
florenciamariamartini@gmail.com

**Resumen:** En el presente transito la obra de Judith Butler explorando su noción de sujeto y la materialidad de los cuerpos desde la perspectiva de la humanidad construida por las normas sociales hegemónicas para luego indagar sobre los cuerpos que importan y fijar su exterior constitutivo, es decir, los cuerpos excluidos: cuerpos abyectos, los sin derechos, los no sujetos. Desde la ética de la cohabitación, reconociendo la dimensión pública y la vulnerabilidad social de los cuerpos, Butler propone abrir nuevas posibilidades que hagan que los cuerpos importen –bajo condiciones de vulnerabilidad concretas- de un modo distinto al establecido. Advierte la necesidad ética de construir alianzas para que los cuerpos alteren la intervención de los poderes normativos que distribuyen desigualmente la precariedad y nos interpela frente a la cuestión ético-política de cómo vivir juntos.

**Palabras Clave:** cuerpos aliados – vulnerabilidad – precariedad – ontología relacional – rearticulación.

**Abstract:** In this article, I transit Judith Butler's work, exploring her notion of subject and the materiality of bodies from the perspective of humanity constructed by hegemonic social norms. I then explore the bodies that matter and establish their constitutive exterior—that is, excluded bodies: abject bodies, those without rights, non-subjects. From the ethics of cohabitation, recognizing the public dimension and social vulnerability of bodies, Butler proposes opening up new possibilities that make bodies matter—under specific conditions of vulnerability—in a way that is different from the established one. She recognizes the ethical need to build alliances so that bodies alter the intervention of normative powers that unequally distribute precariousness, and challenges us to the ethical-political question of how to live together.

**Keywords:** allied bodies – vulnerability – precariousness – relational ontology – rearticulation.

#### Introducción

Los cuerpos que no importan, los llamados por Butler cuerpos abyectos son aquellos que padecen la precariedad en todas sus dimensiones posibles. Desde el horizonte de la ontología relacional, la ética de la cohabitación y la política de la no violencia propia de una democracia radical, la autora propone la movilización política a través de la alianza de los cuerpos vulnerables para luchar contra la precariedad.

Promueve la alianza de los cuerpos para hacer vivibles las vidas, para hacer habitable el mundo, reclamando para esos cuerpos

condiciones económicas, sociales y políticas que hagan más digna la vida. Cuerpos aliados que performan su derecho a aparecer en el espacio público interviniendo los poderes normativos que distribuyen desigualmente la precariedad.

El sujeto de Butler no es un individuo sino una estructura lingüística en formación y, por tanto, la subjetividad es una construcción. Dada la naturaleza social de los seres humanos, la mayoría de las acciones son presenciadas, reproducidas e internalizadas asumiendo una cualidad performativa o teatral.

Butler reconoce que los cuerpos viven y mueren, sienten dolor y placer, soportan la enfermedad y la violencia. En tal sentido admite la realidad más allá de lo discursivo.

### **Deshacer el Género (2006a)**

En esta obra los cuerpos, en su nueva dimensión emergente, comienzan a ser motivos para la acción. Butler sostiene que “estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos” (p. 36).

Los cuerpos pueden ser afectados en múltiples niveles y formas e insisten en que somos “con otros”. Es a través del cuerpo que nos exponemos a otros, que nos implicamos en procesos sociales. “Ser un cuerpo es ser entregado a otros aunque como cuerpo sea, de forma profunda, el mío propio” (Butler, 2006a, pp. 39-40).

El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a las miradas de los otros, pero también al contacto y a la violencia. El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública, constituido como fenómeno social en la esfera pública, es y no es mío. “El duelo contiene dentro de sí la posibilidad de aprehender la socialidad fundamental de la vida encarnada, las formas de las cuales estamos desde el principio, y en virtud de ser seres encarnados, ya entregados, más allá de nosotros mismos, implicados en vidas que no son las nuestras” (Butler, 2006a, p. 42).

Para luchar contra la opresión se necesita comprender que nuestras vidas se sostienen de forma diferencial ya que existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física de lo humano en el mundo. “A nivel del discurso, algunas vidas no encajan en el marco dominante de lo humano por lo que la violencia física transmite el mensaje de la deshumanización que ya está funcionando en nuestra cultura” (p. 45). La socialidad especial a la que pertenece la vida corporal establece un campo de saturación ética con otros y un sentido de desorientación de la primera persona, de la perspectiva del ego.

La rearticulación de lo humano se vincula con la habitabilidad de la vida, es decir, las condiciones normativas que deben ser cumplidas para que la vida sea vivible.

La política del cuerpo debe ser una política que se ocupa de las normas que hacen la vida vivible y no sólo de derechos que se adhieren a los cuerpos. Existe una articulación constante entre cuerpos y normas. El cuerpo ocupa la norma en una infinidad de formas, incluso para subvertirla. El cuerpo puede exceder la norma, volver a dibujarla y exponer la posibilidad de transformación de realidades a las cuales creíamos estar confinados (Butler, 2006a, pp. 306-307).

El cuerpo adviene como un sitio que permite y limita la acción política; excede el discurso y reelabora las normas que lo limitan.

Para cumplir con los objetivos de una transformación democrática radical necesitamos expandir las categorías fundamentales para tornarlas más incluyentes y sensibles a toda la gama de poblaciones culturales. “La categoría misma debe estar sujeta a una revisión desde una multitud de direcciones y debe surgir de nuevo como el resultado de la traducción cultural a la que se la somete” (Butler, 2006, p. 316)

### **La noción de rostro en Vida Precaria (2006b)**

Cuando hablamos no sólo nos dirigimos a otros, sino que de algún modo, ingresamos a la existencia, por así decirlo, a partir de la demanda, y algo acerca de nuestra existencia prueba ser precario cuando dicha demanda fracasa. Sin embargo, lo que nos obliga moralmente se relaciona con el modo como somos interpelados por el otro de maneras que no podemos advertir o evitar. (Butler, 2006b, pp. 164-165).

Butler considera el “rostro”, la noción que introdujo Emmanuel Levinas (1986), para explicar el modo como somos interpelados moralmente, el modo como el otro nos demanda moralmente.

El rostro no está frente a mí sino encima de mí. Es el otro antes de la muerte, mirando a través de la muerte y manifestándola. El rostro es el otro pidiéndome que no lo deje morir solo, como si hacerlo significara volverme cómplice de su muerte (...) El celebrado derecho a la existencia que Spinoza denomina *conatus essendi*, definido como principio básico de toda inteligibilidad, es desafiado por la relación con el rostro. De acuerdo con él, mi deber de responder al otro suspende mi derecho natural de autoconservación.

Mi relación ética de amor por el otro proviene del hecho de que el yo no puedo sobrevivir por mí solo, no puedo encontrar ningún sentido dentro de mi propio ser en el mundo (...) exponerme a la vulnerabilidad del rostro es poner en cuestión mi derecho ontológico a la existencia. En la ética, el derecho de existir del otro tiene prioridad sobre el mío, una prioridad personificada por el mandato ético: no matarás, no pondrás en peligro la vida del otro. (Levinas. E. y Kearney, R., 1986, pp. 23-24).

“El rostro es aquello para lo que no hay palabras que puedan funcionar. Parece ser una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido, el sustrato de vocalización sonora que precede y limita la transmisión de cualquier rasgo semántico” (Butler, 2006b, p.169).

Responder por el rostro, comprender qué quiere decir, significa despertarse a lo que es precario de otra vida, o más bien a la precariedad de la vida misma. El Otro es la condición del discurso. Si el otro es obliterado, el lenguaje también, desde que el lenguaje no puede sobrevivir fuera de las condiciones de la demanda.

“Los esquemas normativos de inteligibilidad establecen los que va a ser y no va a ser humano, lo que es una vida vivible y una muerte lamentable” (Butler, 2006b, p.183). Butler (2006b) sostiene que deberíamos escuchar al rostro pronunciar algo más que un lenguaje para pensar la precariedad de la vida que está en juego (p.187).

La autora nos interpela a interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, escuchar, ver y sentir para inducirnos afectivamente a revigorar el proyecto intelectual

de criticar, y entender las dificultades de la traducción cultural y el disenso, creando un sentido de lo público en el que las voces opositoras no sean intimidadas, degradadas o despreciadas, sino valoradas como impulsoras de una democracia más sensible.

### **Vulnerabilidad y supervivencia (2008)**

Butler (2008) sostiene que pensar la vulnerabilidad de la que participa el cuerpo permite elaborar una propuesta política crítica según la cual “si las condiciones de mi supervivencia dependen de la relación con otros sin los cuales no puedo existir, entonces mi existencia no es solo mía, sino que se encuentra fuera de mi misma, en ese conjunto de relaciones que preceden y exceden los límites del yo que soy” (p. 53).

La Ontología relacional que propone la autora parte de que el sujeto que deviene sujeto en la relación, sale de sí y solo en ese desprendimiento de sí, se constituye como tal. “Solo en la desposesión puedo dar cuenta de mi misma” (p. 56).

La relación participa de la condición ontológica universal predicada para la vulnerabilidad: “somos vulnerables porque somos expuestos, porque somos un cuerpo” (Saez Tajafuerce, 2011, p.12). Vulnerabilidad, exposición y cuerpo son condiciones ontológicas universales del sujeto contemporáneo, en tanto condiciones de posibilidad de su singularización. Nos inclinamos para con el otro, el sujeto se halla abocado a un diálogo asimétrico que lo constituye como precario.

Dotado de flexibilidad, el sujeto contemporáneo se pliega y despliega en su relación con el otro –sujeto de carne y hueso y sujeto de significación ética, moral y política-.

Nos inclinamos para suscribir, plegarnos, ligarnos, pero también para subvertir. Fijar al otro en el reconocimiento importa deshumanizarlo.

La ética de la cohabitación sobre la dependencia mutua parte de que mi vida pertenece a procesos vitales que me sustentan y a otras vidas. Nuestras vidas están constitutivamente unidas. La interdependencia corporal conlleva la obligación ética recíproca de sostener el mundo que posibilita nuestra vida.

### **Cuerpos que importan (2012)**

En *Cuerpos que importan* propone abrir nuevas posibilidades que hagan que los cuerpos importen de otro modo, más allá del establecido, bajo condiciones de vulnerabilidad concretas.

Hay una vida corporal que no puede estar ausente de la teorización. La rearticulación de las normas que producen y estabilizan la materialidad de los cuerpos constituye una ocasión para reelaborar de manera crítica las normas constitutivas.

Los cuerpos surgen, perviven y viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores. Estas restricciones constitutivas producen cuerpos impensables, abyectos, invivibles. Cuerpos que no son “sujetos” pero forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Cuerpos que no importan. Lo abyecto designa aquellas zonas invivibles, inhabitables de la vida social que están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (Butler, 2012, pp. 14- 20).

Las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por el proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan los cuerpos viables, son las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes (Butler, 2012). “Rearticulaciones de los términos mismos de la legitimidad simbólica y la inteligibilidad cultural” (p. 21). Las desidentificaciones colectivas pueden facilitar una reconceptualización de cuáles son los cuerpos que importan y qué cuerpos habrán de surgir.

Cuando luchamos por nuestros derechos estamos luchando para ser concebidos como personas. Si luchamos para crear una transformación social del significado mismo de persona, la afirmación de los derechos se convierte en una manera de intervenir en el proceso político y social por el cual se articula lo humano. Los derechos humanos internacionales están siempre en el proceso de someter a lo humano a redefinición y negociación. “Se reescribe y rearticula lo humano cuando topa contra los límites culturales de un concepto de lo humano tal como es y debe ser” (Butler, 2012, p. 56).

La performatividad debe entenderse no como un acto deliberado sino como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. Lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto más productivo del poder.

Butler propone un retorno a la concepción de materia, no como sitio o superficie, sino como proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia. La construcción es un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas. La teoría derrideana de iterabilidad implica que todo acto en sí mismo es una recitación: la cita de una cadena previa de actos que están implícitos en un acto presente. Se cuestiona el carácter fijo de la ley desde las posibilidades discursivas que ofrece el exterior constitutivo de las posiciones hegemónicas.

Los esquemas reguladores que producen esquemas inteligibles constituyen criterios históricamente revisables de inteligibilidad que producen y conquistan los cuerpos que importan. ¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan, qué estilos de vida se consideran “vida”, qué vidas vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merecen que se llore su pérdida? Las prácticas conflictivas podrían entenderse como una reelaboración que transforme la abyección en acción política, desviando “la cadena de citas” hacia un futuro que tenga más posibilidades de expandir la significación misma de lo que en el mundo se considera un cuerpo valuado y valorable.

**Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea (2017)**

Butler (2017) distingue el derecho de reunión del derecho de expresión: “la reunión, como actuación conjunta de los cuerpos es una forma de performatividad plural” (2017, p. 11). Cuando los cuerpos se reúnen en el espacio público configuran un ejercicio performativo de su derecho a la aparición que reivindica una vida más vivible. La alianza de los cuerpos performan el derecho a aparecer; instala el cuerpo en el campo político reclamando para ese cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan más digna la vida, más vivible, de manera que ésta ya no se vea afectada por las formas precarias impuestas. “Ese ejercicio performativo del derecho a la aparición es una reivindicación corporeizada de una vida vivible” (p.26).

Vidas invivibles son las de personas que viven en cuerpos infravalorados, mal reconocidos, que sufren insultos, acosos, prejuicio cultural, discriminación económica, violencia policial o patologización psiquiátrica que conducen a maneras desrealizadas de vivir en el mundo, vivir bajo las sombras.

Estos sujetos emergen gracias a la solidaridad entre seres humanos que se movilizan. La alianza de poblaciones precarias puede ser productiva en el sentido de una performatividad plural que subvierta las normas sociales vigentes y la distribución diferenciada de la precariedad. La performatividad implica agencia y hace existir algo por el hecho de expresarlo, es una práctica que se opone a las condiciones invivibles que afectan a las minorías. La resistencia política es planteada como acto corporal con el objeto de subvertir la precariedad impuesta políticamente por lo cual ciertos grupos están expuestos a los daños, a la violencia y a la muerte porque sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo.

La precariedad se vincula a las normas reguladoras porque quienes no viven de modo comprensible para los demás –según el diseño institucional- sufren maltrato, patologización y violencia. Las normas establecen los modos y grados de aparición en el espacio público, en el que se entabla la relación público-privado y cómo se tornan instrumentos de la política social.

Butler advierte la necesidad ética de construir alianzas para que los cuerpos alteren la intervención de los poderes normativos que distribuyen desigualmente la precariedad y sugiere responder a la cuestión ético-política de cómo vivir juntos. La responsabilidad por los Otros nos interpela desde el grito de los excluidos.

La necesidad de alianzas se apoya en la ética de la cohabitación derivada de la capacidad colectiva de la exigibilidad. La persistencia colectiva y performatividad del cuerpo político en el espacio público pone en tela de juicio ciertas legitimaciones. Los cuerpos ensamblados colectivamente son precarios y a la vez actuantes y exigen una vida vivible. La exposición compartida de los cuerpos es una de las bases de la igualdad y de nuestras obligaciones recíprocas respecto de las condiciones de una vida vivible.

### **Sin Miedo (2022)**

Butler (2022) siguiendo el análisis de la asamblea, las recupera como formas espontáneas e informales de reunión con potencial democrático. Emparentándolas con el concepto de Foucault del “discurso valiente”

reformula la ética de la virtud del individuo valiente (noción de coraje) en una versión corpórea de la acción conjunta en la que la valentía deviene rasgo y efecto de las relaciones sociales, en particular de las relaciones de solidaridad que surge de los lazos entre personas, del espacio y la ocasión de sus interrelaciones.

Butler (2022) afirma que “las asambleas tienden a construir un modo de deliberación que inicia, ejemplifica e incluso prefigura un modo de gobernanza basado en la igualdad, contrario a la violencia y en defensa del ejercicio público de la libertad” (p.27). Cuando los colectivos se organizan en asambleas comienza a articularse la interdependencia necesaria, reconociendo los principios básicos que conforman las condiciones sociales, democráticas de una vida vivible. Los cuerpos ejercen y se convierten en la reivindicación. Las formas que adopta la resistencia política contra la precariedad funcionan como un llamamiento a la movilización, visibilizando cuerpos que pese a todo importan.

La autora enlaza el acto del duelo –la llorabilidad de las vidas- con el acto de la justicia. El despliegue de un duelo público se alía con una oposición militante frente a la injusticia. El duelo y la reivindicación de justicia reúnen el dolor y la rabia en un esfuerzo por construir un nuevo consenso y una nueva solidaridad contra la violencia.

La desigual distribución de la llorabilidad podría servir de marco para entender la producción diferencial de seres humanos y otras criaturas en el seno de una estructura de desigualdad. Ser llorable es sentirte interpelado de tal modo que sabes que tu vida importa, que la pérdida de tu vida importaría, que tu cuerpo es tratado como un cuerpo que debe tener la posibilidad de vivir y prosperar, cuya precariedad debe ser minimizada (Butler, 2022, p.56-57).

“Nos pertenecemos unos a otros, aquí en la tierra, o pertenecemos a la tierra, todos del mismo modo, por el simple hecho de haber nacido en este entorno y en este mundo” (Butler, 2022, p. 60). Esto significa que tenemos que pensar no solo en las personas sino también en los animales, y no solo en criaturas vivas sino en procesos vivos: las redes y las formas de vida, el medio ambiente, el clima. “Esta vida no es nada sin el resto de las vidas, sin la red de los vivos” (Butler, 2022, p. 68).

## **Conclusión**

En contextos de precariedad educativa y laboral, de precariedad de las mujeres y sujetos disidentes, de precariedad de las infancias, de precariedad de la naturaleza, me interesa recuperar la propuesta ética política de Butler.

Desnudar la falacia del sujeto libre y autónomo, del sujeto cerrado sobre sí mismo propio de la ontología esencialista, del sujeto vertical del paradigma libertario, afirmando la ética de la cohabitación sobre la dependencia mutua y la ontología relacional de sujetos inclinados para con el otro, de sujetos obligados recíprocamente a sostener el mundo que posibilita nuestra vida.

Promover la alianza de los cuerpos vulnerables interviniendo los poderes normativos que distribuyen desigualmente la precariedad para exigir condiciones económicas, sociales y políticas que hagan más vivibles las vidas y hagan el mundo habitable. Promover coaliciones para que los cuerpos importen de otro modo.

## Referencias

- Butler, J. (2006a). *Deshacer el género*, Buenos Aires. Paidós.
- Butler, J. (2006b). *Vidas precarias*, Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2008). *Vulnerabilidad y supervivencia*, Barcelona: CCCB.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan*; Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J (2017). *Cuerpos Aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*.
- Butler, J (2022) *Sin miedo*, Buenos Aires: Taurus.
- Levinas, E y Kearney, R. (1986). "Diálogo con Emmanuel Levinas". *Face to face with Levinas*, Alvany: Suny Press.
- Saez Tajafuerce, B. (2011). El cuerpo en diálogo o de la inclinación en *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (Begonya Saez Tajafuerce ed.), Barcelona: Icaria, Mujeres y Culturas.

## El proyecto inconcluso de la modernidad y las ideas de totalidad y sujeto en la epistemología de Jürgen Habermas

### The Incomplete Project of Modernity and the Ideas of Totality and Subject in Habermas's Epistemology

Matías V. Miller  
USAL

miller.matiasvalentin@usal.edu.ar

**Resumen:** En el presente trabajo, se realiza un análisis del discurso de Jürgen Habermas "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt" ("La modernidad, un proyecto inconcluso"), pronunciado en 1980 tras recibir en Frankfurt el premio Theodor W. Adorno. En este escrito, Habermas plantea que la modernidad es un proyecto inconcluso que, a diferencia de lo que propone el posmodernismo, no debemos superar, sino completar por medio de la ampliación del concepto de racionalidad a través de la inclusión de la interacción comunicativa entre los agentes. Esta idea de racionalidad, empero, posee una serie de supuestos que el filósofo alemán no explicita completamente, los cuales son la dualidad naturaleza-sociedad interpretada desde los conceptos de totalidad y sujeto. Nuestra tarea, por tanto, reside en reconstruir su producción temprana, específicamente su primera intervención en *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (*La disputa del positivismo en la sociología alemana*) y *Erkenntnis und Interesse* (*Conocimiento e interés*) con la finalidad de mostrar el desarrollo de estos supuestos en sus investigaciones previas. De esta forma, este trabajo no sólo se propone recuperar estas obras a la luz de lo que plantea en su discurso de 1980, sino fundamentalmente en mostrar las bases sobre las cuales se asienta el concepto de racionalidad comunicativa.

**Palabras clave:** comunicación – modernidad – racionalidad – sujeto – totalidad

**Abstract:** This work presents an analysis of Jürgen Habermas's discourse *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* ("Modernity, an Incomplete Project"), delivered in 1980 after receiving the Theodor W. Adorno Prize in Frankfurt. In this work, Habermas argues that modernity is an unfinished project that, contrary to what postmodernism proposes, should not be overcome but completed, through the expansion of the concept of rationality via the inclusion of communicative interaction among agents. However, this idea of rationality carries a series of assumptions that the German philosopher does not fully clarify, which are the duality of nature-society interpreted through the concepts of totality and subject. Our task, therefore, is to reconstruct his earlier work, specifically his first intervention in *Der Positivismusstreit in der deutschen*

*Soziologie* (The Positivist Dispute in German Sociology) and *Erkenntnis und Interesse* (Knowledge and Interest), with the aim of showing the development of these assumptions in his prior researches. Therefore, this paper seeks not only to recover these works in light of his 1980 discourse but, essentially, to show the foundations upon which the concept of communicative rationality is built.

**Keywords:** Communication – Modernity – Rationality – Subject – Totality

### **El proyecto de modernidad y sus supuestos filosóficos**

En el “Prefacio” de 1982 a *Zur Logik der Sozialwissenschaften* (*La lógica de las ciencias sociales*), informe bibliográfico de 1967, el filósofo alemán Jürgen Habermas (1988) afirma que, en sus últimos desarrollos, no se ha visto “en la necesidad de reconstruir los conceptos básicos de la lógica de Hegel” (p. 15). Semejante afirmación constituye toda una declaración de intenciones: su teoría crítica de la sociedad, de carácter post-metafísico, deja atrás la gran tradición de la filosofía, que antaño sirvió como suelo reflexivo a la primera generación de la Escuela de Frankfurt, para nutrirse de otras corrientes y hacer uso de nuevas categorías, en pos de una mejor comprensión de la acción social. En concreto, Habermas (1988) se refiere al abandono del conceptode *totalidad social* y la discontinuidad de su reflexión sobre una *forma de acceso alternativa* al objeto de estudio de las ciencias sociales. La *racionalidad comunicativa* pasa a ser el eje de su teoría social y aquellas ideas parecen quedar en el olvido.

Sin embargo, una reconstrucción de su primera teoría crítica, la teoría de los intereses del conocimiento (TIC), permite sacar a la luz toda una serie de supuestos que remiten a la tradición filosófica, fundamentalmente a Hegel, y ofrecen las bases sobre las cuales se sustentan algunas nociones centrales delgiro lingüístico habermasiano, las cuales ya son presentadas en su producción temprana. Esos supuestos se encuentran en su intervención de 1963 en el *Positivismusstreit* o disputa del positivismo, publicada luego en 1969 en el volumen *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (*La disputa del positivismo en la sociología alemana*), el cual reúne una serie de trabajos que giran en torno al debate iniciado en 1961 por Theodor W. Adorno y Karl Popper, y *Conocimiento e interés*, primero publicado como un programa de investigación en su lección inaugural de 1965 tras haber sido nombrado Profesor en la Universidad de Frankfurt y luego en 1968 como libro.

Pero para poder dar cuenta de ello, es necesario, en primer lugar, analizar uno de sus aportes claves previo a la publicación en 1981 de la *Theorie des kommunikativen Handelns* (*Teoría de la acción comunicativa*). Se trata de un discurso del año 1980 pronunciado en Frankfurt, cuando esta ciudad le otorgó el premio Theodor W. Adorno. “Die Moderne – ein unvollendetes Projekt” (“La modernidad, un proyecto incompleto”) es el título de un escrito que no sólo sirve como puente hacia uno de los conceptos centrales de su teoría social posterior (TAC de aquí

en adelante), la racionalidad comunicativa, sino que permite reinterpretar la finalidad última de sus investigaciones previas. Ese fin, empero, parte de unos supuestos que el propio Habermas no aclara completamente: su esclarecimiento es la tarea que nos proponemos realizar a continuación.

### **La propuesta de una nueva racionalidad**

Si por algo elige Habermas el proyecto de modernidad como base para el desarrollo de su pensamiento es por su potencial emancipador. La intención original de la filosofía moderna, tanto desde el punto de vista del conocimiento como desde una perspectiva práctica, consiste en emancipar al *sujeto* del dominio, de creencias religiosas en pos de la racionalización de sus ideas, o bien de dependencias políticas que coaptaran su libertad de acción y/o pensar (por lo cual la emancipación debe realizarse en ambos planos). Pero en vistas a lo ocurrido durante las revoluciones industriales y, sobre todo, a lo largo de la primera mitad del s. XX con las dos guerras mundiales, el ascenso de regímenes totalitarios y sus consecuencias catastróficas para la humanidad, la contemporaneidad filosófica ha propuesto una superación de la modernidad, pues parece ser que el avance científico-tecnológico no ha logrado asegurar por sí mismo el progreso ético-político de las sociedades. Habermas (2008), aun así, considera que es posible asirnos a las intenciones originales del proyecto de modernidad para la reforma práctica de nuestro presente. Esta propuesta da lugar a su conferencia.

Habermas inicia su discurso diferenciándose explícitamente del posmodernismo, corriente en la que ve una férrea oposición al proyecto de modernidad. Por su parte, él considera que es posible tomar como punto de partida las intenciones originales de este proyecto y reorientarlo hacia su verdadera finalidad: "la organización racional de la vida social cotidiana" (Habermas, 2008, p. 28). La pregunta es, ¿qué entendemos por racionalidad? Habermas en ningún momento ignora este problema ni subestima las críticas a la ilustración por parte de la filosofía contemporánea. Sin ir más lejos, su propia crítica a la *racionalidad instrumental* se inspira en *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la ilustración*) de Adorno y Horkheimer, pero frente al pesimismo de estos, Habermas busca una alternativa que permita construir una sociedad democrática. Y con esto ya adelantamos buena parte de lo que el filósofo alemán quiere decirnos en este escrito: la racionalidad instrumental que se impuso a partir de la modernidad no es su desenlace necesario; al contrario, es la importancia de la interacción simbólica en la organización social lo que se deduce del proyecto moderno.

Podemos dividir el escrito en cuatro partes. En la primera, Habermas realiza un breve recorrido por los sentidos que el término moderno ha adquirido a lo largo de la historia. Luego, se encarga de describir el fenómeno de la modernidad estética y algunas de las corrientes que se alzaron contra este, como el pos-vanguardismo o el neo-conservadurismo. A partir de esto, va a responder a ambas posturas con una nueva crítica, adelantándonos ya su propuesta de la modernidad

como proyecto incompleto. Esta propuesta, explica más adelante, se sostiene en la idea weberiana de la modernidad cultural como división de la sociedad en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte (Habermas, 2008). El problema no se encuentra en la fragmentación de la unidad mítico-religiosa del mundo, lo cual constituye de hecho un paso necesario hacia el progreso social, sino en la preeminencia de la racionalidad instrumental propia de la ciencia moderna sobre el resto de esferas vitales. De esta forma, el escrito finaliza con la reivindicación de la racionalidad comunicativa como alternativa para resolver los problemas teóricos y prácticos específicos de las relaciones socio-políticas.

