

# LOS BORDES DE LA MUERTE: CRÍTICA, ESCRITURA Y DESEO. REFLEXIONES A PARTIR DE DOS POEMAS DE LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

*THE EDGES OF DEATH: CRITICISM, WRITING,  
AND DESIRE. REFLECTIONS ON TWO POEMS FROM  
CONTEMPORARY ARGENTINE LITERATURE*

Gala Yasmín Amarilla  
Universidad de Buenos Aires  
[amarilla.gala@gmail.com](mailto:amarilla.gala@gmail.com)

## ∞ RESUMEN

### ∞ PALABRAS CLAVE

Crítica literaria  
Literaturas posautónomas  
Poesía argentina del siglo XXI  
Escritura  
Experiencia literaria

*El presente trabajo propone una lectura crítica y comparativa de poemas puntuales de dos autores contemporáneos, argentinos y cordobeses: Vicente Luy y Laura García del Castaño. El punto de partida es la conjetura, una metodología de tipo abductiva, esto es, ingresar al texto a través de una alegoría, con el único objetivo de emparejar el corpus y su crítica en un mismo espacio: el de la escritura.*

*Si la autonomía se funda en la no comunicación con lo real, el presente trabajo aventura la posibilidad de que escribir (crítica o poesía) es someterse a una sustracción del mundo parecida (o cercana) a ella. Las preguntas que guían y orientan la ponencia son: ¿qué podemos saber de un poema? ¿En qué medida se complementan y se excluyen la experiencia vital y la experiencia literaria? ¿Cómo puede intervenir la crítica en esa tensión? Los poemas analizados funcionarán, entonces, como ejemplos que habilitan la interrogación crítica, haciéndolos hablar de igual a igual o, mejor dicho, emparejados con los discursos de la crítica en un mismo espacio. El espacio literario en el que se inscriben y en el que se escriben.*



∞ **ABSTRACT**

∞ **KEYWORDS**

Literary criticism

Post-autonomous literatures

21st-century Argentine poetry

Writing

Literary experience

*This article examines selected poems by two contemporary writers from Córdoba, Argentina – Vicente Luy and Laura García del Castaño – through a comparative and critical lens. Drawing on an abductive approach, it proposes entering the text through allegory to bring the poetic corpus and its critique into a shared space: that of writing itself. The study explores how both poetry and criticism may involve a similar withdrawal from the world, questioning the boundaries between lived and literary experience. What can we truly know about a poem? How does criticism operate within this tension? By reading the poems as instances of critical reflection, the article suggests that poetic and critical discourses can coexist and mirror each other within the same literary space.*

Recibido: 16/09/2024

Aceptado: 08/02/2025

## Escribir o morir: dos poemas en el abismo

El presente trabajo propone una lectura comparativa y conjetural de dos poemas de dos autores contemporáneos, argentinos y cordobeses: Vicente Luy (Córdoba, 1961-Salta, 2012) y Laura García del Castaño (Córdoba, 1979).

La línea de la conjetura es un punto de partida, una metodología, de tipo abductiva: un ingreso al texto a través de una alegoría, con el único objetivo de emparejar el corpus y su crítica en un mismo espacio: el de la escritura.

Para ello, haremos un breve repaso de algunos conceptos inaugurados por la “nueva crítica argentina de los sesenta” (puntualmente, los aportes de Noé Jitrik y Nicolás Rosa en su disputa epistemológica en relación con el objeto) y otros más actuales que resuenan en la crítica contemporánea: posautonomía (Ludmer), escrituras del yo, el giro autobiográfico (Giordano), intimidad-inofensiva-éxtima (Kamenszain). Las preguntas que orientan esta lectura son: ¿Existe, de hecho, una tendencia hacia el afuera de lo literario? ¿Hay una nueva relación del objeto literario con la figura del autor cuyos indicios podamos hallar en nuevas lecturas? ¿Hay un cambio en la autorrepresentación de lo real? ¿Qué podemos *saber* de un poema?

El poema de Vicente Luy, sin título, publicado por primera vez en el libro *Vicente habla al pueblo*, publicado en el año 2007 por Editorial La Crecente, nos presenta una imagen de catástrofe (una tormenta, la crecida del río y el desborde trágico) enunciada desde la distancia, temporal y física, del sobreviviente. Así comienza:

Apenas pasa la tormenta  
los riachos de montaña embrutece  
y retumban  
arrastrando árboles, gente  
y algunos amores.  
Yo una tarde  
perdí un par de zapatillas  
y vi pasar una señora  
rebotando río abajo contra las piedras  
sin oponer resistencia.  
Y me tenté, pero no me tiré.  
Todo ese día fui el que no se tiró (Luy 2019: 17).