Vayamos por partes. Habermas señala que durante el s.V el término *modernus* se utilizaba para distinguir el presente cristiano del pasado pagano. Más adelante, lo moderno hacía referencia a una nueva época histórica, cuya novedad no residía en dejar atrás lo antiguo sino en imitarlo. Sin embargo, el progreso acelerado de la nueva ciencia, y los avances que ello implicó a nivel técnico, dieron lugar a la separación de lo moderno respecto a la tradición. En el s.XIX, el nuevo modernismo romántico pretendió librarse de la historia. Lo moderno se independiza de la tradición y ello impacta en la esfera artística mencionada anteriormente: una obra moderna es considerada un clásico si supuso una verdadera novedad, una ruptura radical con lo anterior. De esta manera, la modernidad estética crea sus propios cánones de clasicismo (Habermas, 2008).

Este fenómeno ha recibido diversas críticas. El pos-vanguardismo es crítico de la orientación post-historicista del modernismo y cuestiona su ruptura continua y radical con la tradición, mientras que el neoconservadurismo, representado aquí por el sociólogo estadounidense Daniel Bell, ve en la modernidad cultural el germen de los males sociales de Occidente. Su teoría, brevemente explicada por Habermas, plantea una contradicción entre la cultura y la sociedad contemporánea: la exaltación de la subjetividad propia de la modernidad es incompatible con la disciplina que exige la vida profesional, la cual se enmarca en el desarrollo económico promovido por la ciencia y la técnica modernas. La solución vendría no tanto por un cambio social sino más bien cultural: la recuperación de la fe religiosa.

Tal como hemos adelantado, a Habermas no le satisfacen ninguna de las dos alternativas; la primera le parece una lectura limitada de la modernidad que no apuesta por completar el proyecto sino directamente por superarlo; la segunda, al pensar la organización social desde la cultura, obvia los problemas propios de la acción social. Habermas, por su parte, se encuentra equipado con dos categorías a partir de las cuales detecta el peligro de dejar de lado el cambio social: la *racionalidad instrumental* y la *racionalidad medio-fin*. La primera se corresponde con el sistema de trabajo imperante, que parte del *dominio de la naturaleza* para el desarrollo del sistema productivo; la segunda está ligada a la lógica burocrática presente en la toma de decisiones políticas, basadas exclusivamente en criterios *cientificistas*. Si la organización social

depende de una lógica de dominio de las personas (racionalidad instrumental) a partir de decisiones basadas en predicciones empíricas (racionalidad medio-fin), el resultado no puede ser otro que el del dominio de la sociedad junto al de la naturaleza.

De esta forma, vuelve a surgir la pregunta sobre la factibilidad ético-política del proyecto de modernidad. Y es en este punto del texto donde Habermas trae a colación a Max Weber y su concepto de la modernidad cultural. Recordemos que la primera generación de la Escuela de Frankfurt se vio muy influenciada por los diagnósticos del sociólogo alemán; de hecho, esta generación es conocida como marxismo weberiano. Habermas comparte esta influencia, que evidentemente le fue heredada de los padres de la teoría crítica, pero ofrece una interpretación propia sobre la tripartición de la vida social en ámbitos independientes, pues:

con el decisivo confinamiento de la ciencia, la moralidad y el arte a esferas autónomas separadas del común de las gentes y administradas por expertos, lo que queda del proyecto de modernidad cultural es sólo lo que tendríamos si abandonáramos del todo el proyecto de modernidad (Habermas, 2008, p. 35).

Nuevamente, el problema no reside en la división en sí, pues solo de este hecho no se deriva el dominio de la vida social a partir de las dos formas de racionalidad descritas anteriormente. De hecho, es esta fragmentación la condición de posibilidad para que cada racionalidad, y por lo tanto cada ámbito teórico-práctico, funcione según sus propios criterios. Tal es así que en el ámbito de la moralidad no gobierna ni la racionalidad instrumental ni la racionalidad medio-fin, sino la racionalidad comunicativa, cuyo punto de partida es el reconocimiento del otro como un hablante con el que solo es posible una verdadera interacción bajo un diálogo libre de constricciones externas, de los intereses económicos y administrativos que pretenden imponerse sobre los auténticos intereses de los sujetos. Solo de esta manera es posible lograr una verdadera emancipación.

Ahora bien, de la misma forma que esta nueva razón se independiza de la ciencia y la técnica, la racionalidad instrumental también posee autonomía con respecto a las reglas de la comunicación, o por lo menos no queda reducida completamente a la interacción simbólica, sino que posee su propio ámbito de acción: el trabajo. Aun así, debido a que estas esferas forman parte de un único conjunto social, no es posible concebirlas como si estuviesen totalmente separadas las unas de las otras; de ahí que, según Habermas (2008), se trata de “una libre interacción de lo cognoscitivo con los elementos morales-prácticos y estético-expresivos” (p. 31). Lo que no queda del todo explicitado es la dialéctica detrás de esta interacción, pues parece ser que, si los intereses de los sujetos se corresponden inicialmente con la racionalidad comunicativa, la razón instrumental posee un estatuto inferior, no en un sentido ontológico (en principio), sino desde un punto de vista social.

La organización de la vida se estructura alrededor de la interacción simbólica entre los hablantes, de modo que el trabajo es, en algún punto,

un producto de las relaciones sociales, y presupone como su condición de posibilidad a la comunicación. Y aunque los cambios en el sistema productivo puedan influir en el lenguaje, tales transformaciones no llegan a obtener el estatuto de bases para comprender la acción social. La racionalidad comunicativa, en consecuencia, se alza como forma privilegiada de la razón, inmanente a las otras racionalidades y sus ámbitos de acción. Y es a partir de esto que surge la pregunta sobre los supuestos elementales de la razón habermasiana, pues en última instancia, ¿qué bases conceptuales sustentan la primacía de la interacción simbólica por sobre el trabajo? Una posible respuesta podemos encontrarla en sus investigaciones previas, donde son más visibles (aunque tampoco resultan completamente explícitos) los supuestos filosóficos que le permiten desarrollar un nuevo concepto de razón.

### **La dualidad naturaleza-sociedad como presupuesto necesario de la racionalidad comunicativa**

En su lección inaugural de 1965 como profesor de la Universidad de Frankfurt, Habermas presentó su nuevo programa de investigación: *Erkenntnisundinteresse* (*Conocimiento e interés*). En este, presenta de manera esquemática su teoría de los intereses del conocimiento (TIC), que en términos amplios constituye lo que podemos llamar su epistemología. Habermas clasifica los conocimientos científicos en virtud de intereses diferenciados. Las ciencias empírico-analíticas, encargadas del estudio de regularidades empíricas, se encuentran orientadas por el interés técnico por la predicción y el dominio de su ámbito de intervención; las ciencias histórico-hermenéuticas, encargadas del estudio de la historia y el diálogo entre tradiciones, son guiadas por un interés práctico por el consenso entre agentes; las ciencias sistemáticas de la acción, cuyo objeto de estudio es la sociedad y sus facetas económico-políticas, están orientadas tanto por un interés técnico como práctico; las ciencias críticas, como la crítica de la ideología o el psicoanálisis, son guiadas por un interés emancipatorio por la liberación de poderes hipostasiados.

La TIC es un intento por vincular la teoría con la praxis, el conocimiento con el mundo de la vida. Frente a la teoría tradicional, que oculta su interés por la emancipación producto de una concepción objetivista del conocimiento, que considera posible el acceso a la verdad en sí misma, depurada de intereses prácticos, la teoría crítica habermasiana reconoce que las ideas no existen por fuera de la praxis, sino que están ligadas a intereses cuasi-trascendentales que constituyen la objetividad de las ciencias (no confundir con la verdad, la cual se resuelve a través de procesos argumentativos). En este sentido, la racionalidad instrumental sobre la que hablamos en el apartado anterior configura, metodológica y objetualmente hablando, a las ciencias empírico-analíticas, mientras que la racionalidad comunicativa configura tanto a las ciencias histórico-hermenéuticas como a las ciencias sistemáticas de la acción.

Es en su primera intervención en la disputa del positivismo, “Analytische Wissenschaftstheorie und Dialektik” (“Teoría analítica de la ciencia y dialéctica”) en donde Habermas se detiene a analizar las particularidades metodológicas y los supuestos meta-teóricos de cada tipo de conocimiento. Esta disputa giró en torno a la cuestión sobre cuáles son los métodos adecuados para el estudio de la sociedad. De esta manera, Habermas presenta en su escrito a las dos posturas de la polémica: la teoría analítica y la dialéctica. La primera considera que el conocimiento científico consiste en el estudio de regularidades empíricas por medio del método hipotético-deductivo y experimental, que posibilita la comprobación de las hipótesis por medio de la experimentación “en un campo aislado en circunstancias reproducibles por sujetos cualesquiera perfectamente intercambiables” (Habermas, 1973, p. 151). Esta teoría de la ciencia, a su vez, se sostiene sobre dos presuposiciones: el concepto funcionalista de totalidad, un conjunto de fenómenos aislados entre sí, un todo que se reduce a la mera suma de sus partes, y la relación sujeto-objeto, en la que el investigador se posiciona *desde fuera* de su objeto e impone sobre este sus categorías, por lo que lo comprende en función de su interés técnico por la predicción y lo reduce conceptualmente a una regularidad empírica.

Frente a esta teoría, Habermas propone como alternativa la dialéctica. La discusión se eleva por un momento del plano estrictamente metodológico al de los supuestos que sustentan a cada teoría, motivo por el cual la confrontación no se da directamente con el método hipotético-deductivo sino con sus presupuestos. A diferencia del ideal funcionalista de totalidad, el concepto dialéctico se caracteriza por concebir un todo que se realiza a través de la interconexión de sus partes y no se reduce a su mero agregado. En línea con esto, hay una importante diferencia en lo que refiere al acceso al objeto de estudio, pues a diferencia de la imposición de categorías de la investigación analítica, la dialéctica propone un acceso hermenéutico en el que el investigador, como parte de la realidad que estudia, sea capaz de extraer de allí mismo sus categorías. Ahora bien, ¿por qué Habermas propone una teoría alternativa? Quizás esto nos sirva como primera aproximación a una respuesta:

tan pronto como el interés cognoscitivo va más allá del dominio de la naturaleza, lo que en este caso quiere decir: más allá de la manipulación de ámbitos naturales, la indiferencia del sistema respecto de su campo de aplicación se transforma en una falsificación del objeto. (Habermas, 1973, pp. 149-150)

Esto quiere decir que a las ciencias empírico-analíticas sólo les corresponde el estudio de la naturaleza, y si bien pueden ser de utilidad para el estudio de la sociedad (recordemos las ciencias sistemáticas de la acción), es necesario complementar el método analítico con un abordaje hermenéutico. Entonces repetimos la pregunta, ¿por qué Habermas propone una teoría alternativa? Porque mientras a la naturaleza *externa* le corresponde una relación de dominio, tanto a nivel teórico como práctico, no así a la sociedad, de la cual el investigador

*forma parte*. Y ello presupone, en última instancia, una diferenciación *ontológica* entre *cosas* y *personas*, las primeras pertenecientes a la naturaleza y las segundas a la sociedad. Tal como Habermas (1990) explica en su “Epílogo” de 1973 al libro *Conocimiento e interés* de 1968, es en la experiencia pre-teórica donde los seres humanos entramos en contacto, por un lado, con cosas susceptibles de ser manipuladas instrumentalmente y, por el otro lado, con personas con las que podemos interactuar simbólicamente. Mientras que el trabajo parte de este dominio pre-teórico de los objetos, la interacción se articula en el intercambio dialógico entre sujetos. En consecuencia, el estatuto inferior de la racionalidad instrumental responde a un orden de prioridades anterior, en el que la persona constituye el eje de la experiencia humana alrededor del cual se articula la totalidad de la acción social.

De esta forma, las ideas de naturaleza y sociedad, mediadas por los conceptos de totalidad y sujeto, reciben su fundamentación a partir de la praxis pre-científica. Habermas no abandona los supuestos teoréticos de la gran tradición de la filosofía, sino que los legitima por medio de la acción. La reconstrucción de la TIC, necesaria para reelaborar los cimientos de la racionalidad comunicativa, desvela los conceptos básicos de la lógica de Hegel allí ocultos, por lo que concluimos que la continuación del proyecto de modernidad solo es posible si permanecen sus supuestos elementales.

## **Referencias**

- Habermas, J. (1996 [1965]). “Conocimiento e interés”. En *Conocimiento e interés y La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Habermas, J. (1990 [1973]). “Epílogo”. En J. Habermas (Ed.), *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (2008 [1980]). “Modernidad, un proyecto incompleto”. En Hal Foster (Ed.), *Lapso modernidad*. Barcelona: Kairós.
- Habermas, J. (1988 [1982]). “Prefacio a la nueva edición”. En J. Habermas (Ed.), *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos.
- Habermas, J. (1973 [1969]). “Teoría analítica de la ciencia y dialéctica”. En T. W. Adorno, K. R. Popper, R. Dahrendorf, J. Habermas, H. Albert y H. Pilot (Eds.), *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Grijalbo.

Pequeñas iluminaciones en *Brooklyn Follies*,  
de Paul Auster

Small Illuminations in *Brooklyn Follies* by Paul Auster

Christiane Kazue Nagao  
UNLAM/UNQUI  
cknagao@gmail.com

**Resumen:** En *Brooklyn Follies*, de Paul Auster resaltan dos temas recurrentes en su obra: la finitud de la vida y las relaciones familiares. En la novela, el protagonista, luego de superar un cáncer, llega a Brooklyn sin ninguna expectativa más que la de esperar pasivamente su muerte. Pero, luego de una discusión con su hija, decide involucrarse en forma plena con su vida y la de los hijos de una hermana fallecida. El duelo de su muerte le permite descubrir el valor de su existencia y la de sus seres queridos; pasa de la indiferencia a una actitud comprometida. Una luz de esperanza y un secreto deseo de felicidad fueron los motores de su cambio. En la novela, las experiencias cotidianas del mundo contemporáneo son mostradas desde una estética posmoderna. La presentación azarosa de los hechos permite conocer en forma más "natural" el crecimiento del protagonista en el mundo de los afectos. La entrega y generosidad con que busca lograr la armonía familiar refleja uno de los caminos que se enseña en el budismo Soka para la conquista de una felicidad accesible y duradera. En la novela, el compromiso de Nathan con la felicidad de su hija y sobrinos le permitirá sentir serenidad ante una experiencia cercana de su propia muerte. El budismo dilucida algo más: la muerte es parte de un ciclo eterno en que se alternan la vida y la muerte. Propone disfrutar de la vida en plenitud y enfrentar la muerte con dignidad y honor.

**Palabras Claves:** Posmodernidad – Budismo – Felicidad - Muerte

**Abstract:** In Paul Auster's *Brooklyn Follies*, two themes recurrent in his other novels are present: the finitude of life and family relationships. In the novel, the protagonist, after overcoming cancer, arrived in Brooklyn with no expectations other than to passively await his death. However, following a discussion with his daughter, he decided to fully engage himself in her life and that of his deceased sister's children. The mourning of his sister's death allowed him to discover the value of his own existence and that of his loved ones; he transitioned from indifference to a committed attitude. A glimmer of hope and a secret desire for happiness became the driving force behind his transformation. In the novel, the everyday experiences of the contemporary world are portrayed through a postmodern aesthetic. The random presentation of events allows for a more "natural" understanding of the protagonist's affective world. The dedication and generosity with which the protagonist sought to achieve family harmony reflects one of the paths taught in Soka Buddhism for attaining accessible and lasting happiness. In the novel, Nathan's intense commitment to the happiness of his daughter and nephews later enabled him to feel serenity when confronting the proximity of his own death. Buddhism further elucidates that death is part of an eternal cycle alternating between life and death, encouraging individuals to enjoy life to the fullest and face death with dignity and honor.

**Keywords:** Postmodernity – Buddhism – Happiness - Death

La lectura de *Brooklyn Follies* (Auster, 2023) invita a establecer un contacto entre dos enfoques muy distantes: el concepto de iluminación

desde el punto de vista de una filosofía milenaria -el budismo- por un lado y un saber posmoderno por otro. Habilita a establecer esta relación el estudio sobre el saber de Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1987). En esta obra, el filósofo plantea que la posmodernidad se emerge a partir de un descreimiento (p.18) de la lógica de los discursos basados en la razón sobre los que se erigió la ciencia moderna. Estos se sustentaron en enunciados que luego resultaron contradictorios. En la posmodernidad se valora un saber más abarcativo, en el que pueden coexistir enunciados denotativos científicos con “ideas de saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oír, etc.” (p.18). Estas pueden ser transmitidas por narraciones, por relatos; y se armonizan en un “estado consuetudinario del saber y el que le es propio en la edad de las ciencias” (p.19). Desde esta óptica entendemos la propuesta filosófica que subyace a la trama en *Brooklyn Follies*.

Dos temas, que son recurrentes en las novelas de Auster, cruzan *Brooklyn Follies*: la muerte y las relaciones familiares. En el Budismo Soka, corriente que busca revitalizar el legado del humanismo budista, se afirma que los “deseos mundanos conducen a la iluminación». Los “deseos mundanos”, traducción del ideograma japonés con que se escribe la palabra “bono”, denota también sufrimiento; en cambio, «iluminación», denota un estado esclarecido y caracterizado por la felicidad. El protagonista Nathaniel Glass tenía una mirada muy despojada y sincera de sí mismo; esto permitió que, aunque en forma torpe, lograra recomponer sus vínculos. Este proceso de transformación interior y la consecuente felicidad que se experimenta como consecuencia de ello es un aspecto fundamental de lo que en el budismo se entiende por iluminación.

### **La muerte**

En tiempos de posmodernidad se tiende a eliminar las reflexiones sobre la muerte. Esta tendencia se evidencia en las prácticas actuales, en que las empresas funerarias tienden a transformar la muerte en un producto más de la sociedad de consumo (Bianchi de Araújo, 2012). Las prácticas en relación con la muerte la han equiparado a un negocio. Un ejemplo de ello es, en esta época que ha hecho del culto al cuerpo y de la belleza estética un gran negocio, la tanatopraxia -práctica que servía para evitar un peligro para la higiene y salud pública- que hoy es valorada en términos de mercado, por el valor estético en la presentación del cuerpo a velar (p. 342-345). El excesivo énfasis puesto en el aspecto físico del fallecido constituye un ejemplo emblemático del acto esquivo hacia la muerte.

El filósofo budista Daisaku Ikeda explica que, según la perspectiva de Nichiren -monje budista del siglo XIII- lo primero que hay que estudiar es sobre la muerte (1993). Esta debe ser entendida no como el fin de la vida, sino como una fase dentro del contexto más amplio de la existencia. La muerte es parte de una naturaleza intrínseca que existe en las profundidades de la realidad fenoménica, que manifiesta estados alternos de realidad y latencia; el ciclo de vida y muerte es eterno. El propósito de la práctica budista es “disfrutar de alegría en la vida y en la muerte” (1993).

### **La muerte en *Brooklyn Follies***

“Estaba buscando un sitio tranquilo para morir” (Auster, p. 9); con estas palabras -que denotan una visión pasiva, entregada, sin expectativas- empieza la novela. El protagonista Nathaniel Glass solo buscaba un fin silencioso para su “triste y ridícula vida” (p. 9). Recibió la visita de su hija Rachel apenas se mudó al nuevo departamento en Brooklyn. Ella opinó que él debería ocuparse de algo. Aunque considerara que Rachel no era ninguna tonta, le discutió. El protagonista, hombre versado en las letras, leyó en la recomendación de su hija “ideas trilladas que saturan los vertederos del saber contemporáneo” (p.10). Era la visión de un intelectual que sabía interpretar el mundo posmoderno, aunque, a la vez, era consciente de la soberbia que había en esa interpretación. Finalmente llegó a la conclusión de que debería hacer algo más que quedarse de brazos cruzados esperando el fin.

Recordó su profesión de vendedor de seguros, que le había permitido conocer “todo el horror y la desesperación” (p. 17) de los clientes al pensar en la muerte. Pero Nathan también entendía que la perspectiva de la muerte tocaba uno de los más graves interrogantes metafísicos: el sentido de la vida (p.18). Y se hizo una pregunta central con relación al tema central de la obra: ¿cómo proteger a las personas que amaba cuando ya no estuviese en este mundo? (p. 18). El narrador recordó una historia en particular, la de un médico judío que viajó solo a Estados Unidos ante la persecución nazi en Europa. Finalizada la guerra, supo que su madre sobrevivía y la invitó a que fuese a visitarlo. Pero justo cuando el médico salía para recibirla en el aeropuerto, lo interceptó un llamado del hospital en que trabajaba; debía realizar una cirugía de urgencia. Dio entonces indicaciones a la madre de que se tomara un taxi; luego se encontrarían en su departamento. En el trascurso hacia allí ocurrió un accidente. Cuando el médico terminó la cirugía y estaba por salir del hospital, vio ingresar una nueva paciente que debía ser trasladada hacia el quirófano. Era su madre, que había fallecido sin recobrar el conocimiento (p. 20). Este recuerdo hizo brotar en Nathan el deseo de recuperar afectos perdidos.

La circunstancia fundamental que aturdió al protagonista fue la muerte de June, su hermana, que ocurrió repentinamente. Para Nathan, “fue sin duda el golpe más duro que había recibido en la vida, y ni siquiera el cáncer y la amenaza de la muerte unos años después le causó tanto dolor como el que sintió entonces” (p. 22).

Tom, “en el día del funeral de su madre, iba sumido en un letargo abrumado por la pena” (p. 28). Siete años habían pasado sin que Nathan volviera a encontrarse con él ni con su hermana; sintió remordimiento por no haber podido hacerse el tiempo de acompañarlos. Por un lado, recordó los claros motivos que le impidieron hacerlo: el cáncer y sus conflictos matrimoniales entre otros. Pero a la luz de esta nueva conciencia, esas justificaciones eran ahora vistas como excusas. El protagonista buscaría a partir de entonces involucrarse con la felicidad de sus sobrinos.

Otra muerte que resultó muy dolorosa para el protagonista fue la de Harry, un bribón que en períodos de honestidad diligenció una librería de ejemplares valiosos que funcionaba en un edificio de aspecto decadente; para atenderla, había contratado a Tom, sobrino de Nathan. Esta contratación laboral permitió una amistad entre los tres. Pero las

actividades preferidas de Harry eran las estafas, que requerían más ingenio y permitían ganar más dinero. Y falleció como consecuencia de una venganza de un exsocio y amante, quien lo mató no con armas sino con palabras impregnadas de odio y desprecio: “Todo lo tuyo me da asco, Harry. Tu mal aliento, tus venas varicosas. Tu pelo teñido. Tus chistes malos. Tu vientre fofo, tus rodillas nudosas...” (p. 234). Superada la parálisis del impacto inicial, Harry lo persiguió. Pero murió a los pocos minutos, por el intenso esfuerzo físico de la corrida y por el grado de enojo, que fueron excesivos para un hombre de mediana edad con salud debilitada. En los últimos instantes de vida, una transeúnte que pasaba buscó ayudarlo y darle ánimo. Era Nancy, una mujer admirada por Tom, a quien Nathan llamó de BPM, iniciales del nombre que le asignó el protagonista: “Bella y Perfecta Madre”, ironizando sobre el idílico amor que Tom sentía por esa mujer. Este detalle de la trama permite ver un mensaje más: el bribón era como un niño inocente que merecía iniciar su descanso eterno en brazos de una mujer que representaba la pureza perfecta de una madre (p. 238). En el mundo del hampa hay valores: Harry dejó un testamento por el cual legaba su propiedad a Tom y a otro fiel empleado, Rufus.

Un último aspecto importante en relación con la muerte fue relatado por el protagonista en uno de los episodios finales. Nathan se desplomaba por un profundo dolor, sentía que ya no podía respirar. Su compañera gritaba y pedía por una ambulancia. Los síntomas de vida estaban desapareciendo y la muerte era ya inminente. Pero el protagonista sentía su corazón tranquilo: “Bastaba con asumir las cosas. Simplemente se aceptaba todo lo que viniera, y si aquella noche hubiera visto venir a la muerte, habría estado preparado para recibirla” (p. 336). Luego de haber logrado revertir la relación de distancia con su hija y de indiferencia con sus sobrinos, podría partir en cualquier momento. No sentía miedo. Finalmente, sobrevivió. El filósofo budista Daisaku Ikeda en *Develando los misterios del nacimiento y la muerte* cita a Montaigne quien afirmó que el sentido más profundo de la filosofía está relacionado con la muerte, es aprender a morir. Complementando esta idea, Ikeda afirma que “comprender mejor la muerte enriquece la forma de vivir” (2006, p. 133). La cercanía con la muerte propia y de otros pacientes del hospital le hizo aflorar un nuevo sentimiento, la gratitud: “cada aliento que me llenaba los pulmones era un regalo de aquellos dioses caprichosos, que en lo sucesivo cada latido de mi corazón me sería concedido por un arbitrario acto de gracia” (p. 340).

### **Las relaciones familiares**

El filósofo budista Daisaku Ikeda considera que uno de los ejes más importantes para disfrutar de felicidad en la vida es la familia, a la que define como “una red de vínculos que obra como un camino hacia la plenitud y autosuperación; un castillo de armonía y de crecimiento” (Ikeda, 2021, p. 19).

*Brooklyn Follies*, relato posmoderno, presenta un saber sobre la felicidad en el desarrollo azaroso de los hechos. Su trama permite conocer en forma “natural” el mundo de los afectos que se abren con generosidad en la vida del protagonista y que le permiten hacer una revolución en su vida familiar.

### **La relación paterna**

Nathan se propuso emplear la enseñanza de Ludwig Wittgenstein, quien, para recuperarse de un fuerte desequilibrio nervioso, había decidido sanar una experiencia vivida en el pasado: pedir profundo y humilde perdón a niños a quienes había golpeado salvajemente cuando había sido su maestro (Auster, 2023, p. 75). La estrategia tomada por el filósofo no funcionó, posiblemente por haber sido decidida desde coordenadas racionales o especulativas. Pero ese recuerdo despertó en Nathan la urgente necesidad de pedir perdón a su hija, que estaba distanciada de él. Siguiendo a Wittgenstein, le escribió una carta de disculpas cuya escritura insumió tres horas y lo dejó exhausto. El estilo oscilaba entre sincero, vulgar, exagerado y altisonante:

“Perdona al idiota de tu padre por hablar más de la cuenta”, empecé, “y decir cosas que ahora lamenta muchísimo. Tú eres la persona que más me importa en el mundo. Eres sangre de mi sangre, te llevo en lo más hondo de mi corazón (...). Sin ti, no soy nada. Sin ti, no soy nadie. Mi querida, mi amada Rachel, te ruego que le des al necio de tu padre una ocasión de redimirse” (Auster, 2023, p. 76).

Nathan percibió que el distanciamiento de su hija lo había convertido en “una persona desamparada y digna de lástima un pedazo de carne desconectado y sin rumbo” (p. 77). Ansioso en la espera de una respuesta de su hija, que estaba distante y enfadada con él, estuvo luego rogando que sus “lamentables palabras de disculpas se abrieran camino entre años de resentimiento” (p. 263) y que tuviera la oportunidad de resolver el conflicto. Finalmente, por “algún milagro” (o, 263), luego de casi un mes, pudo recuperar su cariño. Fue cuando Rachel, ante una situación de crisis matrimonial, necesitó su apoyo. Aunque, por otro lado, también banalizó el resultado: “¿y a quién podría recurrir sino a su padre, por muy ridículo e incompetente que pudiera ser?” (p. 264). Nathan trató de inspirarle confianza en su marido, que mientras no resultara ser un pésimo esposo como él mismo había sido, había esperanza (p. 268). “Y mucha. Esperanza de un futuro feliz para los dos. Esperanza de que tengan hijos. Gatos y perros. Árboles y flores. Esperanza para Inglaterra. Esperanza para el mundo” (p. 268).