El poema sigue,<sup>1</sup> pero no avanza. Gira en torno a ese momento, vuelve una y otra vez, deteniéndose siempre en el mismo lugar: el que no fue. Como si en ese abismo, en esa cercanía con la muerte (la muerte del otro y la propia, la que fue y la que pudo haber sido) se abriera una paradoja espaciotemporal que detiene allí al yo poético que queda atrapado en la escritura de un instante.

El poema de Laura García del Castaño, publicado por primera vez en el libro *Sangre del día* por la editorial Añosluz en 2018, parece dialogar con el de Luy. El título, “*Con convicción y una tristeza rigurosa*” (itálica en el original), es una frase del compositor vanguardista Erick Satie. La pieza es muy breve:

Ayer fuimos a ver la creciente  
te mareó mirar al centro  
donde venía más picado  
Imaginamos cómo sería caer  
por descuido o por convicción —dijiste— no hay otra forma  
Volvimos en silencio  
El caudal giró bruscamente en nosotros  
Hay corrientes que te sacrifican o te liberan  
aunque sea una vez (del Castaño 2020: 58).

Una alegoría muy vieja organiza los dos poemas: la del río/vida y, en consecuencia, la del río/muerte. Pero en ambos casos el tropo predominante es el desborde: la temible crecida.

---

<sup>1</sup> Apenas pasa la tormenta / los riachos de montaña embrutece / y retumban / arrastrando árboles, gente / y algunos amores. / Yo una tarde / perdí un par de zapatillas / y vi pasar una señora / rebotando río abajo contra las piedras / sin oponer resistencia. / Y me tenté, pero no me tiré. / Todo ese día fui el que no se tiró. / La lluvia de ayer, tarde y noche, / fue mayúscula; / y si bien en casa otra vez hay goteras / y yo estoy sufriendo / mi susto fue lejano. // En el barrio ya no quedan montañas / y las diagonales sólo dan remansos. / Pero un día después, hoy, aún húmedas / las puertas, / siento pánico y violencia. // ¿Será el amor que se aleja? / No, no dije tristeza; dije pánico y violencia. / Vos quizás te acuerdes; yo soy / el chico que perdió las zapatillas / y la parrilla y una remera / y trepó, presa del pánico, / justo a tiempo para ver pasar a una señora / que ya no era una señora / rebotando río abajo, / a pasos de Ichu Cruz. Y se tentó / pero no se tiró / —todo el día fue el que no se tiró—. / Y hoy, mucho tiempo después, / un día después de una tormenta / siento pánico y violencia. / ¿Será el amor que se aleja? (Luy 2019: 17-8).

---

La experiencia abismal, siguiendo a Immanuel Kant en su *Crítica del juicio*, predispone al sujeto (en este caso, los yoes poéticos) a la experiencia estética de lo sublime. El sobrecogimiento de la cercanía con la muerte, es decir, con lo real, deja al espectador sin palabras, lo despoja de ellas.

En la “Análítica de lo sublime” (que está en “Libro segundo” de la “Primera parte”, llamada “Crítica del juicio estético”, de la *Crítica del Juicio*), Kant explica el sentimiento de lo sublime como la presencia en el sujeto de una facultad de lo suprasensible. Esta facultad es la Razón (§ XXIII, “Tránsito de la facultad de juzgar de lo bello a la de juzgar de lo sublime”).

Lo sublime se da, entonces, cuando el sujeto se enfrenta a aquello que sobrepasa su entendimiento (lo inconmensurable, lo infinito, lo eterno; por ejemplo, una experiencia cercana a la muerte o la contemplación de la inmensidad de la naturaleza): “Llamamos sublime *lo que es absolutamente grande*” (§ XXV - “Definición de la palabra sublime”, cursiva en el original). La imaginación del sujeto se encuentra, en esa experiencia, con su propio límite y por eso se hace sensible para él. La diferencia de esta experiencia contemplativa con la de “lo bello” reside en el tipo de placer que genera: es un placer negativo.

[Lo bello] contiene el sentimiento de una excitación directa de las fuerzas vitales, y por esta razón no es incompatible con los encantos que atraen la sensibilidad, y con los juegos de la imaginación; la segunda [lo sublime] es un placer que no se produce más que indirectamente, es decir, que no excita más que por el sentimiento de una suspensión momentánea de las fuerzas vitales y de la efusión que la sigue, y que viene a ser más fuerte; esto no es, por tanto, sólo la emoción de un juego, sino algo de más serio, producido por la ocupación de la imaginación (§ XXIII, “Tránsito de la facultad de juzgar de lo bello a la de juzgar de lo sublime”).

Como vemos, la imaginación ocupa un lugar central en este tipo de experiencias límites. De esto se sigue que el silencio es un producto del sujeto sobrepasado en su capacidad de imaginar más allá de la Razón. Y es aquí donde entra en juego la tarea imposible del escritor de superar ese silencio, es decir, poner en palabras lo inimaginable, representar lo impensable.

Superar el sin sentido no sería, entonces, representar lo sublime (porque sería imposible), sino poner en juego los mecanismos del lenguaje para decir otra cosa y romper ese silencio. Es ahí donde interviene la poesía. Maurice Blanchot se refiere a esto en su *Espacio literario*:

La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa lo que los seres callan (1969: 45).

En las dos escenas que referimos antes, la del poema de Luy y la de Del Castaño, a ese instante sublime, en el que los sujetos se enfrentan a su propia finitud, sigue un silencio, pero sobreviene la escritura. Es por eso por lo que otra tesis que subyace con fuerza en ambos poemas es la de la voluntad. En los dos casos, la voluntad, bajo la forma de la interrupción, es la que habilita la existencia del poema. Por eso, y no por el tema de la muerte, es que nos interesa una lectura comparativa de estos dos textos.

Desde la perspectiva planteada por estos poemas, la vida aparece como un *continuum*, su imagen es un río en movimiento. La muerte no es, así, suspensión, sino apenas un cambio en la

---

---

forma (un cuerpo que no opone resistencia, como “la señora que ya no es una señora”). La interrupción, entonces, estalla en esa experiencia liminar que es el pasaje entre uno y otro *continuum* (el de la vida y la muerte).

¿Qué espacio se abre en ese lapsus? En ese presente que se eterniza en el segundo de la duda, la tentación, el deseo de morir y la voluntad de no hacerlo. La respuesta que se arriesga, como ya anticipamos en la introducción de este trabajo, es la escritura. La voluntad, en estos dos textos, es un punto de inflexión para el yo poético que, abismado, sin decirlo, decide retirarse para poder escribir. Esa suspensión fugaz a la que sucede la determinación de escribir, instante quizás siempre presente en el momento de creación artística, asoma en la superficie del poema.

## Los sesenta

Retomemos la pregunta inicial, ¿qué podemos *saber* de un poema? En *El corazón maligno del relato*, Nicolás Rosa (1992) se pregunta por el lugar del saber en la relación de diferencia e identidad entre el escritor y el crítico.

El imperativo innovador de aquella “nueva crítica” argentina de los años sesenta fue sublevarse frente al objeto literario, independizarse de él. Lo cual implicó una doble redefinición: por un lado, del objeto mismo, que ya perdía, en realidad, su carácter de objeto como portador de una verdad descifrable; por el otro, de sí misma, al establecerse en un mismo nivel: en el campo del saber.

En tanto escritura, la crítica literaria deja de ser un discurso subsidiario y es capaz de generar significación por su cuenta. Si inventar se asocia a mentir en el campo de la literatura, es porque se la desvincula (históricamente, ideológicamente) del campo del saber, tradicionalmente pensado como el campo de la ciencia: pero el invento está en la base de toda producción científica.