### **El tío paterno de Tom y Rory**

Al inicio de la novela, el narrador relató cómo inesperadamente se había encontrado con su sobrino. Tom había sido un estudiante muy aveyado, con una personalidad brillante, “tan listo, tan elocuente, tan culto, que me sentí honrado de contarme entre los miembros de su familia” (p. 26). Había logrado su licenciatura con máximas calificaciones, se ganó una beca de cuatro años para estudiar literatura norteamericana (p. 22). Debido a esos antecedentes, en los siete años posteriores a la muerte de June, Nathan fantaseó con que Tom estaría disfrutando de una destacada ubicación laboral en alguna prestigiosa universidad. Por eso fue grande la decepción al verlo desempeñarse como cajero en una librería de textos usados. Le dio tristeza que, además, estuviera físicamente deteriorado: “catorce o quince kilos más, estaba grueso y daba la impresión de ser más bajo. Le había salido papada justo debajo de la mandíbula y hasta sus manos habían cobrado esa gordura fofa que se observa en los

plomeros de mediana edad” (p. 29). Ante la sorpresa del encuentro, Tom salió precipitadamente del mostrador y gritó “¡Tío Nat!” (p.30). Lo abrazó. Nathan se sorprendió de verse emocionado hasta las lágrimas.

Nathan se interesó sinceramente por la felicidad de su sobrino. Le preocupaba que su único amor fuera una mujer inalcanzable, una BPM (Bella y Pura Madre) a quien ni siquiera se había animado a hablar. Esta mujer, de aire ingenuo, demostraba un amor sincero por sus dos hijos. Y tenía un marido a quien amaba. Una relación imposible para Tom. Pero, para alegría de su tío, al poco tiempo concretó una relación amorosa. Nathan fue testigo de los inicios de esa relación. Estaban como huéspedes en el Hotel Existencia. Listo para dormirse, escuchó un leve golpetear de puertas en la habitación vecina donde se alojaba Tom. Era Honey. Nathan escuchó los ruidos con nitidez y pudo percibir cómo ella se introdujo en la cama de su sobrino y tuvieron su momento de intimidad (p. 222).

Con respecto a las andanzas de Aurora, la hermana de Tom, la novedad importante que pudo contar al tío en los primeros encuentros fue que, al masturbarse para vender su producto a una clínica de inseminación artificial, se deparó con fotos de su hermana en una revista pornográfica, con un detalle que le resultó chocante: en “todas las fotos estaba sonriendo [...] los ojos iluminados por una exuberante oleada de candor y felicidad” [pp. 83-84]. A las pocas semanas fue brutalmente violada, así que abandonó la ciudad con su pequeña Lucy. Tom la acompañó. Al relatar la historia al tío, recordó que fue una época feliz, “un periodo de gran solidaridad y afecto mutuo durante el cual, aprovechando que la tenía de nuevo a su lado, disfrutó del absoluto placer de asumir otra vez el papel de hermano mayor” (p. 88).

Las aventuras y desventuras de Rory con su pequeña hija habían empezado antes de que falleciera la abuela. Lucy más de una vez había estado bajo los cuidados de otras personas: de muy chiquita, con su abuela. Y varios años más tarde, a cargo de su tío-abuelo Nathan. Esto ocurrió a sus nueve años. Una mañana, le golpeó la puerta a la casa de Tom. La niña venía sola y estaba muda; no se podía saber el motivo que la había llevado allí. Ni el tío ni el tío-abuelo pensaron en hacerse cargo de la niña. Se indagan por conocidos que pudieran cuidarla y elaboran un plan de llevarla con una hermanastra de Tom. Nathan aconsejó a Tom sobre la forma de convencerla a la sobrina de que estaría a cargo de otra persona: “Tienes que exponerle el caso con suavidad y sin cargar mucho las tintas. Dorándole la píldora” (p. 159). El plan se frustró por una maniobra de la niña, quien logró lo que quería: vivir bajo la custodia del tío-abuelo Nathan. Pero, siguiendo la lógica de la trama, podemos suponer que la búsqueda de solucionar a través de la especulación fue lo que provocó el fracaso de esta estrategia; esta lógica parece sugerir que, si se busca la felicidad, es necesario que haya sinceridad.

Finalmente lograron rescatar a su madre, Aurora, que había estado prisionera de un fanático religioso. Nathan descubrió su dirección, viajó hasta la ciudad donde residía, se enfrentó a su marido y logró recuperarla. Con más tranquilidad, momentos después, pudo entender la pasividad de Rory ante su expareja: “...estaba demasiado débil para hacer frente a la situación, demasiado nerviosa para defenderme. Eso es lo que pasa cuando crees que el otro es mejor que tú” (p. 295).

### **Mujeres que dan vida**

La relación de pareja de Tom se construyó por iniciativa de Honey, que se había tomado el atrevimiento de golpear la puerta de su habitación. Su influencia fue muy positiva sobre Tom, quien “se iba transformando bajo la vigorosa influencia de su flamante esposa” (p. 274).

Aurora estableció una relación amorosa con Nancy, la Bella y Perfecta Madre, quien se había separado de su “perfecto” marido, y vivía en la casa de su madre, Joyce. Cuando conoció a Aurora, le ofreció trabajo. Y, debido a que no tenía vivienda, le ofreció también hospedaje para ella y su hija Lucy. Con el pasar del tiempo, se fue estableciendo una relación amorosa entre ambas, lo que le disgustó profundamente a la madre de Nancy, quien se preguntó cómo eso podía suceder a su hija (p.329). Nathan las defendió: “No nos pertenecen. Solo las tenemos en préstamo” (p. 333). Pero rápidamente, Nathan tranquilizó a su horrorizada compañera: “Me cortaría el brazo derecho antes de irme a la cama con un hombre” (p. 333).

Joyce, madre de Nancy, se había unido en una relación amorosa con el protagonista Nathan; para él, Joyce era la pareja ideal: una mujer optimista junto a un cínico (p. 314); una mujer que en el matrimonio anterior había sido feliz y un nuevo compañero que había experimentado un fracaso. Ella era tolerante con las flaquezas y contradicciones de su actual pareja; además, sabía soportar sus malos humores (p.315). La sabiduría de Joyce también se hizo notoria cuando contestó a Nathan que no quería unirse en matrimonio con él; prefirió seguir disfrutando de la espontaneidad de la relación que los unía. El narrador confiesa: “ella me conocía lo suficiente para entender, desde luego, que habría sido un marido espantoso” (p. 317).

Hay deseos de que surjan nuevas vidas. “Honey tiró el diafragma a la basura y los dos se entregaron con ahínco a la actividad nocturna necesaria para la creación de una familia” (p. 318). También la hija de Nathan, Rachel, logró nuevamente estar encinta. “Hay una criatura creciendo dentro de mí, papá, y esta vez va a vivir. lo prometo. Voy a hacerte abuelo, aunque tenga que guardar cama durante los próximos siete meses” (p. 320).

Nathan, eufórico, relató que “las mujeres embarazadas brotaban como hongos a mi alrededor” (p. 321). Se percibía a sí mismo convirtiéndose en algo parecido a una mujer, “alguien que se ponía a lloriquear en cuanto le hablaban de niños, un infeliz de lágrima fácil...” (p.321).

Los personajes femeninos de *Brooklyn Follies* no se distinguían por su conocimiento, sino por su amor por la vida. Con su sabiduría, beneficiaban a sí mismas y en forma conjunta a quiénes la rodeaban. Ellas amaban la vida. Lo mismo ocurrió después con Nathan, en la medida en que se comprometía con la felicidad de los miembros de su familia y sus nuevos integrantes. El relato celebra la vida y a las mujeres. En él, los personajes masculinos saben de literatura; aprecian el mundo de la cultura. Pero, reflexionando en relación con el amigo muerto, el protagonista -varón y culto- se preguntó: “De qué vale el conocimiento si no se utiliza para evitar que los amigos se precipiten a la destrucción?” (P. 241).

## Conclusión

La obra finaliza haciendo alusión a ataque al *World Trade Center*. Horas antes de que eso ocurriera, el protagonista relata: “mientras caminaba por la avenida bajo aquel radiante cielo azul era feliz, amigos míos, el hombre más feliz que jamás haya existido sobre la tierra” (p. 346). Este evento real incluido en la novela permite establecer una comparación: que el aura del protagonista estaba en el extremo opuesto de quienes hayan decidido o participado en el ataque. En función del crecimiento del personaje, es posible afirmar que en la medida en que más seres humanos logren apreciar la vida como lo hizo Nathan se hará más difícil que sucedan hechos como esos.

El filósofo budista Daisaku Ikeda, afirma que una de las graves falencias en el mundo contemporáneo reside en no lograr reconocer el valor de una única vida humana, en no poder encontrar respuesta a una pregunta básica como: “¿Por qué es un error matar?” (Ikeda, 2006, p. 16). Desde la lógica de *Brooklyn Follies*, es posible afirmar que sus personajes femeninos -mujeres sabias que buscan hacer proliferar la vida- jamás pensarían en el derecho a matar. Además, en función de la trama de la novela, es posible también otra afirmación: que, en caso de morir en el atentado, las reflexiones y pensamientos de ese momento hubieran sido muy diferentes para el Nathan pesimista y entregado del inicio de la novela.

En concordancia con lo expresado por Daisaku Ikeda, la armonía y la relación comprometida con el crecimiento y la autosuperación de los familiares involucrados generó una sabiduría iluminada que creó una gran ola de felicidad. En la penúltima página se lee: “Salí a la calle, y al sentir el aire fresco de la mañana me alegré tanto de estar vivo que me dieron ganas de gritar. En lo alto, el cielo era del más puro e intenso azul” (p.345). Se apuraba para encontrarse con Joyce. Eran las ocho de la mañana del día 11 de septiembre de 2001.

La muerte es inevitable. Pero la violencia, sí, puede ser evitada. Nathan, en las últimas páginas del relato, afirmó estar preparado para morir. El propósito de la práctica budista, según el Budismo Soka Ikeda es disfrutar de felicidad y paz tanto en la vida como en la muerte (1993). Nathan relató en detalle su cambio interior y su compromiso con la felicidad de sus seres queridos, lo que le permitió sentir que estaba preparado para morir. Estaba satisfecho de su vida y no sentía miedo ante la muerte.

## Referencias

- Auster, P. (2023). *Brooklyn Follies*. (B. Gómez Ibáñez, Trad.) Buenos Aires: Seix barral.
- Becerra da Costa, J. (2020). *Paul Auster Narrative and Thought From a Dual Consciousness*. The Early Fiction. Fafe: Labirinto.
- Bianchi de Araújo, R. (Jul-Dic de 2012). A mercantilização da morte na sociedade de consumo. *Habitus*, 10 (2), 341-353. Obtenido de <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/viewe/2836>

- Ikeda, D. (1993). *La felicidad. La alegría en la vida y en la muerte*.  
Obtenido de Soka Gakkai:  
<https://www.sokaglobal.org/es/resources/study-materials/buddhist-study/the-wisdom-for-creating-happiness-and-peace/chapter-10-5.html>
- Ikeda, D. (2001). *El nuevo humanismo*. (P. Tizzano, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Ikeda, D. (2006). *Develando los misterios del nacimiento y la muerte*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Ikeda, D. (2006). *El Buda viviente*. (P. Tizzano, Trad.) Buenos Aires: Booket..
- Ikeda, D. (2015). *La sabiduría para ser feliz y crear la paz*. Buenos Aires: Azul Índigo.
- Ikeda, D. (2021). *Eternos alientos dorados para emprender la revolución humana*. Buenos Aires: Azul Índigo.
- Ikeda, D. (Octubre de 2024). El coraje de abrazar grandes sueños. *Humanismo Soka*, pág. 34.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires, Cátedra.
- Nichiren. (2008). Los escritos de Nichiren Daishonin. En *Nichiren, Sobre las persecuciones acaecidas al venerable*. Tokyo: Soka Gakkai.

El discurso religioso en la serie *Parábolas*  
(1993-1998), de Octavia E. Butler

Religious discourse in Octavia E. Butler's  
*Parables* series (1993–1998)

Nicolás Paz Aréa  
UNT  
nicoarea99@gmail.com

**Resumen:** Las novelas *La parábola del sembrador* (1993) y *La parábola de los talentos* (1998) de la autora afroestadounidense Octavia E. Butler, encuadradas en la narrativa distópica de fines del siglo XX, son obras atravesadas por diferentes representaciones de los discursos religiosos. Entre ellas, Semilla Terrestre, la comunidad impulsada por la protagonista, toma un lugar central. Se trata de una religión ficticia que profesa la inevitabilidad del cambio y promueve la búsqueda de la trascendencia de la raza humana —ente que concibe plural y diverso— a partir de la colonización del espacio. En orden a esto, la creencia se sostiene sobre valores en torno a la acción colectiva como respuesta a la crisis económica y social representada en el presente relatado. Las novelas dan cuenta de la formación y el crecimiento de una comunidad religiosa basada en la trascendencia de la humanidad como entidad colectiva. Se trata de un movimiento hacia una reapropiación de lo humano por fuera de las redes del poder económico neoliberal y religioso protestante que muestran las obras. El presente trabajo se propone dar cuenta las representaciones del discurso religioso en la serie. Se busca también reconstruir los vínculos de Semilla Terrestre con corrientes religiosas desarrolladas durante el siglo XX en los Estados Unidos, principalmente aquellas relacionadas con la cultura afroamericana como la teología negra cristiana. Estas figuraciones se abordan desde la óptica de la biopolítica en el marco de los conceptos de dispositivo y contradispositivo (Agamben, 2016) con base en la teoría foucaultiana.

**Palabras clave:** Afrofuturismo – Octavia – E. Butler – Estudios afroamericanos – ciencia ficción

**Abstract:** The novels *Parable of the Sower* (1993) and *Parable of the Talents* (1998) by African-American author Octavia E. Butler, framed within the dystopian narrative of the late 20th century, are works permeated by different representations of religious discourses. Among them, Earthseed, the community championed by the protagonist, takes center stage. It is a fictional religion that professes the inevitability of change and promotes the seek for transcendence for the human race—an entity that it conceives of as plural and diverse—through the colonization of space. Accordingly, this belief is based on values of collective action as a response to the economic and social crisis represented in the present of the story. The novels depict the formation and growth of a religious community based on the transcendence of humanity as a collective entity. This is a movement toward a reappropriation of humankind outside the networks of neoliberal economic power and Protestant religion depicted in the operas. This paper aims to examine the representations of religious discourse in the series. It also seeks to reconstruct the links between Earthseed and religious currents developed during the 20th century in the United States, primarily those related to African American culture, such as Black Christian theology. These representations are approached from a biopolitical perspective within the

framework of the concepts of *dispositif* and *counterdispositif* (Agamben, 2016), based on Foucauldian theory.

**Palabras clave:** Afrofuturism – Octavia E. Butler – African-american Studies, Science Fiction

## **Introducción**

Las novelas *La parábola del sembrador* (1993) y *La parábola de los talentos* (1998) de la autora afroestadounidense Octavia E. Butler, encuadradas en la narrativa distópica de fines del siglo XX, son obras en las que confluyen diferentes focos de tensión en términos culturales. Se trata de producciones en las que se entran tensiones vinculadas con los conceptos de raza, género, religión y desigualdad social en un contexto representado que destaca por un avance del capitalismo en detrimento de instituciones estatales y entidades comunitarias.

El discurso religioso se encuentra presente desde los títulos de las obras. Cada uno hace referencia a las parábolas contadas por Jesús en los evangelios cristianos de Lucas y Mateo respectivamente. El vínculo intertextual funciona en las novelas a diferentes niveles. Las parábolas como texto fuente no sólo nos permiten posicionar la narración como una gesta religiosa —variante discursiva con una larga tradición en los Estados Unidos desde los colonizadores puritanos— sino que brindan un marco desde el cual leer los hechos relatados en cada una de las obras.

La obra de Butler es abordada en el marco de la ciencia ficción de fines del siglo XX por autores como Tom Moylan (2000) y Raffaella Baccolini (2022), quienes la sitúan como ejemplo de la variante literaria denominada como distopía crítica. Moylan la define como aquella capaz de llamar la atención sobre los problemas de la realidad contemporánea a la vez que explora posibilidades de cambio social. Por su parte, Baccolini propone una mirada de la distopía como una estructura fundamentada en dos movimientos: en primer lugar, la representación de un orden hegemónico, un nuevo mundo terrible, y en segundo lugar una contranarrativa de resistencia, es decir, el cuestionamiento de ese mundo por parte del protagonista o grupo protagónico.

En el presente trabajo se aborda la manera en la que el discurso religioso se inscribe como parte de ambos movimientos, al ser parte del orden hegemónico no deseado y, a la vez, un eje fundamental de la contranarrativa que lo cuestiona.

## **Las novelas en su contexto de producción**

La mayor parte de la producción literaria de Butler se enmarca en el período denominado por Eric Hobsbawm (1998) como las décadas de crisis (1973-1993). Esta etapa histórica de los Estados Unidos se vio marcada por la instauración de modelos económicos liberales, gobiernos conservadores en lo social y un decrecimiento en las condiciones de vida de la población. Este proceso vio como una de sus principales consecuencias un incremento en la desigualdad, producto de una crisis compleja iniciada en los años setenta.

Figuras como el *homeless* son más que frecuentes en ambas novelas y se convierten especialmente en objetos de persecución durante

*La parábola de los talentos*. Como señala Hobsbawm, la crisis dio cuenta a su vez de un debate ideológico entre dos maneras de concebir la sociedad. Una de ellas, correspondiente al estado de bienestar, se asentaba sobre valores de igualdad y solidaridad. Por otra parte, la vertiente neoliberal emergente y proyectada en gobiernos como el de Margaret Thatcher en el Reino Unido, mostraba una visión más individualista en detrimento de instituciones de carácter colectivo y fundamentalmente el Estado como agente hasta entonces de la economía.

En este contexto, las novelas que estudiamos dan cuenta de esta problemática a partir de una representación distópica de California marcada por la pauperización de sus ciudadanos, un alto nivel de violencia en las calles y la virtual desaparición de instituciones de cohesión social como la escuela secundaria o las instituciones públicas (bomberos, policía, sistema sanitario, etc.). Esto se ve reflejado en la construcción arqueológica e histórica del futuro construido por Butler, quien hace referencia en las novelas a un período conocido como “la Calamidad” en el que confluyen diferentes crisis sociales, económicas, sanitarias y medioambientales. De este modo, se describe una sociedad en la que la indigencia e incluso la esclavitud, casi desaparecidos o ausentes en la norteamérica del siglo XX, han vuelto a aparecer en el horizonte de posibilidades de la gran mayoría de los ciudadanos.

### **Los colectivos religiosos**

Es en este futuro representado entre los años 2024 y 2035, de pauperización y marginalidad, que aparecen los diferentes discursos religiosos de las novelas como respuestas a una crisis entendida como “una Tercera Guerra Mundial a plazos” (Butler, 2021b, p.18). En la propia diégesis de los relatos, emergen tres representaciones principales del discurso religioso en forma de credos concretos. Entre ellos, uno se corresponde con la Iglesia Baptista —a la que la propia Butler perteneció durante su juventud— y los dos restantes son religiones ficticias creadas por la autora. Cada una de las tres creencias ofrece a sus seguidores una respuesta ante la Calamidad, aunque sus presupuestos, metodologías y consecuencias difieren radicalmente entre unas y otras.

### **La Iglesia Baptista**

El credo baptista es la única religión real de la que las novelas ofrecen un retrato con cierta profundidad. Se trata de una rama del cristianismo protestante anclada en el movimiento evangélico y con presencia en los Estados Unidos desde el siglo XVII. Las demás religiones reales, como el catolicismo, por ejemplo, son solo mencionadas lateralmente y no poseen mayor injerencia en la trama.

Los baptistas están presentes desde los primeros compases de *La parábola del sembrador*, cuando la protagonista nos relata sus últimos años de adolescencia en el barrio cerrado de Robledo. Su padre, como pastor, es el principal representante de esta creencia y se levanta como el líder político del espacio constituido por el barrio. Su rol se construye desde el carácter congregacional de las organizaciones baptistas, es decir, desde la autonomía de las iglesias locales bajo la autoridad del pastor. El señor Olamina es un sujeto instruido, con formación

universitaria y que goza del respeto de los habitantes de Robledo. Desde esta perspectiva, se nos presenta al barrio como una entidad que busca resistir a los desafíos de la subsistencia como comunidad organizada sobre frágiles lazos de solidaridad. Sin embargo, la novela se esfuerza en mostrarnos a los baptistas como personas fuertemente ancladas en el pasado, que añoran el estilo de vida de otra época vivida en la juventud de personajes como el propio pastor.

Butler proyecta sobre la comunidad y el padre de Olamina en particular un impulso conservador y nostálgico que choca abiertamente con la noción de Dios como Cambio presentada por la protagonista. Es por eso que los personajes representados por esta identidad buscan mantener los rituales como el Bautismo por inmersión o la celebración de los domingos incluso en situaciones abiertamente adversas como la muerte del pastor. El otro punto de conflicto entre Olamina y el credo baptista tiene que ver con la promesa de una vida después de la muerte. La protagonista no solo descreo de esta visión, sino que predica sobre la necesidad imperiosa de una visión de mundo capaz de dar respuestas ante la realidad cambiante, caótica y problemática de su presente. Señala en su diario “Los adultos dicen que las cosas irán mejor, pero eso nunca llega. ¿Cómo se portará Dios (el Dios de mi padre) con nosotros cuando seamos pobres?” (Butler, 2021a, p.23). La falta de respuestas y la parálisis de los creyentes anticipa la catástrofe que pone fin a la comunidad hacia la mitad de *La parábola del sembrador*.

El fracaso de esta creencia en términos de la primera novela se sella cuando el barrio de Robledo es saqueado a manos de un grupo de adictos que prenden fuego las casas y asesinan a la gran mayoría de sus habitantes. Es a partir de esto que se imponen y pugnan las dos variantes ficticias del discurso religioso presentes en las novelas.

### **Semilla terrestre**

La primera creencia ficticia en hacer su aparición en las novelas es Semilla Terrestre. Se trata de una serie de postulados formulados por Olamina. Tras años de reflexión, ella se aparta del credo baptista de sus padres y comienza a establecer su religión como una serie más o menos coherente de principios e ideas en torno a la realidad y el mundo en el que los personajes viven. La creencia de Olamina entiende a Dios como Cambio. En palabras de su esposo:

Olamina cree en un dios que no siente el más mínimo amor por ella. De hecho, su dios es un proceso o combinación de procesos, no una entidad. No es consciente de ella (ni de nada). No tiene conciencia ninguna.

“Dios es Cambio”, dice ella, y lo dice en serio. Algunas facetas de su dios son la evolución biológica, la teoría del caos, la teoría de la relatividad, el principio de incertidumbre y, por supuesto, la segunda ley de la termodinámica (Butler, 2021b, p.58).

Dios es una fuerza caótica y compleja sin una voluntad definida a la que los seres humanos deben acompañar y adaptarse para no verse tragados por él. Los principios de Olamina se basan en la aceptación de la realidad como algo mutable, la valoración positiva de la diversidad y la búsqueda de la trascendencia de la raza humana como colectivo a partir de la colonización del espacio. Este último punto es lo que la protagonista llama

el “Destino”. A partir de esta idea, promete a los miembros de Semilla Terrestre la vida eterna, no de manera individual, sino a partir de la perpetuidad de la especie humana.

El credo de Olamina se encuentra codificado en los “Libros de los Vivos”, en los que ella recopila una serie de enunciados sobre el mundo, Dios, el ser humano y el Destino. Se trata de escritos generalmente en verso que parecen recuperar el estilo sencillo (*plain style*) atribuido por José Antonio Gurpegui Palacios (2001) a la literatura puritana desde los inicios de la colonización americana. Los versículos aparecen hacia el interior de la propia narración que se estructura en forma de diario íntimo. Pero también se presentan como epígrafes de cada uno de los capítulos. Así, el discurso religioso de Olamina acompaña o va en consonancia con lo narrado en su escritura privada. Como señalan Marcela Cabrera-Pommiez y Sergio Caruman Jorquera (2022): “el contenido de Semilla Terrestre no es solo discurso religioso, sino un registro autorreflexivo, que, además, posee una dimensión pragmática, en tanto constituye una orientación efectiva del comportamiento de la protagonista.” (s/p). Los epígrafes son versos de Semilla Terrestre, que nacen como respuestas de Olamina a las circunstancias que vive. El versículo no sólo coincide con lo narrado en los diarios porque son dos expresiones de un mismo pensamiento, sino porque lo narrado es la experiencia que después cristaliza en el verso de Semilla Terrestre que se nos presenta.

A lo largo de las obras asistimos al proceso mediante el cual la protagonista expande su visión del mundo y consigue constituir una comunidad de creyentes. Al principio se trata de un grupo pequeño de personas sin hogar, situación en la que Olamina acaba tras el saqueo de su barrio y el asesinato de sus familiares. Hacia el final de *La parábola del sembrador* y durante la primera mitad de *La parábola de los talentos* se nos muestra cómo Semilla Terrestre cristaliza en una comunidad intencional concreta, la denominada Bellota. Se trata de un grupo de personas asentadas en el terreno de Bankole (uno de sus miembros) ubicado en el norte de California. Sus habitantes cultivan su propia comida, construyen sus casas, educan a sus hijos e incluso comercian con otras poblaciones de la región. También se trata del espacio en el que nace la mayor parte de los rituales de este credo como la plantación de árboles al enterrar a los muertos o la ceremonia semanal en la que se debaten ideas y se proponen conceptos nuevos.

Aunque pasamos buena parte de las obras enfocados en la perspectiva particular de Olamina, en la segunda novela podemos ver una gran expansión de Semilla Terrestre que llega a tener presencia global y materializar en el viaje al espacio parte de las aspiraciones de su fundadora. Sin embargo, también asistimos a las adversidades que se presentan ante la comunidad. Se nos relata cómo Semilla Terrestre se convierte en objeto de persecuciones por parte de otros grupos religiosos e incluso se nos presenta la destrucción total de Bellota que obtura la puesta en práctica de las ideas de Olamina.

### **América Cristiana**

La segunda gran manifestación religiosa presente en las *Parábolas* es América Cristiana. Esta creencia aparece recién al inicio de *La parábola de los talentos*. Es una variante ficticia, nacionalista y marcadamente

conservadora del cristianismo protestante impulsada por un líder carismático llamado Andrew Steele Jarret. Constituye, al igual que Semilla Terrestre, un discurso que busca dar respuesta a las catástrofes humanitarias y sociales presentes en el futuro representado en las novelas. Sin embargo, la mirada que presenta sobre el ser humano y la comunidad es radicalmente diferente.

Se trata de un sistema de creencias basado en la idea de Norteamérica como pueblo elegido de Dios que debe recuperar una grandeza perdida. Para ello, sus seguidores aspiran a una búsqueda por recuperar valores patriarcales y conservadores en términos sociales, lo que lleva al menosprecio de las mujeres y las minorías. América Cristiana como constructo ficcional se asienta sobre los fundamentos ideológicos del protestantismo norteamericano que constituye una de las vertientes fundacionales de su identidad cultural. De hecho, recupera varias de las características asignadas por Gurpegui Palacios (2001) a los primeros grupos protestantes que participaron de la colonización de la costa noreste. Entre ellas podemos destacar la idea del pueblo elegido, basado en la noción de alianza (*covenant*). En palabras de Jarret “América era el país de Dios y nosotros éramos el pueblo de Dios y Dios cuidaba de nosotros” (Butler, 2021b, p.101). También está presente la idea de que, por su condición de pecador y su maldad interior, el hombre debe reformarse a sí mismo en lugar de buscar cambios en las instituciones.

Esto se ve claramente en la novela a partir de la figura del Campamento de Reeducción, en el que los disidentes (pecadores) son conducidos por sus “maestros” hacia la senda de la virtud. El concepto de reeducación se ejecuta, como veremos más adelante, desde una lógica biopolítica de control, disposición y castigo de los cuerpos de sujetos considerados disidentes desde los principios de esta creencia. “Dicen que estamos cegados por nuestra pecaminosa terquedad ante el amor y la ayuda que nos ofrecen” (Butler, 2021b, p.262)

Desde la perspectiva de América como pueblo elegido, los seguidores de América Cristiana perciben como enemigo común a los colectivos de las minorías, las disidencias religiosas y sexuales que, presuntamente, atentan contra su objetivo de “Hacer a América grande otra vez”. En palabras de Olamina:

América era para ellos el país más fuerte de la Tierra, pero la gente como nosotros empezó a putear con religiones extranjeras y desatender sus obligaciones como ciudadanos. Las mujeres perdimos toda la decencia y nos ofrecimos en las calles. Y los hombres que deberían habernos controlado se convirtieron en nuestros chulos.

Esa es la versión abreviada de lo malo que somos y de por qué nos merecemos los collares. La otra cara de la moneda es que nuestros diligentes y sufridos “maestros” están intentando “ayudarnos” (Butler, 2021b, p.247).

América Cristiana es representada en *La parábola de los talentos* como una creencia minoritaria pero popular que crece y gana poder rápidamente en el contexto de la Calamidad. Su líder incrementa su influencia hasta llegar a convertirse en presidente de los Estados Unidos. A partir de esto, se instala un régimen de terror marcado por la persecución a minorías e identidades disidentes que parece remitir a

prácticas propias del Ku Klux Klan. La propia Semilla Terrestre como una creencia alternativa sufre la el hostigamiento, asesinato, tortura y robo de niños de sus miembros por parte de seguidores de América Cristiana en la segunda novela.

### **Semilla terrestre como contradispositivo**

En su ensayo respecto del concepto del dispositivo foucaultiano, Giorgio Agamben (2016) estudia sus vinculaciones con el discurso y las prácticas religiosas del cristianismo. Desde su perspectiva un dispositivo constituye un conjunto de prácticas, saberes y discursos que capturan a los seres vivos y los conforman como sujetos atrapados y disciplinados en el marco de culturas históricamente situadas. Además, presenta la idea de que este proceso de subjetivación y sujeción a los dispositivos implica una escisión del ser humano entre su condición ontológica y su práctica, es decir, su hacer en el mundo.

Su conceptualización nos permite incurrir en lecturas que remiten a una desintegración del sujeto en las novelas de Butler. Las condiciones de existencia del mundo representado por la autora nos presentan al dispositivo en su costado más oscuro dado que todas las prácticas, saberes y discursos legitiman el individualismo y la violencia como las formas legítimas de habitar esa realidad. De esta manera, las novelas nos presentan sujetos, instituciones y hasta lo poco que queda de una noción de Estado, como entes funcionales a un desarrollo capitalista en su figuración más salvaje e inhumana. Así, las obras nos muestran ciudades-corporación como El Olivar en las que los individuos se ven capturados en situaciones de semi-esclavitud o esclavitud por deudas. También asistimos a prácticas de saqueo, violaciones e incluso el comercio abierto de esclavos como podemos ver en *La parábola de los talentos*. Cada una de estas muestras de salvajismo en las que los personajes se ven capturados, y muchas veces obligados a desenvolverse, dan cuenta de la escisión entre el ser humano como sujeto y las prácticas horribles que termina realizando.

La mayor muestra de esta separación se puede ver en la disociación que vive América Cristiana como institución. Los seguidores de Jarrett presentan un claro contraste entre su discurso basado en la teología cristiana del amor (el ser) y los violentos actos de disciplinamiento del cuerpo que perpetran en contra de las identidades disidentes, los miembros de Semilla Terrestre, los sujetos pertenecientes a minorías raciales y étnicas, las identidades sexuales otras, etc. En esta última faceta aparece la praxis estratégica que permite al grupo construir poder desde la violencia sobre el cuerpo del otro como acto punitivo.

La narración, tanto por parte de Asha Vere como de la propia Olamina señala que el campo de reeducación en el que los protagonistas son retenidos y torturados constituía para estos sujetos una especie de vida paralela.

Uno de los hombres que ha andado detrás de Cristina (...) es todo un especialista en esta extraña autoindulgencia. Le habló de su mujer, condenada a una silla de ruedas; de sus hijos, que no lo respetan; de los pobres que son. Cristina le suplicó que la dejara en paz, y él la arrojó al suelo y la forzó. Decía que era un miembro leal y abnegado de América

Cristiana y que tenía derecho a disfrutar de algún placer en su vida. Pero, cuando terminó, le rogó que lo perdonara (Butler, 2021b, p.249)

Este relato de violación da cuenta de un marcado nivel de disociación del sujeto. Muchos de los maestros tienen familias y trabajos convencionales, e incluso Olamina se reencuentra con uno de ellos en un albergue de vagabundos de una ciudad cercana.

Sin embargo, frente a una lógica de lo sagrado que tiende a separar el ser del hacer y capturar al individuo, Agamben propone también la idea de un contradispositivo como aquello capaz de “liberar lo que había sido capturado y separado a través de los dispositivos para restituirlo a un posible uso común” (Agamben, 2016, p.24). En otras palabras, restituir el ser al mundo de la praxis y devolver a lo sagrado su dimensión humana.

Lo que proponemos es que, en el mundo representado en las novelas, Semilla Terrestre funciona como contradispositivo ante las lógicas de control biopolítico ejercidas por los sujetos de la dominación. Se trata de un movimiento hacia una reapropiación de lo humano por fuera de las redes del poder económico neoliberal y religioso protestante que muestran las obras. Semilla Terrestre se posiciona como una creencia moderna basada en una visión esencialmente racional del ser humano y del mundo. Es por eso que destaca fundamentalmente en su carácter pragmático. En su lenguaje sencillo (*plain style*) ofrece a sus miembros soluciones que les permiten vivir en el mundo caótico que les toca y eventualmente alcanzar la trascendencia como humanidad. Las acciones de los seguidores de Olamina no los escinden ni se centran en la promesa de un paraíso futuro. Semilla Terrestre es para sus miembros una forma de ser en el mundo.

En el marco de las obras de Butler, podemos ver cómo Semilla Terrestre se inscribe en la tradición religiosa de la comunidad afroestadounidense. Son notables sus vínculos con la teología negra del siglo XX, para la cual, en términos de Tweedy III, C. W. (2014)<sup>91</sup>: “Dios ha sido construido y concebido como un agente de cambio social, un vengador de las injusticias sociales, un ser supremo que desea la liberación de los pueblos oprimidos” (2014: s/p). Según este autor:

La iglesia ha operado no sólo como centro religioso comunitario sino como un lugar de conciencia sociopolítica para la comunidad. La teología negra es, por lo tanto, una teología de la subversión. La extensión de la negritud como símbolo del deseo de liberación de todos enfatiza un llamado al activismo social que sutura la retórica y la práctica de la Iglesia negra. En esencia, la teología de la Liberación Negra trata del cambio social a través de la responsabilidad individual (Tweedy III, 2014, s/p).

En Semilla Terrestre, vemos presente la idea de la responsabilidad individual respecto del cambio social. Numerosos personajes definen al sistema de pensamiento de Olamina como una religión demandante que ofrece poco a cambio. Pide a sus miembros aceptar la diversidad, cooperar, aprender, “moldear a Dios”, es decir, orientar el cambio.

Lo que resulta más relevante en este sentido, a la luz de una lectura sociohistórica de la producción de Butler, es la importancia que se le da

---

<sup>91</sup>La traducción de las fuentes bibliográficas en lengua inglesa es propia.

en el discurso religioso propuesto por Semilla Terrestre a la noción de comunidad. En los Libros de los vivos hay un pasaje que reza:

Toda entidad, todo proceso que no pueda o no deba resistirse o evitarse debe asumirse en sociedad. Debéis asociaros unos con otros. Asociaros entre comunidades diversas. Asociaros con la vida. Asociaros con cualquier mundo que sea vuestro hogar. Asociaros con Dios. Solo asociados podemos prosperar, crecer, Cambiar. Solo asociados podemos vivir. (Butler, 2021b, p.148)

En un mundo dominado por la crueldad y la atomización, Olamina propone abrazar la diversidad en favor de la acción colectiva. Como afirma uno de los versículos del Libro de los Vivos “La bondad facilita el Cambio” (Butler, 2021a, p.167). De hecho, el propio Destino es concebido por la protagonista como un vehículo para unir colectivamente a los seres humanos en busca de una meta que los motive a la cooperación. En un diálogo fundamental hacia el final de la segunda novela, Olamina le expresa lo siguiente a su compañera de viaje:

La verdad es que prepararse para el viaje interestelar y luego enviar naves llenas de colonos será seguro una tarea tan larga, cara, ingrata y difícil que sospecho que solo una religión podría llevarla a cabo. Un montón de gente hallará la forma de sacar dinero de ahí. Pero hará falta algo tan esencialmente humano y tan esencialmente irracional como la religión para no desviarse del objetivo y mantenerlo en funcionamiento; durante generaciones si es preciso (Butler, 2021b, p.376).

Así vemos cómo el Destino, la variante más cercana al imaginario de la ciencia ficción que aparece en las novelas, se constituye como un eje central del discurso religioso de Olamina puesto que funciona como un factor de cohesión. El objetivo impulsa a la humanidad a sus mayores logros de acción colectiva y el discurso religioso canaliza la cooperación de los seres humanos que pertenecen a ella. Semilla Terrestre como religión moderna racional y secular resignifica la idea de trascendencia en el Destino. La religión como discurso funciona entonces como un marco para la acción colectiva en favor de proyectos que trascienden la individualidad. De esta manera, se opone al individualismo del capitalismo desatado en ambas obras.

### **Conclusión**

La serie *Parábolas* de Octavia Butler nos presenta una visión alternativa del discurso religioso. Las novelas dan cuenta de diferentes perspectivas respecto de la religión que van desde su construcción como estructura de dominación en América Cristiana hasta sus posibilidades como espacio de resistencia en la comunidad de Olamina.

En Semilla Terrestre, la búsqueda humana de trascendencia se resignifica. Funciona como contradispositivo dado que restituye al ser humano a su praxis como ser en el mundo y lo hace a partir de premisas de acción colectiva. Desde esta perspectiva —y en abierta oposición al discurso capitalista que prefigura un sujeto individual, egoísta y prescindible— Butler nos presenta al sujeto comunitario como un valor en sí mismo ya que posee potencial como parte de la comunidad.

Siguiendo a Moylan (2000) quien entiende a la distopía crítica como ficción que parte de una construcción distópica pero plantea un margen de esperanza respecto al devenir de la humanidad, *Semilla Terrestre* constituye el espacio desde el cual Butler elucubra un mejor futuro posible. Se trata del movimiento propuesto por Baccolini (2022) en el que se instaura una contranarrativa ante un mundo devastado por los abusos del capital y el fanatismo. En su acción de restituir el pensamiento religioso a las metas humanas concretas Butler restituye el valor del sujeto como ser social en la literatura norteamericana del siglo XX.

## Referencias

- Agamben, G. (2016), *Qué es un dispositivo*. (M. Ruviños, Trad.). Buenos Aires: Mariana Hidalgo.
- Butler, O. E. (2021a). *La parábola de los talentos* (S. Moreno, Trad.). Madrid: Capitán Swing Libros.
- Butler, O. E. (2021b). *La parábola del sembrador* (S. Moreno, Trad.). Madrid: Capitán Swing Libros.
- Baccolini, R. (2022) Recovering hope in darkness: the role of gender in dystopian narratives. *Revista X*, 17 (04), 1224-1244. Disponible en [https://cris.unibo.it/bitstream/11585/910305/1/Baccolini\\_eng.pdf](https://cris.unibo.it/bitstream/11585/910305/1/Baccolini_eng.pdf)
- Cabrera-Pommiez, M. y Jorquera, S. C. (2022). Parábola del sembrador: dialéctica entre distopía y dogma. *Alea: Estudios Neolatinos*, 24, 313-319. Disponible en <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224217>
- Gurpegui Palacios, J. A. (2001) Orígenes conceptuales de la narrativa norteamericana: la literatura puritana y liberal. En J. A. Gurpegui Palacios. (Ed.), *Historia crítica de la novela norteamericana* (pp. 11-64). Salamanca: Almar.
- Hobsbawm, E. (1998) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview
- Tweedy III, C. W. (2014). The Anointed: Countering Dystopia with Faith in Octavia Butler's Parable of the Sower and Parable of the Talents. *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, 13(1), 1-12. Disponible en [https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring\\_2014/tweedy.htm](https://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2014/tweedy.htm)

¿Entre lo visible y lo oculto, el final de un cuento nos  
(re)define como lectores?

Between the Visible and the Hidden: does the Ending of  
a Short Story (Re)Define Us as Readers?

Néstor Javier Rodríguez  
I.E.S. Aguilares  
mr.jvr@outlook.com

**Resumen:** A partir del análisis de cuentos de Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway y Raymond Carver, este trabajo aborda lo que se puede presentar de forma explícita e implícita, en particular, en los finales y cómo ello repercute en el lector. La base argumental es que lo oculto en un cuento es tan crucial como lo que es visible, por lo que el lector, con un rol activo, debe adentrarse en las omisiones, elipsis y ambigüedades de los finales, para así llenar los vacíos narrativos y contribuir a la “reescritura” del texto. Para dar sustento a lo planteado, se recurre tanto a la teoría del iceberg de Hemingway, según la cual, gran parte de la historia queda “sumergida”, como al concepto de la segunda historia oculta de Piglia, que se deja ver entre líneas. Todo ello, se complementa con reflexiones de Borges sobre la importancia de la brevedad en la unidad de efecto y las ideas de Cortázar sobre la significación y tensión en el cuento. En esa confluencia de crítica literaria se destaca cómo lo no dicho puede reconfigurar la experiencia de la lectura, llevando al lector más allá de lo dicho; redefiniéndolo al interpretar, cuestionar y reconstruir el relato. De este modo, la armonía entre lo oculto y lo visible en los cuentos, especialmente en sus finales, puede dar lugar a una lectura creativa donde se puede explorar, interpretar y redescubrir de forma dinámica.

**Palabras clave:** cuento – final – implícito – lector – reescritura

**Abstract:** This paper, through the analysis of short stories by Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, and Raymond Carver, explores what can be presented explicitly and implicitly in short fiction, particularly in its endings, and how this impacts the reader. The central argument is that what remains hidden in a story is just as crucial as what is visible; thus, the reader, playing an active role, must engage with omissions, ellipses, and ambiguities in the endings to fill narrative gaps and contribute to the “rewriting” of the text. To support this premise, the study draws on Hemingway’s iceberg theory, where much of the story remains submerged, as well as Piglia’s concept of the second hidden story, which emerges between the lines. These ideas are further complemented by Borges’ reflections on the importance of brevity in achieving a unified effect and Cortázar’s thoughts on meaning and tension in short fiction. At this intersection of literary criticism, the analysis highlights how the unsaid can reshape the reading experience, leading the reader beyond the text itself—redefining them through interpretation, questioning, and reconstruction. In this way, the balance between the hidden and the visible in short stories, particularly in their endings, fosters a creative reading process where exploration, interpretation, and rediscovery occur dynamically.

**Keywords:** short story – ending – implicit – reader – rewriting

*Hay un juego entre la vacilación del comienzo y la certeza del fin.  
Proyectarse más allá del fin, para percibir el sentido,  
es algo imposible de lograr, salvo bajo la forma del arte.  
Ricardo Piglia, Nueva Tesis sobre el Cuento*

## **Introducción**

En el prefacio a *El retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde sentencia que “todo arte es inútil”. Ahora bien, si extrapolamos esa conclusión a nuestra condición de lectores, diríamos que “toda lectura es inútil”. Si lo que leemos, nos gusta, es probable que no lo veamos de ese modo, pero ¿qué pasa si el resultado es lo opuesto? Entonces vacilamos: ¿Acaso los cuentos deben aleccionar o moralizar para ser “útiles”? ¿Pero que quería decir Wilde con eso? Cuestionarnos por qué y para qué leemos cuentos puede llevarnos a la conclusión de que es un “acto inútil” desde una perspectiva pesimista y utilitaria, o, bien, puede llevarnos a pararnos del otro lado del abismo y definirlo como un “acto inútil” que genera un “placer estéril” desde una perspectiva optimista y estilística. Y, entonces, ¿puede ese placer estéril “echar raíces” desde el mismo momento que empezamos a leer un cuento o tomarnos por asalto llegado el final? A mi modo de ver, es posible identificar una tercera variante para esa súbita exaltación del alma que termina por definirnos como lectores.

En este punto hemos de reflexionar sobre la “utilidad” del final de los relatos breves. Al leer un cuento, hay varios factores en juego que nos pueden llevar a tal reflexión: en primer lugar, su extensión; en segundo lugar, su trama: y, por supuesto, su principio y conclusión. Sin mencionar, el número de personajes, el narrador, los diálogos, entre otros elementos. Todos ellos, en mayor o menor medida, son ingredientes necesarios para lograr la unidad de efecto o impresión planteada por Edgar Allan Poe. De todos esos elementos, en esta propuesta interpretativa, me centraré en el valor crucial del final de un cuento para definarnos como lectores (haciendo referencia breve a la relevancia de los otros elementos) en los siguientes cuentos: “La Carta Robada”, de Edgar Allan Poe, “Los Asesinos”, de Ernest Hemingway; “El Baño” y “Parece una Tontería”, ambos, de Raymond Carver.

## **Parte 1: El jardín de senderos que se bifurcan (e intersecan)**

A primera vista, podríamos hablar de arquetipos y estereotipos cuando nos referimos a finales de cuentos y lectores. Podríamos traer a colación a la tía de Flannery O'Connor –como cita Roberto Piglia (2000) en su “Nueva tesis sobre el cuento” – para identificar al lector como estereotipo: “Tengo una tía que piensa que nada sucede en un relato a menos que alguien se case o mate a otro en el final” (p. 119). Hablaríamos de un cuento “básico” donde el final se cierra sobre sí mismo sin dar lugar a ambigüedades o incertidumbres. El arquetipo, por lo contrario, puede vislumbrarse en palabras de Julio Cortázar (1994):

“(…) hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores” (pp. 409-410).

He aquí la cuestión: parece ser que llegamos a una bifurcación de idealizaciones y prejuicios, pero, al fin de cuenta, esos senderos, en uno o varios puntos, terminan por intersectarse, más aún si tenemos en mente el cuento contemporáneo tal como se gesta, en gran medida, gracias al genio de Edgar Allan Poe y pervive hoy en día.

Al analizar los cuentos mencionados en la introducción de esta propuesta interpretativa se puede encontrar como convergen diversas formas de conceptualizar al cuento al punto tal que se los puede describir como de naturaleza ecléctica. De Poe, se desprende la idea de que la brevedad es relevante para que haya una respuesta emocional del lector a partir de una unidad de efecto. De Cortázar, podemos tomar los conceptos de significación, intensidad y tensión. De Hemingway, podemos citar su técnica de la omisión fundada en la teoría del iceberg. De Quiroga, podemos mencionar la idea que en el principio del cuento debe vislumbrarse el final. Y, por último, de Piglia, su tesis que todo cuento cuenta dos historias y esa segunda historia oculta define al cuento.

“El cuento breve (...) permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél” (1996a: 53). En esta cita de Poe, traducida por Borges, se intuye la relevancia de la brevedad a la hora de leer un cuento. Mientras no haya interrupciones en ese plazo de tiempo, habrá una experiencia de totalidad, se mantendrá la unidad del efecto de comienzo a final y el lector llegará a tener una “impresión vívida” efímera. En todos los cuentos seleccionados para analizar, hay brevedad, aunque la extensión, y, por ende, el tiempo de lectura, puede variar visiblemente entre “La Carta Robada” y “Los Asesinos”, por ejemplo. En su “Filosofía de la Composición”, Poe (1994) señala que “resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado” (p. 68); con ello deja en claro que hablar de brevedad, es hablar de totalidad y unidad de efecto. Tal premisa está presente en los cuentos seleccionados. En el caso de los dos relatos de Carver, tienen el mismo origen, pero difieren en estructura, y, aun así, cada cuento tiene su unidad de efecto particular: una más cercana al cuento de Poe (“Parece una Tontería”) y la otra más cercana a Hemingway (“El Baño”). A estas características podemos agregar otras. 1) la economía en el uso de personajes centrales que no superan de cuatro y el tipo de narrador: tercera persona en todos los cuentos salvo “La Carta Robada”. En este cuento, hay un narrador en primera persona pero que sirve más de cronista del accionar del personaje principal C. August Dupin. En relación con lo anterior, 2) los personajes tienen nombres, aunque no todos, como en el caso de “El Baño” de Carver que sólo introduce el nombre de la madre y el apodo del niño. O en “Parece una Tontería” que presenta los nombres de los padres: Ann y Howard, pero no así del pastelero. O en el caso del cuento de Poe, donde hay nombre para el detective, hay iniciales de apellidos para los otros personajes y no hay nombre para su asistente, que es un narrador anónimo. 3) La narrativa con toque descriptivo es clara en el cuento de Poe, pues tiene un rol determinante en el desarrollo

de la trama ya que se trata de un cuento policial; los detalles hacen a la esencia de este tipo de relato. 4) Las situaciones de diálogos tienen sus matices en los diferentes cuentos y, por ende, tienen una variada relevancia: en el cuento de Poe, se pueden distinguir dos momentos; en el primero un diálogo más fluido y uniforme entre Dupin, su asistente y el prefecto. Y un segundo momento, posterior a la partida del prefecto, en el que Dupin más parece disertar sobre cómo proceder para resolver el misterio, lo cual tiene sentido debido a su condición de detective amante del método deductivo psicológico. Por otro lado, las situaciones de diálogos se nivelan con la narrativa en “Parece una Tontería” pero en “El Baño” casi abarcan todo el relato, y más aún en “Los Asesinos”, donde cumplen un rol determinante al haber descripciones impresionistas de situaciones puntuales y limitadas: la narrativa se encolumna tras los diálogos. En este sentido la técnica de Hemingway, de focalización externa es crucial pues los personajes son presentados sin dar cuenta de sus pensamientos y sentimientos, por ello, como lectores, debemos recurrir al accionar y discurrir de los mismos para descubrirlos. Por último, 5) podríamos argumentar que todos estos cuentos tienen el rasgo de narrativa realista: un boxeador que debe ser asesinado por sicarios debido a errores pasados en el cuento de Hemingway y un niño que muere a consecuencias de un accidente de tránsito y cómo eso afecta a sus padres (con relevantes variaciones entre el realismo sucio de Carver, a instancias de su editor Gordon Lish y la versión original de Carver), pero “La Carta Robada” tiene una impronta única en este sentido: no solo marca el origen del cuento policial intelectual, sin crímenes, sino también, en palabras de Borges (1996b):

“Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, (...) un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente. (...) Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Poe había creado un genio de lo intelectual” (pp. 193,195).

Y en este sentido, Poe le da una vuelta de tuerca: el caso difícil de resolver es fácil, en realidad, pues lo “oculto” es visible, pero para indagar en eso es necesario pasar a la siguiente parte.

## **Parte 2: El fin(al) justifica los medios (y los principios)**

Como lectores, nos podemos adentrar en un cuento siguiendo un sendero trazado por el narrador desde un punto de partida, tal como se da en “La Carta Robada” o “Parece una tontería”. Otra posibilidad es caer de lleno en el relato *in medias res* como se da en “Los Asesinos” o “El Baño”. En cualquiera de los puntos de partidas, Horacio Quiroga en su “Manual del Perfecto Cuentista” (1993) considera que “para comenzar, se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. La primera palabra de un cuento debe estar escrita con miras al final”. Esta idea ya se pergeña en Poe, para quien, desde un comienzo, el cuento debe encaminarse a un designio preestablecido. Ahora bien, en

consonancia con todo ello, es necesario exponer la relevancia de los principios y los medios para el logro del final.

En este punto, Julio Cortázar viene a nuestra ayuda: “Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento” (1994:407). Se puede establecer un puente entre ese elemento significativo de Cortázar con la unidad de efecto de Poe, pues se centran en la relevancia de temas en los cuentos que son significativos porque “...algo estalla en ellos mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va más allá de la anécdota reseñada” (Cortázar, 1994:408).

Indudablemente, los cuatro cuentos elegidos para analizar tienen sus respectivos elementos significativos en la forma en que sus autores los conciben: en “La Carta Robada”, hay un aristócrata devenido en detective aficionado con una capacidad deductiva superior a la de la policía. En “Los Asesinos”, hay un salvador (Nick Adams) que no puede salvar al boxeador, no porque no puede, sino porque no se deja. En “El Baño” y en “Parece una Tontería”, un niño sufre un accidente de tránsito, pero la forma que se aborda el elemento significativo distancia un relato del otro: en el primero, no hay un paso narrado desde el accidente hasta la muerte del niño (de hecho, no hay nada dicho al respecto), lo cual, sí hay en el segundo de manera explícita, seguido de un desenlace que se adentra en las consecuencias de su muerte. Por supuesto, en este punto, hablar de la noción de significación implica hablar de las nociones de intensidad y tensión. Al respecto, Cortázar (1994) nos aclara: “lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición” (p. 411). Y, como ejemplo de tal intensidad, menciona “Los Asesinos” de Hemingway donde los agregados narrativos no existen y los diálogos estructuran la trama; y podríamos agregar “El Baño” de Carver, que reúne, básicamente, las mismas características. Ambos dan cuenta de la teoría del iceberg de Hemingway: el lector debe reconstruir lo que se omite. Por su parte, “La Carta Robada”, de Poe y “Parece una Tontería”, de Carver, podrían tomarse como ejemplos de tensión. Cortázar (1994) la define así:

“Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento; sin embargo, no podemos sustraernos de su atmósfera. (...) en un relato demorado y caudaloso (...) se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en la fuerza que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña” (pp. 411- 412).

Y esa tensión se hace sentir en los dos relatos: como lectores, queremos resolver el misterio de la carta robada y queremos saber cómo habrá de canalizarse el desconsuelo de Ann y Howard con relación al pastelero, y para ello, tenemos que adentrarnos en los finales de los cuentos.

De adoptar la perspectiva de la tía de Flannery O'Connor como lectores, al llegar el final, esperaríamos cerrar el cuento con llave para volver a abrirlo en una siguiente lectura. No esperaríamos una exaltación de alma que conlleve zozobra, incertidumbre, extrañeza o ambigüedades. Desafortunadamente para la tía de Flannery O'Connor, todos estos cuentos tienen una característica inquietante: en lo que se narra se observa el primer relato y en lo que no se narra se intuye un segundo relato. En palabras de Roberto Piglia (1990): "El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario" (p. 106). La forma en que esa segunda historia nos llega varía según tengamos en mente el cuento clásico a la Poe que "...contaba una historia anunciando que había otra..." (Piglia, 1990, p.108). En "La Carta Robada", justamente, el segundo relato oculto apunta a la resolución del misterio como una venganza por parte de Dupin hacia el ministro D... Solo al final podemos saberlo, pero el motivo nunca se da a conocer, por ende, el final queda abierto (aun habiendo un caso policial que se resuelve) y por ello nos deja perplejos. En "Los Asesinos" se pone de manifiesto la teoría del iceberg de Hemingway. Al respecto, Piglia (1990) señala que "La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. (...) Usa con maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato" (pp.108,109). Ese relato oculto serpentea por medio de la historia central y nos lleva a preguntarnos por qué debe morir el boxeador, por qué acepta su destino pasivamente, por qué la advertencia de Nick Adams no surte efecto, y más aún: ¿morirá? Una vez más el lector debe reconstruir lo omitido, dígame la historia oculta. En el caso de "El Baño", volvemos a Piglia (1990), quien dice: "la versión moderna del cuento (...) trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca" (p.108). Al final de este relato, la zozobra, inevitablemente se apodera del lector, el desenlace se esfuma en una última línea ambigua: ¿Scotty ha muerto o el pastelero quiere cobrarse la torta? Nunca lo sabremos. Por último, nos queda la versión de Carver (sin retoques de Lish), "Parece una Tontería"; un relato con final abierto bastante peculiar: "La idea de un final abierto que es como un sueño, como un resto que se agrega a la historia y la cierra" (Piglia, 2000:130). Esperamos que esa tensión que nos lleva al encuentro de los padres dolidos termine de la peor manera, pero termina mostrándonos el segundo relato (a medias) de un ser ermitaño que empatiza con Ann y Howard, haciendo lo único que le sale hacer, ofrecerles alimento para "mitigar" la sensación de pérdida; un momento epifánico que queda abierto al final con el deseo de no marcharse del matrimonio.