En esta perspectiva, pensar la crítica a la par de su objeto es develar que todo discurso es un simulacro. En esta óptica, decir que la crítica o, incluso, la teoría literaria es tan ficcional como su objeto (en realidad, no-objeto, la *Cosa literaria*) no es disminuirla, sino todo lo contrario. Es devolverle su poder. La siguiente cita de Rosa sintetiza esta discusión:

Hemos considerado siempre (...) que se debe hacer de la crítica un discurso autónomo. La crítica no debe mantener una relación de subordinación con respecto a los objetos literarios, sino que, revalorizando una relación dialógica con ellos, debe admitir su mismo nivel y reconocer su mismo rango de ficcionalidad. Se podría decir, en general, que toda crítica científicista (positivista) e incluso aquella que postula alguna forma de interdisciplinariedad repone en el objeto sus propias categorías y no da cuenta del objeto mismo, de ese objeto-no objeto, trama lábil de múltiples relaciones textuales (...). Creer, fingir, que la literatura es un objeto-uno leído por un sujeto unitario es una formación ideológica claramente delimitada en la historia (Rosa 2004: 14-5).

⊘

Por otra parte, cabe mencionar el aporte de Blanchot (1969) a este nuevo derrotero de la crítica nacional, al precisar un *espacio literario*, el lugar de la experiencia literaria, donde lo real y lo imaginario, la sensibilidad y la imaginación, se disuelven (no se resuelven) en la escritura. “Escritor” o “crítico”, puesto que ambos escriben, solo pueden (y deben) errar en busca de un centro imposible: gracias a eso, escriben. Es acción; ante todo, una poética. Tal la paradoja de Orfeo, recuperada por el autor, como el mito del gran poeta vidente, que puede ver, por ser poeta, pero al mirar lo pierde todo (pero si se niega a mirar, deja de ser poeta).

---

Esta nueva perspectiva crítica se apartó tanto de las lecturas puramente estilísticas como de las lecturas sociológicas (*close vs. far reading*). La discusión parece lejos de haber sido superada. Medio siglo después, la discusión sobre la especificidad de la literatura se revive en la cuestión de la autonomía, abierta por Josefina Ludmer.

## Aquí y ahora

La idea de la posautonomía instalada por Josefina Ludmer en el año 2006 y la fórmula de “giro autobiográfico” de Alberto Giordano (por los mismos años, *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual* se publica en 2008), por su parte, irradiaron lecturas de las producciones contemporáneas en la clave de las escrituras del yo como signo de época. La reedición de *Aquí América latina* y la recopilación y publicación de *El giro autobiográfico* en 2020 dan cuenta de la vigencia y vivacidad de estas producciones.

La convicción del fin de la autonomía de la literatura y el fenómeno de las escrituras del yo fueron forjando y afianzando el imaginario de un futuro inminente en que realidad y ficción, literatura y vida, se funden progresivamente hasta difuminar sus límites.

Dentro de este marco crítico de actualidad, Tamara Kamenzain (en su libro *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay* de 2016) propone el enunciado “intimidad inofensiva” para pensar la poesía actual. Por un lado, señala un nuevo “ritmo subjetivo” de tales producciones. Un ritmo en el que el sujeto se reconoce en lo más íntimo a partir de aquello que está fuera de sí, en esta suerte de intimidad éxtima (concepto que toma de Lacan).

Podemos reconocer fácilmente esta idea de extimidad en los dos poemas que analizamos: el yo poético de Luy se ve a sí mismo en ese cuerpo sin vida que podría ser él y esa experiencia lo transforma en lo más íntimo de su ser. *Mucho tiempo después* del episodio –según nos indica el poema– la emoción vuelve con la misma potencia. Pero esa emoción, si bien es sumamente íntima, se define de manera muy precisa, con una distancia casi clínica: “No, no dije tristeza; dije pánico y violencia” (Luy 2019: 18).

Por su parte, el yo poético en primera persona del plural de Laura García del Castaño efectúa el mismo procedimiento. Por un lado, la violencia de la emoción que irrumpe íntimamente: “El caudal giró bruscamente en nosotros” (García del Castaño 2020: 58). Por el otro, la distancia que se plantea desde el título: la palabra convicción y la idea de rigurosidad asociadas a la tristeza generan un desplazamiento en el vínculo de intimidad que se establece con la experiencia vivida al convertirse en una forma de arte.

Para Kamenzain, esta disposición a compartir la intimidad se volvería inofensiva “a fuerza de repetir lo que ya todos saben” (2016: 63). Este contacto brutal con *lo real* no respondería ya a una performática fundada en violentar el orden establecido con el fin de volver a la praxis, como sucedió con las vanguardias, sino con una suerte de banalidad existencial. La intrusión de lo real, en las poéticas contemporáneas, no sería una exhortación por profundizar, sino, por el contrario, una vorágine “a nivel de la superficie” (63), que toca todos los temas sin ahondar en ninguno.