### **Conclusión: ¿Nada es lo mismo después de leer un cuento?**

Si la lectura fuese un acto inútil q genera un placer estéril, todo sería lo mismo después de leer un cuento. ¿Es esa paz la que sobreviene a la tormenta? A mi modo de ver, nada es lo mismo después de leer un cuento. Más que nada, cuando leemos cuentos que nos ayudan a

cuestionarnos como lectores. Cuentos como los analizados en esta propuesta interpretativa vienen al caso. Nos muestran que hay un mundo más allá de la finitud. Inevitablemente, con cada lectura, nada es lo mismo, y nos vamos redefiniendo como lectores en un proceso constante y cambiante.

Ahora bien, hay provecho por sacar de los cuentos analizados, le llamemos poética de cada uno de los relatos leídos: En “La Carta Robada” tenemos un caso detectivesco que se resuelve sin violencia, apelando a un proceso deductivo para dar con el misterio al observar lo obvio en lo visible y no en lo oculto. En “Los Asesinos” hay omisión de los sentimientos y los pensamientos de los personajes. Los diálogos tienen rasgos poéticos. El narrador no describe, solo muestra. Y el lector sabe lo mismo que el narrador y debe sentir más de lo que entiende haciendo uso de los objetos (correlativo objetivo de T. S. Eliot). En “El Baño”, por medio de Lish, el realismo sucio y la escritura minimalista son evidentes, en un relato alejado del “*American way of life*” y, por ende, del “*American dream*”. Los personajes no tienen nombres por lo que carecen de identidad individual y sus diálogos se superponen. Por último, en “Parece una Tontería”, se vislumbra otra realidad, donde lo ominoso da paso a un amanecer más esperanzador. Los personajes tienen nombres y no tienen problemas de comunicación. Este cuento presenta una narrativa más próxima a Poe mientras que la versión con influencia de Lish es más próxima a Hemingway.

Para concluir, podemos citar a Cortázar (1993), quien sentencia:

“el gran cuento breve (...) es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación” (p. 403).

Sin duda, nada vuelve a ser lo mismo cuando terminamos de leer un cuento, nuestra condición de lectores muta, y solo tal vez, evoluciona como un acto de placer fecundo.

## **Referencias**

- Borges, J.L. (1996a). *Obras Completas*. Tomo 1. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1996b). *Obras Completas*. Tomo 2. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1996c). *Obras Completas*. Tomo 4. Buenos Aires: Emecé.
- Carver, R. (2016). “El baño”, “Parece una tontería”. En *Todos los cuentos*. Madrid: Anagrama.
- Cortázar, J. (1993). *Del cuento y sus alrededores*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.) Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Cortázar, J. (1994). *Obra crítica/2*. Madrid: Alfaguara.

- Hemingway, E. (1985). "Los asesinos". En *Narrativa completa. Tomo 2*. Barcelona: Seix Barral.
- Piglia, R. (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Universidad del Litoral.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Madrid: Anagrama.
- Poe, E. A. (1973). *Ensayos y críticas*. Prólogo de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Poe, E. A. (1975). "La carta robada". En *Cuentos. Tomo 1*. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Quiroga, H. (1993). "Manual del Perfecto Cuentista"; "Decálogo del Perfecto Cuentista". *Todos los cuentos. Edición crítica a cargo de Napoleón Baccino Ponce de León* (1ra. Ed.) Fondo de Cultura Económica, Madrid.

## Randy Kritkauský sobre el Lago Crawford: Presencia Indígena y Antropoceno

### Randy Kritkauský on Crawford Lake: Indigenous Presence and the Anthropocene

María Eugenia Saldubehere  
UNC  
esaldubehere@unc.edu.ar

**Resumen:** Desde que el término Antropoceno irrumpió en la conciencia pública en 2000, cuando Crutzen y Stoermer propusieron esta expresión para designar a la época marcada por el impacto de la actividad humana en el sistema terrestre, este ha ganado gran popularidad. En esta línea, en 2009, se estableció el Grupo de Trabajo del Antropoceno para determinar cuándo comenzó la época de los humanos. Finalmente, en 2023, este grupo identificó al lago Crawford, en Canadá, como el “clavo de oro” que marcaría el inicio del Antropoceno. Sin embargo, Randy Kritkauský, sociólogo e historiador Potawatomi, sostiene que hay una historia ausente en los debates sobre el lago Crawford y su designación como el símbolo de la época de los seres humanos, una de resiliencia de los pueblos indígenas y su capacidad de vivir de manera sostenible en el planeta. Con el objetivo de verter luz sobre estas historias que cuenta el lago Crawford, se explorará la visión de Kritkauský, quien argumenta sobre los peligros de imponer al lago como símbolo del Antropoceno, silenciando el mensaje indígena que transmite.

**Palabras clave:** Randy Kritkauský - Antropoceno - pueblos indígenas

**Abstract:** Since the term Anthropocene burst into public consciousness in 2000, when Crutzen and Stoermer proposed this expression to designate the era marked by the impact of human activity on Earth, it has gained widespread popularity. In this regard, the Anthropocene Working Group was established in 2009 to determine when the epoch of humans began. Finally, in 2023, this group identified Crawford Lake in Canada as the “golden spike” that would mark the beginning of the Anthropocene. However, Randy Kritkauský, a Potawatomi sociologist and historian, argues that there is a missing story in the debates about Crawford Lake and its designation as the symbol of the epoch of humans -one of the resilience of indigenous peoples and their ability to live sustainably on the planet. To shed light on the stories told by Crawford Lake, this article will explore Kritkauský's perspective, who argues about the dangers of imposing the lake as a symbol of the Anthropocene, silencing the indigenous message it conveys.

**Keywords:** Randy Kritkauský - Anthropocene – indigenous peoples

Desde que el término Antropoceno irrumpió en la conciencia pública en el año 2000, cuando el químico atmosférico Paul J. Crutzen y el limnólogo Eugene F. Stoermer sugirieron esta expresión para designar una nueva época geológica caracterizada por el impacto de la actividad humana sobre la tierra, este concepto ha ganado creciente popularidad. Pocos años después, la comunidad geológica comenzó a investigar las evidencias científicas y creó el Grupo de Trabajo del Antropoceno para estudiar la posibilidad de establecer una nueva era dentro de la Escala Geológica y, de ser así, determinar cuándo nuestra especie se convirtió

en una fuerza de cambio global y, por ende, comenzó la época de los humanos. Finalmente, en 2023, este comité de expertos identificó al lago Crawford, en Canadá, como el *golden spike* o “clavo de oro” que marcaría el inicio del Antropoceno. No obstante, Randy Kritkauský, sociólogo e historiador miembro registrado de la Nación Ciudadana Potawatomi, sostiene que hay una historia ausente en las discusiones sobre el lago Crawford y su designación como el símbolo del Antropoceno, una de resiliencia de los pueblos indígenas y su capacidad de vivir de manera sostenible en el planeta. Con el objetivo de verter luz sobre estas historias que cuenta el lago Crawford, se explorará la visión de Kritkauský, quien argumenta sobre los peligros de imponer al lago como símbolo del Antropoceno, silenciando el mensaje indígena que transmite.

### **Lago Crawford y Antropoceno**

El término Antropoceno se emplea para designar una época en la que las actividades humanas han alterado drásticamente el planeta. Si bien este concepto nació de las ciencias biológicas y geológicas, la discusión acerca de este nuevo tiempo geológico se ha expandido a otras áreas, de hecho, representantes de otras comunidades académicas, antropología, sociología, historia, filosofía, entre otras, han intentado dar sentido a la época de los seres humanos desde sus respectivas miradas.

A partir de la propuesta de introducir el término Antropoceno como una nueva época geológica, surgió un largo debate sobre qué acontecimiento utilizar para marcar el comienzo de este nuevo periodo. Para definir una nueva época geológica, los geólogos necesitan de una huella, un marcador denominado sección estratotipo y punto de límite global, coloquialmente llamado *golden spike* o clavo de oro, es decir, un punto específico en la faz de la Tierra que permita identificar, a partir de los estratos de sedimentos, su fecha de inicio. En esta línea, en 2009, la Comisión Internacional de Estratigrafía creó el Grupo de Trabajo del Antropoceno, un equipo de investigación interdisciplinario integrado por expertos de catorce países, al que le encomendó la tarea de examinar las evidencias científicas sobre el Antropoceno y presentar a la Subcomisión de Estratigrafía del Cuaternario, organización que reporta a la Comisión Internacional de Estratigrafía, una proposición formal basada en sus propias investigaciones estratigráficas (Trischler, 2017, p. 47). El grupo determinó en 2016 que la época del Antropoceno comenzó a mediados del siglo XX, periodo en que los residuos de pruebas de bombas nucleares se hacen evidentes en los sedimentos de todo el mundo y que marca el inicio de la llamada “gran aceleración”, cuando la población humana y sus patrones de consumo crecieron exponencialmente. Desde entonces, los investigadores consideraron

doce sitios<sup>1</sup> que podían proporcionar la evidencia clave necesaria para respaldar su propuesta. Finalmente, en 2023, llegaron a la conclusión de que el ser humano dejó ya una huella geológica indeleble en el planeta e indicó que, de los doce sitios que tenían el potencial de convertirse en un marcador formal del Antropoceno, el lugar que mejor ilustraba esa huella era el lago Crawford en Ontario, Canadá.

Según explica el Grupo de Trabajo del Antropoceno, este pequeño lago a las afueras de Toronto, debido a su gran profundidad en relación a su superficie (24 metros por 2.4 hectáreas), es lo que se conoce como un lago meromítico, es decir, un lago en el que la capa inferior de agua no se mezcla con las capas superiores y, al estar aislada de la atmósfera, los sedimentos que se acumulan año tras año en su lecho no se alteran, formando capas de sedimentos que registran las condiciones ambientales de forma muy similar a los anillos de los árboles (Anthropocene Working Group, 2020, p. 10). Así, durante siglos, el lago Crawford ha absorbido silenciosamente los signos de cambio del mundo exterior y los sedimentos hallados en su fondo permiten ver los cambios en la historia de la tierra con una resolución anual. El Grupo de Trabajo del Antropoceno propuso como sección estratotipo y punto de límite global o clavo de oro a la capa de sedimentos que se encuentra en la base de una lámina de calcita depositada en el verano de 1950, capa seleccionada debido al rápido aumento del plutonio a partir de entonces. Igualmente, Alejandro Cearreta (2023), geólogo y miembro del Grupo de Trabajo del Antropoceno, detalló que esta señal coincide además con un aumento de las partículas carbonáceas originadas por la quema de combustibles fósiles a elevada temperatura y un importante cambio del ecosistema marcado por un declive en el polen de olmo y un reemplazamiento en las especies de diatomeas que viven en el lago (pár. 21).

En julio de 2023, el comité elevó a la Subcomisión de Estratigrafía Cuaternaria una propuesta para que el lago se convierta en el clavo de oro de la era de los humanos. Finalmente, el pasado 4 de marzo de 2024, la Subcomisión rechazó por una gran mayoría la propuesta, mostrándose así en contra de que el Antropoceno se trate de una nueva época geológica. No obstante, esta conclusión dista de crear unanimidad en la comunidad científica e incluso, como sostiene el historiador Helmuth Trischler (2017), “es importante recordar que el debate sobre el Antropoceno ya no es un tema de interés solo para los geólogos. Desde hace tiempo ha sido adoptado por otras disciplinas de las ciencias naturales y más allá” (p. 48). Asimismo, en esta línea, la geóloga Francine

---

<sup>1</sup> Colin Waters, profesor de la Universidad de Leicester y presidente del Grupo de Trabajo del Antropoceno, explicó que se consideraron doce sitios en cinco continentes para establecer el marcador estratigráfico: el embalse de Searsville, en California, Estados Unidos; una turbera en la meseta de Równia pod Śnieżką en la frontera entre Polonia y República Checa; el lago Sihailongwan Maar en China; la Bahía de San Francisco, en California, Estados Unidos; la Bahía de Beppu en Japón; el lago Crawford, en Ontario, Canadá; corales en la Gran Barrera de Australia y en el Golfo de México; la cuenca oriental de Gotland, en el mar Báltico; núcleos de hielo de la Antártida; la Cueva de Ernesto, en Trentino, Italia y en estratos urbanos de Viena, Austria (Andrés, 2022, pp. 7-8).

McCarthy, quien dirigió el equipo de estudio del lago Crawford y es defensora del término, expresó que, aunque el Antropoceno no constituya estrictamente una nueva época geológica, el concepto tiene importantes implicaciones para la forma en que consideramos nuestro impacto en el planeta, puesto que el hecho de que se considere que el Antropoceno comenzó hace poco más de 70 años debería enviar un mensaje aleccionador a la humanidad para que actúe con rapidez para aplacar el cambio climático y sentenció “eso es lo que da miedo, lo rápido que hemos llegado a este punto” (Grandoni, 2024, pár. 15).

### **Randy Kritkauský sobre el lago Crawford**

Randy Kritkauský es sociólogo e historiador miembro registrado de la Nación Ciudadana Potawatomi, un pueblo indígena originario de la región de los Grandes Lagos.<sup>1</sup> Es además cofundador de ECOLOGIA, una organización ambiental internacional que ha trabajado por décadas en las mayores catástrofes ecológicas del planeta: el accidente de la central nuclear de Chernóbil, la desertificación en China, la deforestación en Rusia, la desaparición del Mar de Aral y el cambio climático (Kritkauský, julio 2023, p. 2). En 2024, el autor presentó, primero en mayo, en el podcast *Talking Leaves: An Indigenous Perspectives Podcast* y un mes después, en la serie de conferencias en línea de la Universidad de Viena titulada “Bienvenidos al Antropoceno”, lo que él considera una historia ausente en los debates sobre el lago Crawford y su designación como el símbolo del Antropoceno.

En estas presentaciones, Kritkauský expuso lo que, desde un punto de vista indígena, constituían limitaciones en la postura del Grupo de Trabajo del Antropoceno -y del pensamiento científico occidental de manera más amplia- de proponer al lago Crawford como el lugar que mejor representa la época caracterizada por la huella del hombre. Cabe aclarar que el autor no cuestiona el trabajo científico del Grupo de Trabajo del Antropoceno per se, ya que, en sus propias palabras, “es ciencia sólida dentro de sus estrechos límites” (Kritkauský, mayo 2024, p. 15), sino que objeta su pretensión -y metonímicamente la de Occidente- de ser los únicos que pueden nombrar la realidad, ignorando o dejando de lado otra historia que narra el lago Crawford, una historia sobre otra huella, una que no se ve, lo que Kritkauský (junio 2024) llama “la huella invisible, suave, de mocasín de los pueblos indígenas que vivieron allí y no dejaron rastro” (p. 7). Entonces, argumenta Kritkauský, el grupo de científicos se ha focalizado en el estudio de la capa de sedimentos depositada en 1950 que, para ellos, demuestra que desde ese año “los efectos del ser humano abruma al sistema terrestre”, lo que marcaría el comienzo de una nueva época geológica, (McCarthy en Borenstein, 2023, pár. 8) y ha dejado de lado el análisis de los sedimentos que dan testimonio de que los pueblos indígenas estuvieron allí durante cientos de años, viviendo en armonía con la naturaleza mucho antes de la llegada

---

<sup>1</sup> El gobierno de los Estados Unidos retiró por la fuerza a los Potawatomi a una reservación en el actual estado de Kansas a fines de la década de 1830.

de los europeos. Para Kritkauský, al imponer al lago como símbolo del Antropoceno, la historia de un pueblo viviendo en equilibrio con la naturaleza en las costas del lago por cientos de años estaba siendo sobrescrita por otra historia, una de seres humanos destruyendo y dominando el ambiente (Kritkauský, mayo 2024, p. 9). Estas dos historias evidenciarían entonces dos nociones de la naturaleza:

- una que la toma como un objeto, una entidad externa que necesita ser protegida y controlada para darle el mejor uso (Milesi, 2013, p. 7; Ulloa, 2017, p. 62);
- y otra en la que los humanos y lo más-que-humano son seres vivos interrelacionados que interactúan en armonía y no hay separaciones conceptuales, pues hay transformaciones permanentes entre ellos (Ulloa, 2017, p. 62).

Con su cuestionamiento, Kritkauský incita a repensar las raíces culturales y filosóficas de quienes crean conocimiento en un mundo anglo-eurocéntrico, puesto que responden a una noción específica de la naturaleza como una entidad externa y que, al silenciar otras historias, no contemplan una apertura conceptual a otras nociones de naturaleza (Kritkauský, mayo 2024, p. 6). La postura anglo-eurocéntrica que impone su visión única de la naturaleza plantea, de manera implícita, que todos los humanos hemos tenido la misma relación ontológica con lo más-que-humano. Esto lleva a Kritkauský a poner en duda la pertinencia del término Antropoceno, con su punto de inicio en 1950, puesto que, desde su perspectiva, no todos los humanos están igualmente implicados en las fuerzas que crearon los desastres que impulsan la crisis ecológica hoy, sino que esta está inherentemente anclada en una ideología definida por una lógica capitalista basada en una visión específica de la naturaleza como una entidad externa que puede ser usada, explotada y comercializada, lógica que, para los pueblos indígenas, comenzó con la conquista (Davis & Todd, 2017, p. 764).

Asimismo, el autor objeta la postura centralizadora y, por ende, de control sobre la producción de conocimientos globales en torno a la devastación ecológica actual del Grupo de Trabajo del Antropoceno -y metonímicamente de Occidente- que no incluye o silencia otras maneras de pensar y, por consiguiente, otras maneras de vivir y de relacionarse con lo más-que-humano porque justamente el pensamiento occidental moderno que intenta dar una solución a los problemas ambientales hoy es el mismo que, con su visión única de la naturaleza como algo externo a las relaciones humanas, causó esta crisis en primer lugar. Por ello, en sus presentaciones, el autor hace un llamado al Grupo de Trabajo del Antropoceno -y a Occidente- a contar las historias que cuenta el lago Crawford de manera completa incluyendo las voces de los pueblos indígenas y más evidencia del lago y sus alrededores sobre la posibilidad de que lo que tenemos ante nosotros en el lago no es un acantilado del que todos estamos a punto de caer y extinguirnos, sino una elección: ¿Vamos a centrarnos en los isótopos radiactivos y en otras formas de contaminación que se encontraron en el fondo del lago y que son parte de la sociedad capitalista industrial o vamos a equilibrar este enfoque

preguntándonos por qué nos alejamos de las visiones de los pueblos indígenas que les permitieron vivir en armonía con lo más-que-humano en las orillas de Crawford? ¿Qué podemos aprender de ellos y cómo podemos aplicarlo? ¿Qué mensaje sobre el lago Crawford queremos transmitir, el del lago como el lugar que encarna la huella humana o el lugar que representa la habilidad de los seres humanos de vivir de manera sostenible en el planeta? (Kritkausky, junio 2024, p. 9).

### **Conclusión**

En 2023, el Grupo de Trabajo del Antropoceno determinó que el lago Crawford, en Canadá, era el lugar que mejor representaba la época caracterizada por el impacto del hombre en la tierra. Si bien desde la geología se rechazó esta propuesta, como así también declarar el Antropoceno como una nueva época geológica, como asevera Trischler (2017), el Antropoceno hoy es un concepto cultural además de geológico y, como tal, habilita un debate acerca de su potencial y eficacia para la redefinición de la relación entre los seres humanos y la naturaleza (p. 50). En esta línea, Randy Kritkausky, desde las ciencias sociales y desde una perspectiva indígena, advierte sobre los peligros de imponer la visión occidental sobre el lago Crawford como símbolo del Antropoceno y exhorta a que se cuenten todas las historias que narra el lago, en particular, la que cuenta la relación armónica de los pueblos indígenas con la naturaleza antes de la conquista. De esta manera, Kritkausky nos llama a abrirnos a otras maneras de concebir la naturaleza, una que no la cosifica o la trata como una entidad externa, sino que la entiende en estrecha interrelación con los seres humanos. Así, presenta la necesidad de incluir otras voces en los debates sobre el Antropoceno, las voces de los pueblos indígenas, quienes lograron vivir de manera sostenible por cientos de años.

### **Referencias**

- Andrés, R. (2022). *La Geología del Antropoceno*. Agencia Latinoamericana de Información. Disponible en <https://www.alai.info/wp-content/uploads/2022/05/La-geologia-del-Antropoceno-Roberto-Andres-2022-Biblioteca-ALAI.pdf>
- Anthropocene Working Group. (2020). Report of activities 2020. *Newsletter of the Anthropocene Working Group, 10*. Disponible en <https://quaternary.stratigraphy.org/files/working-groups/AWG-Newsletter-2020-Vol-10.pdf>
- Borenstein, S. (2023). Científicos: El Antropoceno, la época marcada por el impacto humano, comenzó en la década de 1950. *Los Angeles Times*. Disponible en <https://www.latimes.com/espanol/eeuu/articulo/2023-07-16/cientificos-el-antropoceno-la-epoca-marcada-por-el-impacto-humano-comenzo-en-la-decada-de-1950>

- Cearreta, A. (2023). Un lago canadiense será el enclave que marque el inicio del Antropoceno. *The Conversation*. Disponible en <https://theconversation.com/un-lago-canadiense-sera-el-enclave-que-marque-el-inicio-del-antropoceno-199522>
- Davis, Heather & Todd, Zoe (2017). On the Importance of a Date or Decolonizing the Anthropocene. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*. 16(4), 761–780.
- Grandoni, D. (2024). Esta palabra fue rechazada por los geólogos, pero ya se apoderó del mundo. *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/wapo/2024/06/11/esta-palabra-fue-rechazada-por-los-geologos-pero-ya-se-apodero-del-mundo/>
- Kritkauský, R. (julio 2023). Carta al Grupo de Trabajo del Antropoceno. Disponible en <https://www.ecologia.org/news/AnthropoceneOpenLettertoAWG.pdf>
- Kritkauský, R. (mayo 2024). Crawford Lake Tells Her Own Stories of the Anthropocene (No. 39). *Talking Leaves: An Indigenous Perspectives Podcast*. Disponible en <https://www.ecologia.org/news/39.CrawfordLakeAnthropocene.pdf>
- Kritkauský, R. (junio 2024). *A Native American's Indigenous Perspective on the Anthropocene*. Universidad de Viena. Disponible en <http://www.ecologia.org/news/UnivViennaAnthropJune2024.pdf>
- Milesi, A. (2013). Naturaleza y Cultura: una dicotomía de límites difusos. De Prácticas y Discursos. *Cuadernos de Ciencias Sociales*. 2, 1-15. Disponible en <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/ces-unne/20141001053559/Milesi.pdf>
- Trischler, H. (2017). El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? *Desacatos*. 54, 40-57. Disponible en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2017000200040](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000200040)
- Ulloa, A. (2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI. ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica? *Desacatos*. 54, 58-73. Disponible en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2017000200058](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000200058)

El más oscuro de los sueños americanos: ¡*Petróleo!*  
(1927), de Upton Sinclair

The darkest American dream: *Oil!* (1927) by Upton  
Sinclair

María Carolina Sánchez  
UNT/CONICET  
caro\_mcs@hotmail.com

**Resumen:** La ponencia se propone explorar la compleja representación cultural del petróleo, un recurso natural que ocupa un lugar central en la imaginación estadounidense y alrededor del cual gravita su hegemonía mundial (Hitchcock, 2010), en una ficción temprana sobre el tema: la novela *Petróleo* (1927) de Upton Sinclair. A partir del particular cruce entre periodismo y literatura en la obra de Sinclair, la historia narrada escenifica diferentes factores involucrados en la producción petrolera para denunciar, desde la perspectiva marxista del autor, el cinismo corporativo, la corrupción política, la explotación del trabajador y una iglesia acomodaticia. En este sentido, el desarrollo de la dimensión ideológica en la construcción de los personajes principales es un eje clave a indagar. Ellos le permiten al autor establecer un contrapunto e infundir a sus lectores un mensaje político.

**Palabras Clave:** Petroficción- Upton Sinclair- Literatura- Periodismo- Capitalismo

**Abstract:** The paper aims to explore the complex cultural representation of oil, a natural resource that occupies a central place in the American imagination and around which its global hegemony gravitates (Hitchcock, 2010), in an early fiction on the subject: the novel *Oil* (1927) by Upton Sinclair. Based on the particular intersection between journalism and literature in Sinclair's work, the narrated story stages different factors involved in oil production to denounce, from the author's Marxist perspective, corporate cynicism, political corruption, worker exploitation and an accommodating church. In this sense, the development of the ideological dimension in the construction of the main characters is a key axis to investigate. They allow the author to establish a counterpoint and infuse his readers with a political message.

**Keywords:** Petrofiction- Upton Sinclair- Literature- Journalism- Capitalism

Precursora en el campo literario estadounidense de lo que la crítica designa como “petroficción” (Ghosh, 2002), la novela *Petróleo* de Upton Sinclair (1927) registra la época del auge petrolero del sur de California, cuando la región, según Antonia Juhasz (2008) suministraba el veintidós por ciento del petróleo mundial, por encima de cualquier otro país (64). La reducida serie literaria alrededor del tema que inaugura Sinclair atestigua esa dificultad, destacada por Amitav Ghosh (2002), para hablar de un recurso escabroso en la historia norteamericana (Hitchcock, 2010). Este lugar fundacional de

*Petróleo*, contemporánea a la emergencia de la hegemonía global de los Estados Unidos, pone de manifiesto el carácter desafiante y visionario de esta ficción respecto de problemáticas que aun interpelan no solo a esta cultura nacional en particular, sino también al resto del mundo.

Al igual que en sus obras precedentes, el novelista efectúa una indagación directa de los hechos para plasmar una construcción ficcional provocadora. Su más célebre novela, *La jungla* (1906) obtuvo enorme repercusión política y motivó un cambio en las leyes del país, al visibilizar las condiciones laborales y sanitarias de una masa de inmigrantes empleados en la industria empaquetadora de carne de Chicago. Este tipo de trabajo lo inscribe dentro de un grupo de escritores, periodistas y activistas denominados despectivamente por el discurso oficial, “muckrakers”, debido a la propensión a hurgar en el escándalo (Øverland, 2004).

En el paratexto de *Petróleo* Sinclair declara: “La reproducción es auténtica, y la mayor parte de los detalles existen actualmente, pero se han barajado los naipes. Nombres, lugares, fechas, detalles característicos, episodios, todo aparece mezclado” (1927: 7). Este juego le permite al escritor ocultar y a la vez mostrar los modelos que inspiraron a los personajes y los sucesos reales detrás del episodio culminante de la narración: el más resonante caso de corrupción de la época. Durante la presidencia de Warren G. Harding (1921-1923), salió a la luz un sospechoso negociado del secretario del Interior Albert Bacon Fall, quien había arrendado campos con reservas de petróleo de la Armada localizados en Teapot Dome (Wyoming), así como dos ubicaciones más en California a compañías petroleras privadas con tarifas bajas y sin una licitación competitiva. En la ficción, el personaje de Vernon Roscoe está inspirado en Edward L. Doheny, empresario involucrado en los hechos y beneficiado por el gobierno de Harding.

En esta ponencia se indagará en la operación estética con la que el novelista modeló esa realidad inmediata que se propuso narrar, focalizando ciertos símbolos y la carga ideológica que conllevan en la construcción de los personajes principales. Por otra parte, dentro de la multiplicidad de discursos entretejidos en la trama se examinará la prédica religiosa y sus conexiones con el negocio de la petroindustria.

*Petróleo* cuya acción transcurre entre 1912 y 1923, despliega una historia profusa articulada alrededor de un recurso capaz de marcar la vida de cada uno de los personajes. El proceso productivo, el mundo de los negocios, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la vida social de las elites, las luchas obreras, el romance, la política y los discursos del ámbito educativo, la religión, el cine de Hollywood y sus estrellas, están manchados todos por el oro negro.

El pozo donde yace esa sustancia oscura y viscosa puede relacionarse con el aforismo de Friedrich Nietzsche incluido en su obra *Más allá del bien y del mal* ([1886] 2012): “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti” (114). Siguiendo esta reflexión, quisiera proponer la perforación hacia las profundidades de la tierra como ese abismo que devuelve una mirada

capaz de revelar el lado oculto de la sociedad capitalista estadounidense. Esa hondura que se presenta como una promesa de riqueza, encierra un impulso tanático y de destrucción. Simboliza la codicia de los magnates y la muerte de quienes trabajan para enriquecerlos, la inmolación de los mártires y la atracción de falsos profetas de espuria religiosidad.

El monstruo es el petróleo, nombrado así cuando su extracción se descontrola, ocasiona pérdidas a modo de protesta contra el afán excesivo de lucro: “Nadie podía imaginar la riqueza que malgastaba el monstruo, pero se suponía que la pérdida podía alcanzar miles de dólares por minuto” (Sinclair, 1927: 41). El petróleo refleja la monstruosa ambición del petrolero que se complace, por ejemplo, con la suba del precio del producto durante la Gran Guerra, una ganancia manchada con la sangre de los caídos en ultramar. El incendio de los pozos, terror de la industria, hace sucumbir con el fuego, infernal y purificador a la vez, ese voraz materialismo.

Desarrollaré a continuación otros símbolos entretejidos en la caracterización de tres personajes que, según mi entender, sostienen los distintos hilos de los acontecimientos narrados y resultan claves en el contrapunto ideológico de la novela: J. Arnold Ross, Bun y Paul Watkins.

### **Arnold Ross, de carretero a millonario**

J. Arnold Ross, el magnate del petróleo, es presentado en el primer capítulo en la plena vorágine de sus negocios. En la caracterización, Sinclair se sirve de un conjunto de elementos para connotar la condición de encarnación del sueño americano del “self made man”, tales como la carretera y el automóvil, ambas expresiones de la modernidad aportadas por el petróleo. Valiéndose del camino abierto como metáfora de esa tierra de oportunidades con la que se identifica a los Estados Unidos, el narrador dedica a la ruta por la que transita el magnate descripciones exaltadas, en las que se reconoce un tono irónico: “la mágica cinta de hormigón tiene el destino maravilloso de desarrollarse sin interrupción y ser escenario de carreras desenfrenadas” (Sinclair, 1927: 14). Es el medio que facilita el traslado del hombre de negocios siempre presuroso y competitivo. Más adelante lo veremos sobornar a funcionarios estatales para conseguir la construcción de nuevos caminos hacia campos próximos a explotar.

Como ha visto Sara Alotaibi (2017), el automóvil constituye la manifestación más cabal de la industria petrolera y es impulsado por la misma sustancia que el capitalista que lo conduce, como si máquina y hombre fuera una sola cosa. Esa consustanciación con el mundo de las máquinas lo perfila como individuo hecho para la industria:

Bajo el parabrisas había un conjunto complicado de esferas, agujas y contadores; el indicador de velocidad, con un pequeño trazo rojo; un reloj; un nivel de aceite; otro de gasolina (...) Aquellos artefactos estaban en la cabeza de papá, máquina más complicada todavía. Después de todo, ¿qué era una potencia de noventa caballos, comparada con la de un millón de dólares? Un motor puede fallar, pero el cerebro de papá tenía la precisión de un eclipse de sol. (Sinclair, 1927: 16)

La habilidad como conductor lo muestra como sujeto lanzado a la conquista del mundo, que asume el riesgo de la velocidad desconociendo las indicaciones de seguridad vial pretendiéndose libre de restricciones. Es el individuo forjado por la ideología capitalista, un emprendedor que ha aprovechado las oportunidades para dejar atrás un pasado como carretero y posicionarse como un próspero petrolero independiente. Máximo rendimiento, esfuerzo personal, pragmatismo utilitario, astucia, desconfianza, heroicidad, Ross padre es un hombre, en definitiva, que parece haber visto en el fondo del pozo de petróleo la mirada que le refleja su propia ambición. En efecto, un tema de la novela es la codicia desenfrenada, la acumulación y la constante acometida de nuevos proyectos: “Tengo en Lobos River un pozo nuevo que produce cuatro mil barriles de petróleo y poseo otros dieciséis pozos que estoy sondeando en Antelope... Voy a Beach City, a firmar un contrato” (Sinclair, 1927: 26). A esta producción se sumarán nuevas zonas de explotación como Prospect Hill, Paradise y la ulterior y polémica región petrolera de la marina designada ficcionalmente con el nombre de Sunnyside.

Ross forja su fama y fortuna al lado del pozo junto a sus trabajadores. Ofrece una buena paga a fin de asegurarse el éxito en la extracción y está alerta siempre para socorrer ante un eventual siniestro. Esta imagen con ciertos ribetes positivos ha desconcertado a algunos críticos como Granville Hicks (1943) quien destacó el llamativo hecho de que el petrolero no sea un villano de corazón negro. Ante esta acertada impresión quedan planteadas una serie de preguntas ¿acaso Sinclair abogaba por un capitalismo moderado-humanizado?, ¿o quiere mostrar que el empresario independiente sucumbe ante las corporaciones, representadas en el traicionero socio con quien hará negocios?, ¿se juega en esta percepción la adhesión del autor a la premisa del sueño americano del ascenso sobre la base del trabajo? Lo cierto es que este protagonista petrolero despierta cierta consideración por su entrega al trabajo y capacidad de escucha hacia las demandas del trabajador –quizás por la presión de su hijo– que coexisten con actos de corrupción.

### **Bun, el aprendiz**

Desde el inicio de la novela se esboza una caracterización del hijo del petrolero que establece el eje de su personalidad a partir del apodo familiar de Bunny, acortado en su juventud a Bun. Si bien se llama igual que su padre, James Arnold Ross Jr, el sobrenombre expresa diferencias de identidad entre ambos, un contraste sistemático a lo largo de la novela. El magnate procura educarlo como el futuro continuador de su trabajo, enseñarle en los campos petroleros los secretos de la actividad productiva, un aprendizaje ligado a hacer negocios y ganar dinero que tropieza con la sensibilidad y suavidad de carácter del joven, que a modo de un tierno conejito no deja de plantearse el costado humanitario de esos asuntos. Si bien la cuestión ambientalista no forma parte del horizonte de época del autor, resulta llamativo el contrapunto entre padre e hijo respecto del paisaje. Mientras el primero piensa en “cortar el flanco de la montaña para aumentar el margen de la carretera” (Sinclair, 1927: 22), el joven

sensible se deleita en la contemplación de la naturaleza: “¡Qué magnífica vista, qué espléndido paisaje! Se desea, ante un espectáculo semejante, que nazcan alas (...) para poder sumergirnos en la belleza de llanuras y montes hasta el infinito” (Sinclair, 1927: 18).

Los epítetos usados por el narrador en la novela constituirán un signo de su proceso ideológico y las contradicciones entre sus ideas y posición social. En un comienzo es el “aprendiz de millonario”, el “príncipe del petróleo” y, luego, “el millonario rojo”, “aprendiz de bolchevique”. El conflicto del personaje reside en la imposibilidad de conciliar mundos opuestos, tensado entre la lealtad a su padre y la percepción de las injusticias. Dos modelos encarnan su oscilación: el viejo Arnold Ross y Pablo, un joven inspirador que deja una honda impresión en él. Respecto de este último la historia dispone una serie de contrastes como por ejemplo la pertenencia a diferentes clases sociales, la rebelión hacia la autoridad paterna y centralmente el compromiso asumido con el sector obrero –Pablo más radicalizado que Bun, quien adopta el rol de mediador. Además, el tesoro del oro negro, que será el legado de su padre, tiene su contrapunto en la biblioteca que Pablo hereda de un mentor librepensador.

La tensión entre los ideales y el medio social en que Bun se desenvuelve se plantea especialmente en la intimidad amorosa. Bun no encuentra una pareja compatible con su visión de mundo. Una de ellas, la estrella de Hollywood Viola Tracy, actúa en un film de propaganda anti comunista y trata de distraer la preocupación del joven por los trabajadores: “¿Qué te pasa, Bun? ¿Ya estás pensando en esa horrible huelga y en los bolcheviques?” (Sinclair, 1927: 443). Involucrado en la militancia con sus amigos universitarios, toca a Bun mediar entre las diferentes posiciones de la izquierda.

Paradójicamente, la pérdida absoluta del patrimonio heredado resolverá su conflicto. El socio de su fallecido padre, Vernon Roscoe, lo estafa porque no está dispuesto a compartir negocios con un izquierdista. Alegórico y sospechoso también sufre el incendio del campo petrolero de Paradise. Despojado de un dinero manchado por la explotación y víctima de la expropiación, asumirá como proyecto de vida el trabajo en la prensa obrera y la instrucción del trabajador junto a una nueva pareja, su amiga Raquel una joven socialista judía.

### **Pablo, el cordero sacrificial**

El personaje de Pablo Watkins inscribe en la historia la ruptura con un *statu quo* promovido por la religión y la explotación capitalista. Son los condicionamientos materiales los que influyen inicialmente a forjar sus posiciones frente a la realidad inmediata. El proceso en su conciencia tiene como punto de partida el cuestionamiento hacia la religión al percibir contradicciones entre la situación pobreza extrema de los suyos y la donación de la ganancia generada en la granja familiar a la misión evangélica a la que adhería su padre. Más tarde se convierte en un lector crítico que encontrará en la biblioteca de un mentor obras que darán sustento a sus ideas. Se menciona *La Edad de la Razón* de Thomas Paine (1794) un ensayo filosófico que fortalecerá su crítica a la religión y empoderará el papel del pensamiento. Compartirá este

libro a su hermana Ruth para apuntalar su resistencia al fanatismo del hogar.

Durante la Primera Guerra Mundial, Pablo será un observador directo de la revolución bolchevique que lo movilizará al activismo en la causa de los obreros del petróleo al regresar a su país. Podría decirse que su figura sirve para plantear el debate ideológico imperante en el contexto de escritura de la novela en relación con las distintas posturas de los sectores de izquierda.

Desde su primera aparición en la novela hay atisbos de ese rol mesiánico que está destinado a cumplir. Suscita la admiración de Bun, impresionado por el halo de dignidad que envuelve a un joven de su misma edad que sufre hambre y ha huido del hogar: “¡Qué honradez la suya! ¡No quería mentir ni robar!” (Sinclair, 1927: 71).

La posterior entrega a la militancia adquiere tintes sacrificiales, perseguido y repetidas veces preso por razones políticas, sufre las condiciones inhumanas del encierro y la tortura, en la que se vislumbran su trágico desenlace. El símbolo del “cordero” con el que la patronal eufemística e irónicamente explica su poderío frente a la huelga de trabajadores del petróleo —“Cordero para comer” (Sinclair, 1927: 455), expresa la amante del socio de Ross para aludir a la reducción del conflicto— puede asociarse a Pablo, posteriormente asesinado por fuerzas policiales al servicio de sus depredadores.

Si en el mundo narrado todo gira alrededor del dinero y los grandes negocios, un indicador de la conducta moral del militante es su renuncia a la riqueza y la limosna y contrasta en ello con los funcionarios que reciben soborno y con Arnold Ross que piensa que todo se puede comprar. Las palabras elegíacas de Bun ante la inminente muerte de su amigo, elevado a la condición de mártir de la lucha obrera son elocuentes:

[fue] un educador austero que enseñó a Ruth a despreciar el dinero y el placer, que la acostumbró a pensar, a enfrentarse con la vida y a comprenderla. Yo no fui capaz de seguir ese ideal; viví en un ambiente de lujo y de vicio, pero tuve el anhelo de ser como Pablo. En cada crisis de mi vida, he visto yo su figura como la de un arquetipo colosal, que con su grandeza me hace más pequeño (Sinclair, 1927: 586).

La tumba de Pablo junto a los pozos petroleros inutilizados en el campo incendiado de Paradise abre una nueva cavidad hacia donde habitaba el monstruo. Como si aún su no hubiera saciado su potencia destructiva, un cercano foso de extracción traga, durante el funeral, la vida de su hermana Ruth quien, ante el sufrimiento intolerable de la pérdida, se arroja hacia el abismo evocando con un grito de denuncia el nombre de un obrero, Joe Gundha, cuyo cuerpo había caído allí en tiempos de productividad.

### **Religión y Petróleo**

Alotaibi (2017) ha notado como un aspecto llamativo en la novela Sinclair la presencia del discurso religioso, extraño en una construcción ficcional en la que predomina una sujeción a cuestiones objetivas como la tecnología y ciencias aplicadas para dar cuenta de la producción de petróleo. Interesa aquí trazar la génesis de esa

conexión y el lugar de la doctrina de la Tercera Revelación que profesa el hermano místico de Pablo, Elías Watkins.

El nombre del nuevo culto es un artilugio del petrolero Arnold Ross, quien, ajeno a las cuestiones espirituales, busca no pasar como ateo ante una familia cuyas tierras procura adquirir. La posterior apropiación de esta farsa por parte del hijo supuestamente bendecido con el don de sanación le sirve de excusa para fundar su propia iglesia sellándose así un juego de mutuas conveniencias. En este sentido, la bendición de Elías del primer pozo y la coincidencia entre su prosperidad como profeta –en especial por las donaciones que recibe– y el auge del poderío de Ross torna evidente una ligazón que va más allá de lo accidental.

La prédica del pastor, que recibe aportes del magnate, fomenta la desmovilización de sus feligreses, entre los que se cuentan los obreros del petróleo. Mientras este les habla de cómo acceder al paraíso, Roscoe, el socio de Ross, afirma: “Ellos pueden tener pasteles en el cielo, pero que me dejen el petróleo de la tierra” (Sinclair, 1927: 433). Pablo y sus compañeros, por su parte, denuncian que los patronos fomentaban las predicaciones de Elías, en los momentos críticos de lucha social, para apartar a los trabajadores del logro de sus reivindicaciones.

Un manto siniestro recae sobre este culto cuando el predicador visita a su hermano agonizante y luego declara públicamente en una transmisión radial la abjuración de este de sus ideas: “Era mi deber piadoso ir a su lado (...) mis plegarias llegaron a los oídos del moribundo, se abrieron sus ojos y confesó sus pecados, arrepintiéndose de ellos, por lo que fue absuelto y purificado con la sangre del Cordero. ¡Gloria, aleluya, gloria!” (Sinclair, 1927: 590). El mensaje funciona como la palabra del poder que arrebató la historia de los vencidos, la tergiversa haciendo abuso de la imposibilidad de réplica.

Como una paradoja del destino un Ross avejentado y en un exilio forzoso en Francia tras el estallido del escándalo de la corrupción política en el que se ve involucrado, contrae matrimonio con una dama que practica el espiritismo y en sesiones le ha permitido tomar contacto con sus antepasados. Aquel hombre pragmático, astuto, solitario y desconfiado de las mujeres, sucumbe a la flagrante estafa, cuando ésta, viuda a corto plazo, se apodera de la herencia de su preciado hijo. Así, espiritualidad y fraude revelan una proximidad insospechada.

### **Conclusiones**

Sinclair descubre que el petróleo le permite capturar la “quintaesencia de la americanidad”. Ese portentoso progreso en diferentes rubros de la industria que Estados Unidos ha alcanzado de la mano de este recurso esconde, tras esa imagen ideal, desigualdad social y explotación, como si una ambición sin límite mostrara, desde las entrañas, tal corrupción.

Símbolo estructurante, el pozo de petróleo devuelve desde su interior más profundo una mirada sobre un capitalismo insaciable e insensible con el trabajador. Devora vidas obreras porque es

expresión de esa monstruosidad. En relación con la joven suicida podría decirse que el abismo le reveló la imposibilidad, al menos en lo inmediato de revertir el estado de cosas imperante. Las palabras de cierre del narrador son esperanzadoras a futuro.

Las grúas de la industria desaparecerán algún día, como la empalizada y las sepulturas. Otras jovencitas, como Ruth, correrán descalzas por las colinas y serán más felices que ella si los hombres encadenan al negro y cruel demonio que mató a los nobles hermanos Watkins y al mismo Arnold Ross... Poder infernal que vaga por la tierra mutilando cuerpos humanos, predicando la destrucción con el señuelo de inmerecida riqueza, explotando y esclavizando a los trabajadores (Sinclair, 1927: 598-599).

## **Referencias**

- Alotaibi, S. (2017). *Mystical oil: mapping the oil narrative in fiction* (Tesis Doctoral, University at Albany). Recuperado de <https://scholarsarchive.library.albany.edu/legacy-etd/1774>
- Ghosh, A. (2002). Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel. *The Imam and the Indian Prose Pieces* (pp.75-89). New Delhi: Ravi Dayal.
- Hicks, G. (1943). The Survival of Upton Sinclair. *College English*, 4 (4), 213-220.
- Hitchcock, P. (2010). "Oil in an American Imaginary". *New Formations*, 69(69), 81-07. DOI:10.3898/NEWF.69.04.2010
- Juhasz, A. (2008). *The Tyranny of Oil*. New York: William Morrow.
- Nietzsche, F. ([1886] 2012). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Øverland, O. (2004). "The Jungle: From Lithuanian Peasant to American Socialist". *American Literary Realism*, 37 (1), 1-23.
- Sinclair, Upton ([1927] 2008). *¡Petróleo!* Buenos Aires: Eudeba.

El alumno ¿siempre? supera al maestro  
Lecturas del 'deber ser' norteamericano y sus  
intertextualidades en el cómic japonés

The student surpasses the teacher... always?  
Readings of the American 'ought to be' and its  
intertextualities in Japanese comics

Roberto Jesús Sayar  
UBA/ UM/ UNLP/ RIIAM  
sayar.roberto@gmail.com

**Resumen:** El trabajo se propone analizar escenas puntuales de una selección de *manga* de los tardíos 90 y tempranos 2000 para destacar los rasgos que se asocian a los polos del espectro interpretativo, e identificar cómo los negativos se relacionan con el contenido 'pedagógico' de ciertas historietas norteamericanas pertenecientes a la era de transición entre la edad dorada y la plateada del cómic, habida cuenta la influencia que los Estados Unidos tuvieron sobre el Japón de posguerra en múltiples aspectos culturales. Semejante codificación permitirá postular una evidente escala epistémica ascendente favorable a las historietas insulares por sobre las foráneas. De acuerdo con ella, entonces, Japón reivindicará su sistema de valores frente al extranjero a pesar del 'flujo cultural' (Rubio: 2007) al que se ve periódicamente expuesto.

**Palabras Clave:** Interculturalidad – *Mass media* – Flujos/reflujos – Dialectología

**Abstract:** The following work will analyze specific scenes from a selection of manga from the late 1990s and early 2000s to highlight the traits associated with the poles of the interpretive spectrum and identify how the negatives relate to the "pedagogical" content of certain North American comics belonging to the transitional era between the Golden and Silver Ages of comics, given the influence that the United States had on postwar Japan in multiple cultural aspects. Such a coding will ultimately allow us to postulate an evident ascending epistemic scale favoring insular comics over foreign ones. According to this, then, Japan will vindicate its value system vis-à-vis foreigners despite the "cultural flux" (Rubio, 2007) to which it is periodically exposed.

**Keywords:** Interculturality – Mass media – Flows/ebbs – Dialectology

"No me dejan entrar a Japón porque consumí drogas,  
pero dejan entrar a los yanquis que les tiraron dos bombas  
atómicas"

*Diego Armando Maradona, noviembre de 2000*

## 1. Introducción

El ascendiente cultural norteamericano, amplificado a casi todos los ámbitos de la civilización, la sociedad, el comercio e incluso los parámetros de tipo ético-moral, se ha convertido, con el paso de los años,

en un nivel con el cual medir la ‘occidentalidad’ de ciertas sociedades. De esta manera, a partir de él, se ha podido configurar una otredad global a la medida del pueblo estadounidense que pendula entre lo ‘exótico’ y lo ‘peligroso’ dependiendo del acercamiento y la valoración que esos grupos humanos objeto de tal calificación hayan ubicado a esta ‘escala valorativa’ *made in USA*.

Resulta evidente, en estas coordenadas, destacar que este punto de vista resulta notorio por sí mismo y que su influencia va mucho más allá del ‘mundo occidental’. Lo que, a veces, se deja de lado en los análisis que se han sucedido al respecto –demasiado extensos para reseñarlos aquí– es que tal penetración cultural ha sido claramente más profunda en aquellas sociedades donde, por causas históricas –frecuentemente bélicas– los Estados Unidos tomaron activamente las riendas de su respectivo desarrollo durante un tiempo específico. Los casos más resonantes a este respecto son, sin lugar a dudas, los de Japón y Corea del Sur. En ambos casos se propició, además de los adelantos técnicos y sociopolíticos pertinentes a semejante contexto, una asimilación de elementos creativos de cuño artístico-literario de destacable relevancia. Aplicados no solamente en lo que refiere a las corrientes creativas consideradas ‘modernas’, como el cine o la fotografía, muchos de estos elementos acabaron pregnando expresiones artísticas tradicionales de forma que acabaron mutando para asemejarse mucho más a sus paralelos del continente americano. El más importante de ellos, sobre todo en el archipiélago, es el de la historieta, en sus innumerables vertientes<sup>1</sup>. Tras un proceso adaptativo de fuerte impronta localista, el cómic nipón ha desarrollado herramientas discursivas y gráficas para diferenciarse lo máximo posible de sus antiguas fuentes y sentar una postura semántica propia que posicione a estos productos como ‘intrínsecamente’ superiores a aquellos de los que bebe.

Nos propondremos entonces analizar, en el presente trabajo, escenas puntuales de una selección de *manga* de los tardíos 90 y tempranos 2000 para destacar en ellas los rasgos que se asocian a los polos del espectro interpretativo e identificar cómo es que los negativos se relacionan con el contenido ‘pedagógico’ de ciertas historietas norteamericanas pertenecientes a la era de transición entre la edad dorada y la plateada del cómic. La constatación esperada de que aquellos elementos claramente perniciosos sean codificados como elementos positivos en éstos últimos y que sean precisamente éstos los que configuran, en la intradiégesis de la historieta, la plasmación del *American Way of Life* nos permitirá finalmente postular una evidente escala epistémica ascendente. De acuerdo con ella, entonces, Japón reivindicará su sistema de valores frente al foráneo a pesar del ‘flujo cultural’ (Rubio, p. 2007) al que se ve periódicamente expuesto.

---

<sup>1</sup> Se utiliza terminología japonesa (i.e. manga) o patrimonial ‘historieta’ en pie de igualdad sinonímica con el anglicismo más difundido comic, en tanto que existe entre ellos un (en términos de Eco [2013c, pp.135-244 y 2013e, pp.111-15]) ‘tipo cognitivo’ común. Todas las traducciones nos pertenecen, salvo indicación que expresa en contrario.

## **2. Un poco de contexto: los flujos y reflujo**

Este concepto será de suma importancia para entender el alcance de las influencias foráneas y de qué forma han sido y serán replanteadas para convertirlas en elementos plenamente nipones y, con ello, dotarlos de un significado indudablemente positivo. En palabras de Rubio: “La teoría de los flujos pretende explicar una constante histórica japonesa que consiste en un sucesivo abrirse y cerrarse –un ingerir y digerir en términos nutricionales–, en un exponerse y ocultarse a masivas corrientes culturales” (2007, 41). Esto se debe a que la historia del Japón facilitó muchas veces aquella “cerrazón” característica que, con orígenes políticos, acabará siendo aprovechada fuertemente por la industria cultural en muchas de sus manifestaciones específicas. Profundizada hasta sus máximas posibilidades gracias a su naturaleza insular (Hall, 1993, p. 269; Schirokauer *et al.*, 2012, p. 128), esta lógica de asimilación y adquisición tuvo dos grandes protagonistas. El primero, y más evidente, es China (a través de la península de Corea). El segundo, aún vigente, son los Estados Unidos. Existe, no obstante, un período intermedio que Rubio ubica entre los siglos XII y XVI donde la influencia externa deja de estar monopolizada por el Imperio del Centro y pasa a manos de algunas de las sociedades europeas colonialistas que, a la sazón, se hallaban ampliando sus dominios en Asia. Particularmente, los Países Bajos y, en menor medida Portugal. La existencia de este “puente sémico”, entonces, facilitará mucho más la aceptación tanto de la llegada de la expedición del comodoro Perry como de la revolución social que la sucedió en tanto que la cercanía de la influencia occidental facilitó su continuidad en el tiempo hasta el final del shogunato.

De esta manera, el último período de flujo, que comienza con la llegada de los Barcos Negros en el año 1868 y la subsiguiente Restauración Meiji, no ha finalizado aún debido al movimiento pendular de las influencias extranjeras que sostuvieron su eje en la presencia de los EE.UU. en las islas. Oscilación que depende de un gozne central cuya presencia ha sido constante, aunque dividida por la Segunda Guerra Mundial, desde el siglo XIX y continúa presente en los mecanismos sociales del Japón moderno. Koseki lo llama “la ‘ambigüedad’ o ‘lo ambiguo’ y detalla que consiste en el hecho de “oculta[r] la contradicción fundamental creada cuando la modernización [...] se formó a partir del conflicto entre los valores japoneses y los occidentales” (Hein, 2023, p. 169).

De esta forma, el conjunto de elementos constitutivos de “lo occidental” se interpretarán positivamente conforme los productos de la ‘modernización’ del país permitan demostrar una superioridad ontológica que había sido sostenida desde las textualidades desde tiempos inmemoriales pero que había sido pocas veces demostrada en el terreno fáctico frente a los pueblos vecinos. En cierto punto, ambos extremos del vaivén se basan en criterios positivistas que consideraron a la sociedad nipona como intrínsecamente ‘atrasada’ (cf. Hall, 1993, p. 521) por lo que los conocimientos y la cultura norteamericana fungirían de ‘sustrato’ (Genette, 1989, p. 22) de la ‘evolución’ posible de la sociedad hacia el

‘progreso’. Basamento que, finalmente, se mantendrá casi sin modificaciones hasta la segunda presencia prolongada de los EE.UU. en la posguerra. Ésta, entonces, ofrecerá finalmente las condiciones idóneas para el establecimiento de una polaridad marcada entre dos extremos de un sistema semiótico profundamente significativo.

### **3. Vaivenes de la polaridad**

Es decir, si bien ambos polos quedarán evidentemente delimitados por una serie de rasgos específicos, ambos pertenecerán y se mantendrán dentro de lo implicado por aquello que se entiende como “estadounidense”. Sobre todo, en la construcción primigenia, en donde la potencia invasora (en tanto que Japón se mantuvo bajo administración norteamericana hasta 1951 [Hein, 2023, p. 168]) no dejaba de haber sido el enemigo hasta hacía relativamente poco tiempo con todo lo que ello trajo aparejado. No obstante, como afirma Koseki (en Hein, 2023, p. 172, los resaltados son nuestros):

el gobierno conservador de posguerra del Japón, al que no le gustaba la “ruptura” de la posguerra con respecto a la sociedad de preguerra, aceptó la alianza con los Estados Unidos **porque seguía haciendo hincapié en los beneficios tanto militares como económicos**. La priorización de lo “militar” y lo “económico” no se diferencia del eslogan de modernización de la era Meiji de **“nación rica, ejército fuerte”**, que crea vínculos con las eras de las dos primeras alianzas, así como con el pasado lejano.

De esta manera, transidos por la idea del pacifismo, bajo la que se articuló la mayor parte de la Constitución aún vigente, la idea de la enemistad con el pueblo estadounidense “se desplaza [...] de un objeto humano a una fuerza natural o social de alguna fuerza que nos amenaza y que debe ser doblegada” (Eco, 2013b, p. 34) en tanto que no depende de una individualidad particularizada. En este caso, claro está, se trata de todos los rasgos (Angenot, 1982, pp. 179-182) que conforman la ‘violencia institucional’ codificada en la posibilidad efectiva de llevar adelante acciones bélicas uno contra otro.