Podemos permitirnos la comparación de estas metáforas espaciales con las de los poemas que estamos leyendo en este trabajo.

## Escribir cuesta

En la primera parte de *El arte del olvido*, Rosa advierte que escribir, en algunos casos, es el producto de un alto costo físico (2004: 11).

Para Jitrik (1959), escribir es también una experiencia vital definitiva. Aún más, vista bajo una luz histórica, la literatura que se nutre de la experiencia de sí misma, donde la experiencia es lo central, es característica del siglo XX.

La escritura en relación con la muerte, con el suicidio en particular, es un campo muy trabajado por aquella nueva crítica como “lugar de encuentro de fuerzas inconscientes” (Jitrik 1999: 29) y como experiencia dudosa donde se triunfa fracasando (Jitrik 1959: 74). Así, el origen del lenguaje, como lugar de encuentro de fuerzas inconscientes, da la clave para leer a los escritores que, como Quiroga (escritor que Jitrik utiliza como caso testigo), suicidándose, hicieron estallar por los aires la paradoja de la que pende la angustia de no poder hacer sino lo único que pueden hacer, escribir, que es a la vez lo que los arranca y les quita la posibilidad de hacer, porque los enfrenta a la muerte.

Jitrik formula una frase antitética casi exacta de la de Kamenszain, dice que *escribir es vivir al borde de las cosas seguras* (1959: 67). Pero ¿cuál es ese riesgo?

Blanchot (1969) sostiene que cuando el artista se abandona a la necesidad interior de escribir, se somete a una temporalidad otra, la de la escritura, que es una sustracción del mundo. O sea que el espacio literario es también y, sobre todo, aunque Blanchot no lo especifica de esta manera, un *tiempo literario*.

Es interesante contrastar esta idea con lo que propone Daniel Link en su libro *Suturas* (2015), al proponer para la crítica un desplazamiento de la idea de distancia (la vieja dicotomía de *far reading* vs. *close reading*) hacia una noción de temporalidad: una lectura en *ralenti*. Porque, según él, “lo que se juega en la lectura no se mide en términos de distancia, porque no hay separación posible entre lo que está escrito y lo que vive (y, por lo tanto, lo que lee)” (125).

Es justamente la detención momentánea del tiempo lo que sobrevive en la lectura de los poemas que leímos y lo que nos convoca a escribir (a seguir escribiendo) sobre ellos y con ellos. Asomarse al abismo y no tirarse, comprobar esa inminencia, es también una experiencia literaria.

Pensando así, la experiencia literaria sería atarse a algo seguro, como Teseo al hilo de Ariadna para salir del laberinto. No morir gracias al hilo salvador que es la escritura. No haber roto el hilo es no haber conocido el laberinto y no experimentar el límite. Lo inefable se basa en que “lo que no se vive no se conoce y lo que se vive no se puede contar”, dice Jitrik (1959: 66). Pero el hecho de contar, de escribir, es permanecer atado al hilo.

Vicente Luy es, ante todo, un suicida y un enfermo, un padeciente. No solo por el dato biográfico, sino porque toda su producción gira en torno al deseo de morir y el aplazamiento de ese deseo, atravesado por la escritura como postergación, interrupción feliz y dolorosa, a la vez, por su imposibilidad.

Aplazar el momento del suicidio es equivalente a seguir escribiendo. No se puede unir coherentemente el plano vital y el plano de lo transmitido, lo escrito, porque el lenguaje que habla el cuerpo tiene las marcas del sinsentido.

Laura García del Castaño, por su parte, es empleada de una funeraria y tiene, inevitablemente, una relación particular con la muerte. El yo poético de *La sangre del día* está obsesionado con la muerte —“Dos veces al día / me pregunto / dónde estará la muerte hoy” dice otro de sus poemas en el

mismo libro (2020: 11)—, pero vencido ante su inmutabilidad, a la crueldad de su silencio, resignado a toda posibilidad de nombrarla, la rodea, inspecciona lo que tiene de cotidiano (como en los preparativos de un funeral), lo que tiene de ternura, lo que subsiste y palpita, lo todavía vivo.