#### **3.1. Desarrollo del polo positivo**

Como primer rasgo se privilegia una visión particular de la autosuperación en tanto que se tiende a igualar el progreso casi continuo de la sociedad nipona —sobre todo luego de catástrofes naturales o incidencias bélicas de mediano y largo alcance— con el progreso sobre el que se alza simbólicamente la construcción de los Estados Unidos modernos. La mención de tal rasgo se coordina con el posicionamiento ‘subordinado’ del Japón desde donde la ‘obligatoriedad’ del flujo se codifica como “aprendizaje” (Palmer, 2005, p. 11) y que la aplicación de semejante saber se codifica como una posibilidad de ascenso. De hecho, la conjunción de posibilidades que implica este “progreso” “prospera, [...] gracias a la ilusión de que la excepción es la regla y, por lo tanto, sigue y reinscribe una y otra vez una lógica darwinista social basada en la selección cuasinatural de aquellos aptos para competir y tener éxito” (Paul, 2014,

p. 368) en esta clase de sociedades. La amplificación de este mecanismo a niveles comunitarios o nacionales se vincula con una visión altamente específica del “progreso” —como segundo rasgo positivo— vinculada al desarrollo tecnológico, al avance de políticas democráticas y a una cultura productiva y consumista que sostenga el ciclo industrial al que se supone se desea dar lugar. Este elemento se vincula particularmente con aquello que se comprende estrictamente como la posibilidad de aprovechamiento de esos momentos de autosuperación para intersecarlos con la situacionalidad histórica para que cada uno de los sujetos involucrados pueda acceder, aprovechar y distribuir en la sociedad japonesa esta clase de “beneficios” —o, en términos darwinistas, “ventajas evolutivas”— de manera cada vez más amplia al punto de igualarse con las potencias extranjeras tanto a nivel económico como social (Zalduendo, 1995). Finalmente, la representación característica de todos aquellos momentos donde el Japón ha recibido una oleada importante de influencia extranjera acaba generando un enorme entramado de referencias que estabilizan y equiparan a la sociedad en su conjunto con aquellas que se consideran “al tope” del desarrollo humano (Sugimoto, 2002).

Sistematizar esto en torno a los modos de expresión literario/historietístico tiene como correlato la erección de una serie de héroes que corporicen semejantes ideales y, al menos durante un momento de su desarrollo, reflejen la encarnación de lo ‘maravilloso’ y, por ende, ‘preferente’ que resulta el todo social norteamericano. Así lo expresa, por ejemplo, Scott Fitzgerald, en *The Great Gatsby*, quien —al referirse a las impresiones que su protagonista almacena para con Daisy— afirma que ella no llegaba a cumplirlas

por la colosal vitalidad de su ilusión [i.e. la de Jay]. Había ido más allá de ella, más allá de todo. Se había lanzado con una pasión creativa, acrecentando todo [...]. No existe cantidad de fuego o frescura que pueda desafiar lo que un hombre guarda en su fantasmal corazón (2007, p. 117).

Este sueño es, el que lo “dignifica y ennoblece” (Matterson, 1990, pp. 37-38) ya que hunde sus raíces en todo aquello que hace de Norteamérica el “ejemplo” que desea ser tanto para sus ciudadanos como, sobre todo, para aquellos que la observen desde fuera. En el mundo de los comics, particularmente, esta ilusión estará encarnada por el ideal superheroico. Y dentro de este enorme abanico será el Hombre de Acero quien la represente de la manera más cabal. Umberto Eco afirmará a este respecto que

En una sociedad particularmente nivelada, en la que las perturbaciones psicológicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden del día; en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número [...] en la que la fuerza individual [...] queda humillada ante la fuerza de la máquina [...] el héroe positivo debe encarnar [...] las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer (2013a, p. 265).

Es decir, que si bien existen muchísimas fuerzas sociales que están fuera del control del individuo, cada una de ellas puede ser subsanada, esquivada o disminuida por algún mecanismo contrario consolatorio, cuya expresión máxima acaba siendo el superhéroe de historieta o, en medidas más reducidas, el protagonista de novela idealista (cf. Eco, 2013d, p. 103).

### **3.2. Desarrollo del polo negativo**

Serán, justamente, estos rasgos “incontrolables” los que marcarán los límites de la negativización de lo norteamericano. En este caso, la trasposición literaria es mucho más clara en tanto que abundan los autores cuyo posicionamiento crítico se despliega a lo largo de determinados elementos de su obra. Entre ellos destaca el caso de Paul Auster, quien acertadamente describió a la sociedad de su tiempo de esta forma:

La rectitud y la sombría normalidad de la vida norteamericana no eran más que una farsa, un ardid publicitario poco entusiasta. En el momento en que uno empezaba a estudiar los hechos, las contradicciones salían a la superficie, se exponían las hipocresías rampantes y de repente se hacía posible una forma totalmente nueva de ver las cosas. Nos habían enseñado a creer en la “libertad y la justicia para todos”, pero el hecho era que la libertad y la justicia a menudo estaban en conflicto entre sí. La búsqueda del dinero no tenía nada que ver con la equidad; su motor era el principio social de “cada uno por sí mismo”. Como para demostrar la inhumanidad esencial del mercado, casi todas sus metáforas habían sido tomadas del reino animal: el perro se come al perro, toros y osos, carrera de ratas, la supervivencia del más apto (2003, pp. 9-10).

Palabras que pueden desgajarse, a la vez, en tres segmentos puntuales que caracterizarían a la sociedad norteamericana y que, precisamente por la fuerza con la que se presentan normalmente, se percibieron desde una óptica absolutamente-Otra de la cual resulta una ubicación pragmática específicamente alejada a raíz de estos elementos pero que, a la vez, no deja de lado la carga positiva de los rasgos previos. En el plano tipológico planteado por Todorov (2014, p. 221), esta locación estará atravesada por una axiología y una praxeología negativa (*i.e.* como “el otro es malo”, intento “imponerle mis valores”) gracias a una posición epistémica elevada. En este caso específico, resulta imposible el alejamiento si no se conoce del todo aquello de lo que es preciso separarse. Así, cuánto más negativos ‘objetivamente’ sean estos elementos, más sencillo resultará posicionarlos en el plano cartesiano ético-moral resultante.

El primero de ellos será la violencia. Asociada a la deshumanización que se vincula al capitalismo en estilo occidental, su presencia, por lo general, se comprende como un rasgo ajeno al entramado social tradicional (no exento de este rasgo, pero expresado de modos menos intempestivos) y, por ende, marcado como una ‘importación no deseada’

(Sugimoto, 2002, p. 244). Así pues, la institucionalización de elementos preexistentes de cariz violento en la sociedad nipona adquirirá cada vez más profundamente, rasgos atribuibles a modas provenientes del otro lado del océano. De la misma forma, el individualismo típico del desarrollo económico se posiciona, en la construcción metafórica que le corresponde, en el extremo contrario a los tradicionales *zaibatsu* (財閥) y a los valores comunales derivados del *ie* (家 [Shimizu, 1987]). La conjunción de ambos elementos configurará una serie de rasgos de carácter tendientes al egoísmo que devendrá el rasgo más destacado de la constitución de los personajes relacionados con los EE.UU. en el manga. Egoísmo que, claramente, se posiciona de forma que incida positivamente en el desarrollo norteamericano. En este sentido, como afirman Dorfman y Mattelart

En ese mundo cotidiano [...] el obrero produce plusvalía como condición necesaria para que se reproduzca el sistema capitalista y, en el mismo movimiento, produce la ideología que perpetúa su relación con la sociedad [...] uno de cuyos instrumentos más eficaces lo constituyen los medios de comunicación de masas (2014, p. 11).

Vínculo con el todo colectivo que se articula alrededor de esa reproducción del sistema y que, en diálogo con el polo positivo de esta construcción, fomenta la generación de plusvalía como algo típico del egoísmo norteamericano en tanto que permite la evolución de la persona hacia el progreso y la autosuperación. El equilibrio entre ambos elementos debe ser interpretado a la luz de las limitaciones que Estados Unidos estableció en el modo de vida tradicional japonés tanto a nivel geopolítico como a nivel social (en tanto que los EE.UU. son vistos, por norma general, como origen de muchos de los elementos ‘peligrosos’ de la economía social actual de las grandes ciudades). Además, la prohibición del mantenimiento de un ejército, más allá de las ventajas económicas que conllevó, demuestra que la sociedad entera se halla desamparada y depende necesariamente de las fuerzas armadas extranjeras para ejercer una defensa completa. Finalmente, la prosecución de un sueño consumista/capitalista obliga a la erección de un sistema social hiperexigente que deja fácilmente de lado a aquellos que se niegan a participar en/no pueden sostenerse en/son expulsados de su frenética carrera hacia el éxito (?). De esta manera, partir de todas las interpretaciones enfrentadas que semejante afirmación trae aparejadas y de la falta de una claridad unívoca acerca del asunto no solamente habilita la selección de determinados elementos para destacarlos de forma adversa, sino que, sobre todo, permite la aplicación de rasgos favorables de forma lábil entre todo el abanico de atributos socioculturales disponibles.

#### **4. Especificidad de aquello *Negative-USA***

De esta manera, una palabra que, en su espectro original inglés, posee contextos de uso relativamente específicos, dependiendo de aquellos

semas que la limitan, en Japón rápidamente adquirió una lectura fuertemente negativa. Se trata del lexema *yankee*, que abandona su connotación específicamente geográfica<sup>2</sup> para convertirse en un vehículo del posicionamiento ideológico que se tiene en el Japón hacia los oriundos de norteamérica en general. Así entonces, se superponen dos planos del significado que se pueden denominar amplio y específico (Cf. Eco, 2013e, pp. 196-197), cuya intersección, justamente, acaba destacando aquel rasgo negativo que, a primera vista, no forma parte esencial del Tipo Cognitivo del vocablo. Es decir, *yankee* es “un estadounidense” como “un habitante del norte de los Estados Unidos” como “alguien de Nueva Inglaterra<sup>3</sup>”. Incluso para el japonés ‘normativo’ la palabra, convenientemente adaptada (*i.e.* ヤンキー), su significado primario es “estadounidense”. Pero, al mismo tiempo, es una palabra que denomina a los “jóvenes delincuentes. [...] que imitaban las costumbres de la juventud estadounidense en cuanto a peinados, moda, etc.” (Matsumura, s.v. ヤンキー). Al popularizarse el término en el medio de expresión gráfico por excelencia, esto es, la historieta, muchos de estos estereotipos se concentraron justamente en los “peinados” (batidos, con mucho jopo o, al contrario, totalmente rapados) y en la moda. La crítica que, por lo general, recibe esta clase de comportamientos se codifica en lo efímero que resulta aquello a lo cual se le está dando importancia.

Así lo expresa, por ejemplo, Seiya, protagonista de la serie homónima cuando, antes de encarar una batalla potencialmente mortal, explica que “si la forma de divertirse de los jóvenes de ahora es la que conocemos [...] si lo pensás seriamente eso es en verdad avergonzante” (SS 8.46). Así pues, como las características reseñadas, usualmente son encarnadas por adolescentes ‘rebeldes’ o futuros yakuza se opta por presentarlos, o bien como los antagonistas, o bien como los que mantienen esa fachada para no develar su verdadera forma de ser. Allí precisamente es donde *yankee*/ヤンキー adquiere su máximo potencial. Inu Yasha, protagonista del manga homónimo, es descrito como “violenta, egoísta y ofensivo” por su interés amoroso y las amigas de esta última, ante tamaña conjunción de elementos le preguntan si se trata, efectivamente, de un *yankee* (IY 15.1.14). Existe, además, un lexema complementario, gal (= girl) que esquematiza de manera prejuiciosa a las mujeres, usualmente adolescentes, que aprovechan su aspecto para ganar favores de hombres frecuentemente mayores. Es decir, en palabras de Figuerola y González da Ré “un equivalente de la mujer fatal occidental, con 70 kilos de maquillaje y una obsesión temible por la ropa de marca”<sup>104</sup> (2007, p. 41). En este sentido, se comprende que “se muestra el mal para perturbarlo con más facilidad y exorcizarlo” (Barthes, 2014, p. 152) de forma que sea posible continuar la “defensa de la forma

<sup>2</sup> Así lo afirman las acepciones segunda y tercera del *CED* (s.v.), que lo adosan a los devenires identitarios surgidos tras la Guerra Civil de los EE.UU.

<sup>3</sup> Acepción que incluso recoge la RAE en su Diccionario (s.v. “yanqui”) como significado inicial o primario del lexema. Entender a un “yanqui” como “un estadounidense” para la institución rectora es únicamente “de uso coloquial” (acepción tercera).

<sup>4</sup> El mejor ejemplo de semejante semiósis es Komatsu Nami, del manga *Nana* (3.74).

de vida occidental” (i.e. la del Japón bajo esta influencia sociopolítica positiva perdida).

Continuar con la tipicidad específica norteamericana implica no solamente una serie de apropiaciones externas que afecten de forma prejuiciosa a sus usuarios. Además de ello, la ambición suprema derivada del egoísmo, por lo general, hace que los personajes de aquella nacionalidad no puedan comprender nada más allá de sus propios fines o de aquellos que afectan al país por completo<sup>5</sup>. Por ello, muchos de los estadounidenses o de quienes se consideren defensores de ese sistema, serán presentados como claros obstáculos en los caminos de los héroes. Así sucede en muchas tramas que impliquen cualquier especie de competencia, como es el caso de *Yakitate! Ja-pan* o *Yu Gi Oh*. En la primera de ellas, los estadounidenses son presentados como una sociedad fanática de los litigios legales y que es capaz de llevar adelante cualquier tipo de demanda, aunque la causa no sea justa, con tal de causar un perjuicio de alguna clase (cf. 9.72.16). De modo similar, en la segunda, Pegasus Crawford, creador del juego de mayor convocatoria en la franquicia hasta ese momento, busca por todos los medios posibles revivir a su antigua amada, sin importar los daños colaterales que esto pueda causar, actitud que el resto de los personajes —muy frecuentemente— vincula con su origen norteamericano (v. 8.60.24; 9.71.4; 10.81.4; 10.84.4).

Esa “aura peligrosa y nociva” a la que se refiere Rosain (2021, p. 50) cuando analiza la penetración de creaciones foráneas al acervo de tramas, argumentos e historias en el devenir histórico del manga, a pesar de haberse ‘perdido’ con los años en lo que refiere a la aceptación de todo tipo de transtextualidades con base extranjera, se mantiene activa en esta clase de personajes que mantienen “acechada y apabullada por la modernidad” (2021, p. 49) ya no solamente a toda la nación como una comunidad uniforme sino, específicamente, a los actores que suelen representarla de manera arquetípica, como pueden ser Kazuma Azuma o Yugi Mutō en los ejemplos previamente reseñados. Como afirma Hernández Pérez (2017, p. 50): “la representación de caracteres extranjeros es resultado de respuestas a la hegemonía de potencias extranjeras” y la lógica del enfrentamiento unilateral de elementos claramente individualizados obedece a la búsqueda de “un lenguaje común que pudiese permitir traducirlas” de forma que sus escalas de valores pudieran ser puestas en tela de juicio y, en consecuencia, arribar a una conclusión positiva que, claramente, favorezca al polo nipón del espectro. La postura de demonización norteamericana que se deduce de esto, por ende, no se concentra en aquello que delimitó la proyección de Japón hacia el presente sino en cómo la pretendida ‘modernización’ trae aparejados ciertos elementos ético-morales que se encuentran en franca colisión con los valores tradicionales de la sociedad nipona, al menos en su aspecto ideal.

---

<sup>5</sup> Cf. *Saint Seiya Episode G*, 1.52, en donde el personaje del negociador se asombra que haya alguien “que pueda darle órdenes al presidente de los Estados Unidos”.

## **5. A modo de conclusiones**

De esta manera el 'Japanese way of life' aparece como un modelo superador y, por norma general, es parte intrínseca del andamiaje constructivo de los protagonistas. El exotismo con el que se presentan esta clase de *dramatis personae* aparece como un elemento que debe ser interpretado como absolutamente opuesto a estos caracteres que, por mor de la trama, deben ser necesariamente detallados de la forma más clara, concisa y maniquea posible. De esta forma, la relación de valor (en sentido semiológico) se codifica como una en donde los términos se hallan vinculados de manera inversamente proporcional. Así, cuanto mayor sea la construcción del personaje norteamericano en sentido negativo-Otro-evitable, mayor será el carácter modélico de los protagonistas que encarnen la esencia viva de lo japonés. En términos de Byung Chul Han, esta clase de identificación se opone a lo que él llama (2018, p. 48) "uno impersonal", ya que "encarna la conformidad social" que, en estos términos, tiene que ver con la identificación uno a uno con los valores, los modos de ser y las formas de expresar este conjunto de rasgos típicas de la cultura estadounidense. La resistencia (cf. Han, 2018, p. 67) que ofrece este enorme cúmulo de elementos sobre las creaciones del archipiélago se vuelve, metafóricamente, un tsunami destructivo antes que un leve flujo de influencias. Corriente que, en primera instancia, es preciso detener y, en un segundo momento, enfrentar con una fuerza de igual magnitud, pero de sentido opuesto. De esta manera, el conjunto de obras afectadas a este pendular, a pesar de existir una miríada de ejemplos, se articularán en un punto medio entre lo específicamente americano (cuando aparece) y lo 'típicamente japonés' que se decantará en favor de este último a pesar de que aquel concepto, en rigor de verdad, sea una construcción y no un hecho. Esto funciona de tal modo debido a que cada uno de sus componentes es independiente, a pesar de su interdependencia de todos los demás. Por ello, justamente, los elementos de cierta durabilidad, como la lingüística y su permeabilidad social, articulan los discursos satélites en torno de las significaciones más 'llamativas'; y, de entre ellas, las denigrantes/insultantes en tanto que demarcan con suma claridad aquello de lo que se desea permanecer alejado (Eco, 2013b, p. 16).

La separación resultante de los dos registros, que permanecen, no obstante, unidos como parte de un mismo código lingüístico, destaca así el proceso catártico que tiene a estos insultos anglo-derivados como centro insoslayable de la evolución del japonés informal. Es decir que así como cada reflujo aparece para dar relieve al proceso de adaptación, depuración y japonización de determinados elementos considerados culturalmente adelantados y, en consecuencia, útiles para el desarrollo del conjunto social del archipiélago, de la misma forma se actuará con algunos elementos específicos del modo de ser de cada colectivo foráneo, para tomar de ellos lo que se considere, al menos en un punto, ventajoso, para eliminar todo aquello que, por superfluo, constituye un riesgo de alguna clase. Conjuntando todas estas características,

entonces, será posible comprender que el conjunto de hablantes nipones ha retomado muchos de los rasgos que se erigieron como características del American Way of Life para intersecarlos con sus propios atributos y construir, en consecuencia, un Japanese Way que, de modo equivalente y simultáneo, posiciona a la nación en un lugar de privilegio dentro del conjunto de aquellas que han sido influenciadas de alguna forma por los Estados Unidos. Así, a través del ejercicio de destacar aquello que no comulga con la tradición, se erige una nueva forma de comprender lo propio, segregar lo ajeno y delimitar, a través del lenguaje, una frontera clara que circunscriba la esfera de influencia de cada registro y habilite cargarlas de significado mutuamente excluyente.

### Referencias

- AA.VV. (2025). *Cambridge English Dictionary (=CED)*, Cambridge, Cambridge University Press. Disponible en: [<https://dictionary.cambridge.org/>](https://dictionary.cambridge.org/).
- Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot.
- Barthes, R. (2014). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (2014). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eco, U. (2013a). *Apocalípticos e integrados*. Bs. As.: Sudamericana.
- Eco, U. (2013b). *Construir al enemigo y otros escritos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eco, U. (2013c). *Decir casi lo mismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eco, U. (2013d). *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Eco, U. (2013e). *Kant y el ornitorrinco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Figuerola, B. y González da Ré, M. (2007). Tribus urbanas japonesas: Dime cómo te vistes y te diré.... *Lazer*. 41, 38-42.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hall, J. W. (1993). *The Cambridge History of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Han, B. C. (2018), *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- 橋口たかし (2002). *焼きたて!! ジャパン*, 東京: 小学館.
- Hein, L. (ed.) (2023). *The New Cambridge History of Japan. Vol. III: The Modern Japanese Nation and Empire, c. 1868 to the Twenty-First Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hernández Pérez, M. (2017). *Manga, anime y videojuegos. Narrativa cross-media japonesa*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- 車田正美 – 岡田芽武 (2003). *聖闘士星矢 Episode G*, 東京: 秋田書店.
- 車田正美 (1986). *聖闘士星矢*, 東京: 集英社
- Matsumura, A. [松村明] (2012) *大辞泉 第二版*, 東京: 小学館. Disponible en: [<https://dictionary.goo.ne.jp/>](https://dictionary.goo.ne.jp/).
- Matterson, S. J. (1990). *The Critics Debate: The Great Gatsby*. Basingstoke-London: Macmillan.

- Nowlin, M. (ed.) (2007). Scott Fitzgerald, F. (2007). *The Great Gatsby*. Peterborough: Broadview Press.
- Palmer, E. (ed.) (2005). *Asian futures, Asian traditions*. Folkestone: Global Oriental.
- Paul, H. (2014). *The Myths That Made America An Introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Real Academia Española (2024). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <https://dle.rae.es/>.
- Rosain, D. H. (2021). Ver para leer: Una lectura diacrónica para los cruces entre manga, anime y literatura universal. En *Con A de Animación*, 13, 44-62.
- Rubio, C. (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, Madrid: Cátedra.
- Schirokauer, C. et al. (2012). *A Brief History of Chinese and Japanese Civilizations*, Boston: Wadsworth.
- Shimizu, A. (1987). *Ie and Dōzoku*. Family and Descent in Japan. *Current Anthropology*, 28(4), 85-90.
- Sugimoto, Y. (2002). *An Introduction to Japanese Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 高橋 和希 (1996). *遊☆戯☆王*, 東京: 集英社
- 高橋 留美子 (1996). *犬夜叉*, 東京: 小学館
- Todorov, T. (2014). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 矢沢あい (2000). *ナナ*, 東京: 集英社
- Zalduendo, E. A. (1995). El desarrollo económico de Japón. *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina*, 2(7), 17-28.

David Foster Wallace, más allá de las fronteras del  
lenguaje y la literatura

David Foster Wallace, beyond the borders of language  
and literature

Nancy Viejo  
UBA/ UNC  
nancyviejo@hotmail.com

**Resumen:** En su reseña de 1990 a la novela de David Markson, *La amante de Wittgenstein*, David Foster Wallace revela y –de alguna manera también denuncia– que en la concepción de la metanarrativa posmoderna existe una “deuda acrítica” especialmente, con el primer Wittgenstein y el positivismo lógico. En este sentido, la novela de Markson interviene, según Wallace, para suplir esta falta. En este mismo gesto, el autor norteamericano da cuenta de su propio programa de escritura, como veremos en el cruce de su tesis de grado, y primera novela, *La escoba del sistema* (1987).

**Palabras claves:** David Foster Wallace – David Markson – metanarrativa – Wittgenstein – Postmodernismo – *La escoba del sistema*

**Abstract:** In his 1990 review of David Markson’s novel *Wittgenstein’s Mistress*, David Foster Wallace reveals –and to some extent also criticizes– that Postmodern metanarrative carries an “uncritical debt”, particularly, to the early Wittgenstein and Logical Positivism. In this regard, Markson’s novel, according to Wallace, intervenes to address this shortcoming. Through this very gesture, the American author also articulates his own literary agenda, as we will see in the intersection between his undergraduate thesis and his first novel, *The Broom of the System* (1987).

**Keywords:** David Foster Wallace – David Markson – metanarrative – Wittgenstein – Postmodernism – *The Broom of the System*

En su reseña de 1990 a la novela de David Markson, *La amante de Wittgenstein*, en la que se considera un mundo definido y formalizado a partir de las postulaciones de este filósofo, David Foster Wallace afirma que

Casi nunca se hace tan obvia nuestra deuda acrítica con los modelos del primer Wittgenstein y del positivismo lógico como en nuestro prejuicio, tanto en la academia como fuera de ella, de que la narrativa efectiva encierra en lugar de abrir, organiza los hechos en lugar de trascenderlos, hace diagnósticos en lugar de genuflexiones (Wallace, 2013, pp. 82-83).

Para Wallace, la novela de Markson “ha producido una meditación poderosamente crítica sobre la relación que tiene la soledad con el mismo lenguaje” (Wallace, 2013, pp. 84) y es en esto donde encuentra un punto de contacto con su propio programa de escritura: abrir la posibilidad de

un diálogo con el otro, trascender las cuestiones planteadas por el solipsismo, representado especialmente en la metanarrativa de la literatura posmoderna. El problema del solipsismo –derivado del primer Wittgenstein– es clave para entender el desafío que enfrenta Wallace a lo largo de su obra.

Efectivamente, la obra narrativa de Wallace se propone principalmente, como una lucha por la salida del solipsismo, la soledad y la alienación. Marshall Boswell, especialista en la obra de Wallace, señala que para el autor, el trabajo del novelista posterior a John Barth consiste “subvertir a la vez la insistencia asociada de que los textos son sistemas cerrados que solo se refieren a sí mismos”, a la vez que convierte la novela “en un sistema abierto de comunicación –un juego elaborado y entretenido– entre autor y lector”.<sup>1</sup> (Boswell, 2020, p.18). (Esta cuestión es tratada por Wallace en su relato de 1989 “Westward the Course of Empire Takes Its Way” / “Hacia el oeste el curso del Imperio toma su camino”. Nouvelle que cierra *La niña del pelo raro*, donde Wallace da por cerrada la viabilidad del posmodernismo. En esta parodia crítica el relato de John Barth, de 1967, “Perdido en la casa encantada”).

El Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus*, sostiene que el “mundo” no es una colección de objetos, sino más bien, una colección de hechos o estados de cosas. Estos hechos se representan en forma de proposiciones, es decir, a través del lenguaje. Pero al ser el mismo lenguaje el que estructura nuestro pensamiento, se constituye en una trampa en sí misma: para el primer Wittgenstein “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (1921, 5.6, p. 80). Wallace explica su punto de vista, en la famosa entrevista con McCaffery

Este era el dilema de Wittgenstein: o tratas al lenguaje como un pequeño punto infinitamente denso, o permites que este se convierta en el mundo, el exterior y todo lo que contiene. La primera te destierra del Edén. La otra parece más prometedora. Si el mundo es en sí mismo un constructo lingüístico, no hay nada “fuera” del lenguaje que el lenguaje deba representar o a lo que deba referirse (1993, p. 76).

Wallace señala que si bien ciertos enfoques permiten evitar el solipsismo, conducen inevitablemente al dilema posmoderno y posestructuralista, que exige renunciar a la idea de una existencia independiente del lenguaje. Wallace explica que aunque suele atribuirse a Heidegger la responsabilidad de haber introducido este problema, durante la escritura de *La escoba del sistema* (1987), identificó a Wittgenstein como el verdadero artífice de lo que denomina la “trampa posmoderna”. Para Wallace, Wittgenstein habría estado a punto de concebir la realidad como una construcción lingüística antes de morir, desplazando así la cuestión de la ontología hacia el lenguaje. Este giro, señala, permitió esquivar el

---

<sup>1</sup> “Hence for Wallace the job of the post-Barth novelist is to honor the master’s insight into the inherent artificiality of novelistic conventions but to overturn the related insistence that texts are closed systems that refer only to themselves. Rather the self-conscious metafictional novel, in Wallace’s hands, becomes an open system of communication -an elaborate and entertaining game- between author and reader” (Boswell, 2020, p.18).

solipsismo, pero no eliminó el sentimiento de angustia, ya que, a juicio de Wallace, seguimos atrapados en ese mismo dilema:

La línea de las Investigaciones reside en que el problema fundamental del lenguaje es, cito, “no sé por dónde voy”. Si me apartara del lenguaje, si de alguna forma pudiera separarme de él y ascender y mirarlo desde arriba, captar sus contornos, por así decirlo, podría estudiarlo «objetivamente», desmembrarlo, deconstruirlo, averiguar su funcionamiento y sus límites y deficiencias. Sin embargo las cosas no son así. Soy en el lenguaje. Somos en él. [...] (1993, p. 77).

Esta cuestión del lenguaje como "jaula" y como límite entre el sujeto y el mundo se plantea en la primera novela de Wallace, *La escoba del sistema*. Presentada como tesis doctoral en 1985, examina, a partir de la figura de su protagonista, Leonore, si la experiencia humana puede constituirse más allá de los discursos que la sobredeterminan. Fiel a su estilo de *Snoot*, es decir de “fanático realmente extremo del uso de la lengua” (Wallace, 2007, p. 49), Wallace analiza los desafíos para la conformación de la subjetividad y el papel que juega en esto la comunicación entre individuos en el contexto de la sociedad contemporánea que tiende a encapsular a las personas en una especie de solipsismo auto-reflexivo, alentado por la cultura posmoderna.

La novela presenta constantes reflexiones sobre la relación entre el lenguaje y el mundo. Su protagonista, la joven operadora telefónica, Leonore, hija del líder de la industria de la comida infantil, debe buscar a su bisabuela que se ha fugado del geriátrico. Esta anciana de noventa años, que lleva su mismo nombre, fue discípula del filósofo Ludwig Wittgenstein, por lo que su desaparición desencadena la trama narrativa como una puesta en escena de la reflexión teórica acerca de la relación entre el sujeto y el mundo que lo rodea.

Lenore, en busca de su bisabuela epónima, está preocupada por el temor de que “todo lo que se verdad existe de mi vida es lo que se puede decir sobre ella” (Wallace, 2013, p. 144) es decir, que la realidad es completamente coextensiva con el lenguaje. Si, como dice Wittgenstein, “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” y “yo soy mi mundo”, entonces es lógico que “los límites de mi lenguaje significan los límites de mí mismo”. Esta es la temible hipótesis que impulsa *La escoba del sistema*.

Se alude a Wittgenstein como el “genio chiflado y loco” que había sido la inspiración para la filosofía de la bisabuela Lenore, y es a la causa de ese temor. Al Wittgenstein de esta novela, se lo concibe como el autor de las *Investigaciones filosóficas* pero, además, de un libro verde aparentemente esotérico sin el cual la bisabuela Lenore nunca salía de su casa en el centro de enfermería de *Shaker Heights*. La figura de Wittgenstein sobrevuela como un fantasma a lo largo de la narración. Este espectro funciona como correlato objetivo, de las problemáticas que la concepción del lenguaje de Wittgenstein representa para Wallace, a quien Wallace apunta –según vimos– como el verdadero arquitecto de la trampa posmoderna. Esto se ve en la preocupación, inculcada en Lenore

por su bisabuela, de que “una vida son palabras y nada más”, de que no hay “nada extralingüístico” (Wallace, 2013, p. 146), efectivamente, el miedo que agobia a Lenore también agobia a Wallace, y es esta una de las cuestiones centrales que Wallace busca solucionar en sus reflexiones teóricas y en su obra.

Es claro que, el concepto de “sistema” también juega un papel importante en la obra, ya que Lenore repite la afirmación de su bisabuela que cada relato es una especie de sistema que “crea, limita y define”, de manera tal que controla a los involucrados (Wallace, 2013, pp. 144-147). Además, a lo largo de la novela hay múltiples referencias al concepto del “yo”, y preguntas sobre si el “yo” es meramente un nodo en un sistema o red, o si es en sí mismo un sistema, en relación con otros sistemas.

Todo sistema, finalmente, es una construcción lingüística, y Wallace va a proponer un sistema de comunicación abierto al mundo y no cerrado en juegos autorreferenciales. La figura de la bisabuela incluye la teoría del segundo Wittgenstein como clave del relato<sup>2</sup>.

En *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein plantea que el lenguaje no posee un significado basado en un valor ontológico, sino que la significación es algo que se da en el uso. Si decimos “mi escoba está en el rincón”, esta frase significa solo en relación al uso que se le quisiera dar a esa escoba en un contexto determinado, pero claramente esto no agotaría todos los usos que se le podría dar. Al pensar en otros posibles usos, en relación a sus partes, por ejemplo, en relación a sus partes por ejemplo (el palo como un arma, etc.), la escoba en sí misma sería “una totalidad que cambia (se destruye), mientras sus partes constituyentes permanecen inmutables. Estos son los materiales a partir de los cuales fabricamos esa figura de la realidad” (Wittgenstein, 1999, p. 30).

El hecho de que Leonore y su bisabuela compartan el mismo nombre, implica que la palabra que designa algo no señala nada en sí mismo, sino que más bien todo depende del contexto de uso. En este sentido se propone una relación de correspondencia entre el uso del lenguaje y el mundo. La novela sentencia de esta manera lo que David Foster Wallace repetirá en sus ensayos en más de una ocasión: la muerte de la novela posmoderna, cuya perspectiva del lenguaje cerrado tiene como corolario principal la alienación del sujeto.

El autor mantiene de todos modos, los procedimientos narrativos anteriores, pero indaga en cambio, sobre las posibilidades de una lengua entendida como el resultado de la construcción de una comunidad, donde “mundo”, “lenguaje” y “sujeto” se entrelazan como potencia creadora, en el sentido de que el lenguaje crea el mundo, como afirma Leonore: “todo

---

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*: publicación póstuma del filósofo, donde analiza los problemas derivados de la confusión en las concepciones lógicas del lenguaje. A través de juegos lingüísticos, Wittgenstein propone que “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje” (Parte I, N° 43), por lo que se deriva que la finalidad del lenguaje es puramente instrumental y el sentido solo puede constituirse dentro de reglas socialmente compartidas, en cada contexto de vida determinado. En este sentido lo dado “son formas de vida” (Parte II, X). (Esta perspectiva se enfrenta a la línea cartesiana de la filosofía moderna, que se satiriza en la novela).

lo que en verdad existe en mi vida es lo que puedo contar sobre ella. [...] La bisabuela dice que ella va a enseñarme cómo la vida son palabras y nada más. La bisabuela dice que las palabras pueden matar y crear. Todas las cosas” (Wallace, 2013, pp. 144-145). De esta manera se establece un juego con el lector, una conexión real, una forma de vida según las reglas de juego del relato. Todo significado que se pretenda a sí mismo independiente de una comunidad de uso remite a un vacío que termina en solipsismo, la narración no puede existir sin el lector.

El hecho de que su nombre designe a otra persona, con la que además comparte ciertos atributos (como parecidos de familia, etc.) obliga a Leonor a reflexionar sobre la definición de su propia identidad. Si no existe una verdad esencial en cada nombre, lo que la diferencia y distingue de su bisabuela es que a cada una de ellas se le asigna series de proposiciones diversas. O, en términos narrativos, los relatos en relación a ambas difieren, por lo tanto, son entidades diferentes.

Pero sumado a las complicaciones con su bisabuela, Leonore debe lidiar también con Rick Vigorous, su novio impotente, escritor y director de una editorial, que no hace otra cosa que contar (Wallace, 2013) para llenarla de palabras y tenerla bajo control. Rick lleva un diario donde escribe sobre ella; esta duplicidad, además de dar una perspectiva diferente de la protagonista, intensifica la figura de Leonore como personaje de ficción. Leonore busca su propio yo a través de la profusión de historias que desbordan la novela, cada una con una versión sobre ella, relatos que forman un sistema de control alrededor suyo.

Recordemos la afirmación de su bisabuela que “cualquier relato se convierte automáticamente en una especie de sistema que controla a todos los que se relacionan con él” (Wallace, 2013, p. 147). Por lo que ella misma será la encargada de brindar la clave en el capítulo ocho, donde se explicitan las reglas del juego de la novela: “ella está ahí por una razón. Para decir algo importante u ofrecer una sonrisa, cualquiera de las dos cosas. Ella ni siquiera es producida, es sacada a relucir. Ella está ahí por una razón” (Wallace, 2013, p. 147). Leonore sabe que existe porque es narrada, y su función en el sistema de la novela es la permitir la configuración de una comunidad de sentido, un juego donde se encuentran el autor/ narrador y el lector:

Leonor tiene la cualidad de una especie de juego. En su interior. Dado que eso tiene muy poco sentido quizá sea lo acertado. Leonore invita silenciosamente a jugar un juego que consiste en intentos complicados de descubrir las propias reglas del juego. Algo así. Las reglas de juego son Leonor, y jugarlo es ser jugado. Descubre las reglas del juego, dice riendo, dentro o fuera” (Wallace, pp. 93-94).

Wallace indaga en su novela (presentada como tesis de grado) un mundo posible, capaz de constituir sentidos alternativos, donde la escoba pueda ser usada por el mango para romper una ventana. Si el sentido de toda entidad remite a un círculo de uso, como la perspectiva del lenguaje que la novela presenta asegura, la existencia solo pudo darse en los términos

de una comunidad de interpretación. Por un lado, queda demostrada así la vacuidad del solipsismo, pero por otro, esto implica que toda subjetividad solo puede ser conformada en relación a algún otro, lo que a su vez supone un catálogo indeterminado de posibilidades. En el cruce de estas postulaciones, con la reseña de Wallace a la obra de Markson, en relación a las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein, vemos un énfasis en la concepción de que la propia existencia depende de “alguna clase de comunidad comunicativa”. Según Wallace, por lo tanto, la posibilidad de comunicación que brinda el lenguaje es fundamental para que un ser humano logre construir significado y se proyecte hacia algo fuera de sí mismo. Entonces, aunque pueda entenderse como un juego hermenéutico cerrado, sin embargo, también puede verse como una opción infinita de posibilidades: la escoba del sistema puede ser cualquier cosa que uno quiera que sea. Wallace propone recuperar para la literatura, la capacidad de conectarnos con lo que nos hace ser efectivamente humanos.

## Referencias

- Boswell, M. (2020). *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina.
- McCaffery, L. (1993). Una entrevista ampliada con David Foster Wallace. En Burn S.J. (Ed.) (2012) *Conversaciones con David Foster Wallace* (47-86). Tr. Amores Baena, J. L. Málaga: Pálido Fuego.
- Morris, M. (2015). *El «Tractatus» de Wittgenstein*. Madrid: Cátedra.
- Wallace, D. F. (2001). Noticias bastante exageradas. En *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (pp. 131-136). Tr. Javier Calvo. Barcelona: Mondadori.
- Wallace, D. F. (2007). La autoridad y el uso del inglés americano. En *Hablemos de langostas* (48-51). Barcelona: Mondadori.
- Wallace, D. F. (2012). The Empty Plenum: David Markson's Wittgenstein's Mistress. En *Both Flesh and Not: Essays* (19-27). New York: Little, Brown and Company.
- Wallace, D. F. (2013). *La escoba del sistema*. Madrid: Pálido Fuego.
- Wallace, D. F. (2013). La plenitud vacía: la amante de Wittgenstein, de David Markson. En *En cuerpo y en lo otro* (61-91). Tr. Javier Calvo. Barcelona: Mondadori.
- Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible online: <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya, 1999. Impreso.

Identidad y representación del nativo norteamericano:  
de George Catlin a James Luna

Identity and Representation of Native North Americans:  
From George Catlin to James Luna

Horacio García Clerc  
UBA/GESAC  
hgclerc@gmail.com

Mara Sánchez  
UBA/GESAC  
maravisanchez@gmail.com

**Resumen:** La cuestión de la identidad es motivo de numerosas formas de representación mediante variados procedimientos visuales, desde la pintura y el grabado hasta los medios masivos como la fotografía, el cine, la televisión, etc. Estos medios de comunicación han construido imágenes y certidumbres que han sido consumidas y apropiadas tanto por los colonizadores como por los nativos mismos. La cuestión de la identidad, desde la reflexión teórica (Barth, Gruner, Zizek, etc), se considera un tema espinoso, no obstante, permite observar los modos en que ciertos motivos de representación fueron apropiados y/o re-significados en función de los intereses de los mismos nativos, para construir relatos que den cuenta de "su existencia" a partir del proceso de colonización. Esto es sin duda un acto político que se funda sobre las diversas formas occidentales de representación y apropiación del otro. Por eso, es fundamental tomar en cuenta las respuestas que se constituyen tanto en obras visuales como en marcos teóricos desde la mirada nativa. El presente trabajo es una aproximación a las formulaciones y reformulaciones de las identidades de los nativos americanos, desde las imágenes pictóricas y fotográficas, entre otros modos de representación, desde la perspectiva occidental a las auto-representaciones de los nativos. Tomamos como referencia las tempranas producciones de George Catlin en el ámbito de la pintura durante el siglo XIX, transitando por las imágenes fotográficas de Edward Curtis, entre otras, para abordar las formas en que se apropian/discuten artistas nativos como James Luna o teóricos como Paul Chaat Smith.

**Palabras claves:** Identidad nativa – Arte – Representación

**Abstract:** Identity has been the subject of numerous forms of representation through various visual procedures, from painting and engraving to mass media such as photography, film, television, and more. These different media have constructed images and certainties that have been consumed and appropriated in different ways by both colonizers and the natives themselves. The question of identity, from a theoretical perspective (Barth, Gruner, Zizek, etc.), is considered a thorny issue. However, it allows us to observe how certain representational motifs were appropriated and/or re-signified according to the interests of the natives themselves, in order to construct narratives that explain or account for "their existence" from the colonization process. This is undoubtedly a political act that is founded on the diverse Western forms of representation and appropriation of the other. Therefore, it is essential to consider the responses that are constituted both in visual works and in theoretical frameworks from a native perspective. This paper is an approach to the formulations and reformulations of

the identities of Native Americans, from pictorial and photographic images, among other modes of representation, from the Western perspective to self-representations of the natives themselves. We take as reference the early productions of George Catlin in the field of painting during the 19th century, moving through the photographic images of Edward Curtis, among others, to address the ways in which Native artists such as James Luna appropriate/discuss or theorists such as Paul Chaat Smith.

**Keywords:** Native Americans Identity – Art – Representation –

La identidad es motivo de numerosas formas de representación mediante variados procedimientos visuales, desde la pintura y el grabado hasta los medios masivos como la fotografía, el cine, la televisión, etc. Estos distintos medios de comunicación han construido imágenes y certidumbres que han sido consumidas y apropiadas de diferentes modos, tanto por los colonizadores como por los nativos mismos.

La cuestión de la identidad, desde la reflexión teórica (Barth, Gruner, Zizek, etc), se considera un tema espinoso, no obstante, permite observar los modos en que ciertos motivos de representación fueron apropiados y/o re significados en función de los intereses de los mismos nativos, para construir relatos que expliquen o den cuenta de “su existencia” a partir del proceso de colonización. Esto es, sin duda, un acto político que se funda sobre las diversas formas occidentales de representación y apropiación del otro. Por eso, es fundamental tomar en cuenta las respuestas que se constituyen tanto en obras visuales como en marcos teóricos desde la mirada nativa.

El presente trabajo es una aproximación a las formulaciones y reformulaciones de las identidades de los nativos americanos, a partir de imágenes pictóricas, fotográficas y otros modos de representación producidos desde la perspectiva occidental hasta las auto representaciones nativas mismas.

### **El tema de la representación/presentación**

La representación de los nativos americanos ha sido objeto de interés y controversia en la historia del arte y la fotografía desde el siglo XIX. Estas representaciones, a menudo creadas por observadores externos, han moldeado las percepciones populares y académicas sobre los pueblos indígenas. Sin embargo, estas imágenes rara vez han sido neutras, ya que responden a las ideologías, prejuicios y agendas de los creadores de las mismas. Como sostiene Griselda Pollock: “el término “representación” señala que las imágenes y los textos no son espejos del mundo, que tan solo reflejan sus fuentes, “representación” hace hincapié en que algo es reformulado, codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos muy diferente a los de su existencia social.” (pag.28).

Artistas como George Catlin y Edward Curtis desempeñaron un papel crucial en la formación de estas imágenes.

George Catlin, nacido en 1796, fue uno de los primeros artistas en representar sistemáticamente a los pueblos de las primeras naciones de América del Norte. A lo largo de su carrera, Catlin viajó extensamente por el oeste de Estados Unidos, realizando más de 500 pinturas que documentaban a diversas tribus, sus costumbres y sus territorios. Este pintor veía su trabajo como una misión para preservar, aunque fuera visualmente, lo que él consideraba un mundo a punto de desaparecer debido a la expansión colonial. En su obra, Catlin buscaba representar la "pureza" y "nobleza" de los pueblos indígenas, sin embargo, este intento fue problemático porque reforzaba la idea de los nativos como un "otro" exótico y primitivo, como símbolo de lo que él percibía como un pasado salvaje.

Aunque Catlin criticó la política estadounidense de desplazamiento y violencia hacia los pueblos nativos, su arte también reflejaba una visión paternalista. Las figuras indígenas en sus cuadros a menudo se presentan en una postura de pasividad, sin voz ni agencia política frente al inevitable avance de la "civilización" occidental. Los estudios contemporáneos critican su trabajo por perpetuar una narrativa colonial que sostenía que los nativos estaban destinados a desaparecer o integrarse en la sociedad occidental.

Por otro lado, Edward Curtis, nacido en 1868, trabajó hasta las primeras décadas del siglo XX. Él llevó la representación de los nativos americanos a un nuevo medio: la fotografía. A principios del siglo XX, Curtis emprendió un monumental proyecto financiado por magnates como J.P. Morgan, con el objetivo de fotografiar y documentar a las tribus nativas de Norteamérica en su obra *The North American Indian*. Aunque el trabajo de Curtis es visualmente impresionante y sigue siendo uno de los archivos fotográficos más extensos sobre los nativos americanos, ha sido criticado por su enfoque idealizado y por la manipulación de la realidad para ajustarse a su visión de "lo auténtico".

E. Curtis, al igual que G. Catlin, consideraban que los nativos americanos estaban destinados a desaparecer bajo la expansión de la modernidad. En muchos casos, Curtis instruía a sus modelos a vestirse con atuendos tradicionales que ya no usaban, forzando a tal punto las situaciones que en ciertas oportunidades desatendía la correspondencia entre la indumentaria y el origen étnico de su portador. Paralelamente recreaba escenas adecuadas a la estética que deseaba capturar, contribuyendo así a la creación de una imagen congelada en el tiempo, ajena a las realidades contemporáneas de las primeras naciones.

Las tomas de Curtis presentan a los nativos americanos como figuras románticas y estáticas, que refuerzan el mito del "buen salvaje" que vive en armonía con la naturaleza, pero ineluctablemente destinado a ser arrollado por el progreso. Este tipo de representación elude las complejidades sociales, políticas y económicas que enfrentaban los pueblos indígenas en el siglo XX.

Ambos artistas contribuyeron a la construcción de un imaginario que presenta a los nativos americanos como figuras estáticas, inmóviles en el tiempo, desconectadas de la modernidad. Si bien, tanto Catlin como

Curtis, pretendían registrar una "realidad" antes de su desaparición, sus obras han sido criticadas por simplificar y romantizar la vida indígena, borrando la agencia y la complejidad de los sujetos representados. Este proceso de "exotización" (cf. Said, Todorov) fue reforzado por la mirada colonial, que tendía a ver a los pueblos indígenas como "otros" pasivos ante los avances del progreso.

En contraposición a estas imágenes esencialistas, el artista contemporáneo James Luna, un artista de ascendencia indígena Luiseño, ha sido uno de los más influyentes en la deconstrucción de las imágenes coloniales de los nativos americanos. A través de su arte performático, ha tratado de dismantlar estas representaciones, subvirtiendo las narrativas coloniales. Luna utilizó su cuerpo y su obra para confrontar la mirada colonial, reclamando la agencia de los pueblos indígenas y reconfigurando la forma en que son percibidos en el arte y la cultura. Su obra crítica, desafía las representaciones simplistas y muestra la resistencia y vitalidad continua de las comunidades indígenas.

Una de sus obras más emblemáticas es *The Artifact Piece* (1987), donde Luna se exhibe a sí mismo en una vitrina de museo como si fuera un "artefacto" antropológico. En esta performance, Luna se presenta tendido, casi inmóvil, rodeado de objetos cotidianos de su vida contemporánea: como ropa, zapatos, y recuerdos personales. Al situarse a sí mismo como un objeto en una vitrina de museo, Luna critica el modo en que las instituciones occidentales han cosificado y deshumanizado a los pueblos indígenas, tratándolos como "reliquias" de un pasado distante en lugar de seres humanos vivos y actuales.

Esta obra de Luna puede leerse como un ataque directo a la manera en que los museos y otras instituciones culturales han contribuido a la representación unidimensional de los indígenas. Luna, al cosificarse a sí mismo, le devuelve la mirada al público, cuestionando las expectativas de aquellos que ven a los indígenas solo a través de la lente del pasado.

En otra obra performática, del artista, *Take a Picture with a Real Indian* (1992), invita al público a interactuar con él como si fuera una atracción turística, exponiendo la superficialidad de los intentos de reconciliación y la manera en que la cultura popular ha trivializado la imagen de los pueblos indígenas. Este uso del humor refleja una "resistencia estética", donde el arte indígena contemporáneo ofrece una respuesta disruptiva que hace visible la violencia simbólica oculta en las imágenes estereotipadas.

En ambas obras Luna juega/expone la condición de sujeto/objeto y lleva al límite la experiencia de la cosificación que padecen los miembros de las primeras naciones.

Su trabajo de cierto modo se inscribe en una línea de auto representación contrastiva y contestataria que se remonta muchas décadas atrás. En ese sentido nos recuerda Chaat Smith (2009. P.5), que los nativos adoran desde siempre, tanto como ser retratados, tomarse imágenes, a punto tal que la cámara devino en sus manos una herramienta que contribuyó a hacer aquello que hoy son. Las imágenes

en sus diversos soportes operaron sobre la condición y los modos del “ser indio”. Por su parte, también el cine tendrá su lugar en esta construcción, “Los indios y Hollywood crecimos juntos” afirma Chaat Smith (pag.7) y esto, sumado a un relato que aspiraba modelar el futuro. Más aún, en su condición de “indios” – categoría inclusiva en la que el mundo occidental subsume la gran diversidad de naciones primeras del continente- aparecen desde muy tempranamente en la filmografía y en los registros kinetoscópicos realizados por Tomas Edison a fines del siglo XIX como la *Sioux Ghost Dance* (1894), en producciones oficiales como *The American Indian: Government Service and its Problems* (1933) hasta en innumerables ficciones que pueblan por más de un siglo las pantallas, difundiendo por el mundo, “como son los indios americanos”: como se ven , se visten ,viven , gritan o matan. En gran medida formulan estereotipos. Aun así, han afectado la propia auto-imagen. (Chaat Smith cf.pag. 337-38). Es que, como parte de relatos de ficción en diferentes soportes, constituyen la mayor parte de las referencias con las que cuentan los públicos nativos y no nativos para construir la imagen y la identidad indígena.

Estas imágenes estereotipadas ofrecen y difunden al mundo todo, la idea del “indio”. Cabe aclarar, que los indios no existen como tales, antes de la expansión colonial y de la conquista. Antes eran Cheroquis, Apaches, Sioux, etc. miembros de comunidades o Naciones primeras muy diferenciadas, cuando no antagónicas. Esta categoría de “piel roja” ofrecerá modelos de indómitos guerreros, perspicaces rastreadores y hasta maestros espirituales precursores de una filosofía ambientalista. Y, aun cuando son producto de un espejo deformante, operaron y operan en la reformulación de la imagen y en la dinámica identitaria. La cuestión entonces es, por una parte, estar atentos a las producciones para evaluar- como plantea, Chaat Smith- como figuran las comunidades y sus integrantes. Tarea harto difícil pues supone revisar a partir de las escasas informaciones transmitidas oralmente, como los sujetos, sus costumbres y la historia misma, son presentados. La dificultad estriba, por una parte, en la escasez de las referencias propias, pues la mayor parte de la información, de las crónicas y las imágenes, incluso de archivo, fueron producidas por agentes externos (“blancos” como Catlin y Curtis entre otros muchos). Y aun cuando reproduzcan testimonios nativos deben ser contemplados a la luz del contexto histórico y personal del enunciante, como de quienes realizaron los registros y los catalogaron cuando no, editaron.

La otra cuestión, nos remite a la relevancia de las expresiones estéticas y de los supuestos o principios estéticos que las configuran, Estas favorecen la cohesión de las comunidades, en tanto aspecto importante en la identificación colectiva, como expresión de la identidad y la auto representación. Cuestión esta, fuertemente significativa en contextos de contacto cultural, conflicto y cambio.

Para los creadores contemporáneos entonces, el desafío implica ponderar el peso de las tradiciones estéticas como una “evidencia” de la continuidad histórica de los pueblos nativos, y al mismo tiempo articular

un discurso que dé cuenta de su actualidad sociocultural y política. Un discurso, capaz de entablar un dialogo en el contexto estético y artístico contemporáneo.

Algunos de los investigadores de la estética nativa- como Steven Leuthold (1998) o Judith Ostrowitz (2009) se han pronunciado en ese sentido en sus respectivos estudios sobre las producciones audiovisuales y otras prácticas artísticas nativas.

Leuthold (1998) indaga las posibilidades de una estética nativa en los films producidos por las primeras naciones americanas y la relación de estos pueblos con los medios de comunicación. Se interesa por la exploración por parte de los creadores nativos- especialmente de los realizadores audiovisuales- de distintos medios, a fin de presentar un relato actualizado y actual sobre sus propias culturas, afirmando sus identidades y enfrentando la marginación.

Por su parte, Judith Ostrowitz (2009), nos recuerda que por más de medio siglo, artistas nativos de Norteamérica han expuesto su trabajo fuera de su comunidad de origen persistiendo, sin embargo, en una perspectiva y en una auto representación en sus propios términos. Algunos de estos artistas han enfrentado las complejidades de una suerte de doble misión: por una parte, como representantes y custodios de su cultura, asumir la responsabilidad política que implica su etnicidad distintiva y al mismo tiempo, facilitar el dialogo con públicos más amplios, incluso con el mundo de las artes legitimadas y los circuitos internacionales. Los modos con los que los artistas nativos han enfrentado este desafío son tan diversos como lo son sus especificidades étnico-culturales y tan variables como los procedimientos personales con que cada uno de los artistas re actualiza sus reclamos. Artistas como Janmes Luna, Edgar Heap of Birds, Rebecca Belmore, Jimmie Durham entre otros muchos se diferencian en su estilo personal, en los discursos o los temas que privilegian, y en el tono en que los transmiten. Pero, ciertamente, todos ellos escogen no abstenerse de participar en esta dinámica, de hacerse presentes y auto representarse, ya que, retomando la reflexión final de Ostrowitz en su libro *Interventions* – hacerlo, deja abierta la posibilidad para que otros tomen su voz y su imagen para hablar por ellos y representarlos en función de intereses geopolíticos ajenos a los ideales e intereses propios de las comunidades., como fuera en tiempos históricos.

Probablemente, muchos de entre nosotros encontramos familiares estas situaciones y actitudes en relación a nativos más próximos, a la problemática de su presentación y auto representación.

*Last but not least*, cabe la tarea de observar y analizar de modo comparativo las imágenes producidas y difundidas en uno y otro hemisferio. Interrogarnos por sus semejanzas y sobre todo sus diferencias, por las motivaciones ideológicas de su configuración específica, de su impacto en los pueblos representados y en sus destinos políticos, así como por el lugar que se les asigna en los relatos nacionales.

**Referencias**

- Catlin, G. (1844). *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North American Indians*. New York: Wiley and Putnam.
- Curtis, E. S. (1907-1930). *The North American Indian* (Vols. 1-20). Cambridge, MA: The University Press.
- Gidley, M. (1998). *Edward S. Curtis and the North American Indian Project in the Field*. University of Nebraska Press.
- Leuthold, S. (1998). *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media, and Identity*. Texas: University of Texas Press.
- Lyman, C. S. (1982). *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. Pantheon Books.
- Ostrowitz, J. (2009). *Interventions. Native American Art for Far-flung Territories*. Washington: University of Washington Press.
- Slotkin, R. (1973). *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*. Wesleyan University Press.
- Smith, P. C. (2009). *Everything You Know About Indians is Wrong*. University of Minnesota Press.

**Asociación Argentina de Estudios Americanos**

**Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata**