La distancia entre los dos planos, el de lo real y lo escrito, el escritor no la puede salvar. Por el fatal desencuentro de estas dos experiencias, la sinceridad, en literatura, es imposible. Jitrik escribió “Los escritores más significativos son los que juntan y armonizan los dos tipos de experiencias llevándolas hasta el límite anterior a la muerte y que admiten su incapacidad para cumplir cualquiera de las dos totalmente” (Jitrik 1959: 75).

Otro poema de Del Castaño, del mismo libro, recorre las acciones de un tercero que parece ser un doble del yo poético, al estilo del “Desayuno” de Prevert, pero termina con estos versos: “Mientras une los acontecimientos / se sale del camino / ha llegado al punto inicial / ha dado sin pensar / con la forma”.<sup>2</sup>

En el libro de Link (2015) que ya mencionamos, cuyo capítulo “Posfilología” comienza también con la imagen de Orfeo, el autor historiza las formas de leer en la historia de la humanidad y se pregunta por esta modernidad neo-letrada que estaríamos transitando. Sugiere que, en este momento de umbral (comparable con el que significó la imprenta), lo universal devela lo singular que puja sin resolverse. Esta reflexión, sin dudas, resuena en la *Teoría estética* de Theodor Adorno y su noción de material histórico sedimentado.<sup>3</sup> ¿Dónde mejor podemos ver todavía en movimiento esa pugna aún no culturizada, no cristalizada, sino en el arte? En el mismo capítulo, Link escribe que “el arte diferencial de nuestro tiempo es *consciente* de esa oscilación de lo político entre lo universal y lo singular” (120, subrayado mío).

En los poemas que analizamos, los sujetos parecen extrañamente conscientes de que lo que leemos es una “realidad otra”, que no está ni en el plano vital ni en el textual. Y la función de la lectura crítica se ubica, justamente, en esa zona de rodeo, en el límite entre los dos planos.

En este sentido, todo escritor, incluidos los que escriben crítica, son patéticos. Rosa dice “se escribe para persistir, se lee para olvidar” (1992: 34).

En este nuevo escenario posmoderno,<sup>4</sup> quizás haya que, como sugiere Giordano, entrar en intimidad con la intimidad de estos escritores y pensar la continuidad entre vida y escritura,

---

<sup>2</sup> *Cada día es un punto / vamos uniendo un recorrido / pautado hasta el final / hasta develar / la trayectoria de una flecha / el círculo que pudo ser / la colmena un disparo / Una mujer revienta un neumático / sale del camino / Años atrás fumaba en el balcón / pensando el título de un poema / también buscó una clave / tuvo las manos heladas / el corazón en blanco / se puso al resguardo del granizo / dejó el pan a la intemperie / derramó la sal / contuvo el odio / abrió una cama ofreciendo / la liebre tibia de su herida / Mientras une los acontecimientos / se sale del camino / ha llegado al punto inicial / ha dado sin pensar / con la forma* (García del Castaño 2020: 13-4).

<sup>3</sup> “Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Hablan en virtud de la comunicación de todo lo individual en ellas. De este modo contrastan con la dispersión de lo meramente existente. Precisamente en tanto que artefactos, productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido. El arte niega las determinaciones impresas categorialmente a la empiria y, sin embargo, oculta en su propia sustancia algo existente empíricamente. Si el arte se opone a la empiria mediante el momento de la forma (y la mediación de forma y contenido no se puede entender sin esa distinción), la mediación hay que buscarla de una manera hasta cierto punto general en que la forma estética es contenido sedimentado” (Adorno 2004: 14).

<sup>4</sup> Nos referimos a lo posmoderno, en sentido amplio, al cambio de paradigma que sigue a lo moderno, hacia fines del siglo XX. A *grosso modo*, apuntamos al fin de los metarrelatos (la Historia, el Progreso, la Literatura, etc.) y la preeminencia de una mirada subjetiva y fragmentada (es decir, desde el punto de vista del sujeto) del mundo. Erick Hobsbawm sitúa esta era hacia finales de los años 60, como una transformación que caló no solo en el arte (vanguardias), sino en la

---

---

impulsados por el deseo. Si vivimos en eterno retorno, en *ritornello*, como propone Link (2015), la pregunta por la autonomía quizás no sea otra que la misma de siempre, que vuelve, como olas, dejando nuevas huellas en las obras de arte para quien se disponga a encontrarlas.

Frente a una innegable avanzada de la cultura de la intimidad que espectaculariza las autofiguraciones del yo, convirtiéndolas en meras mercancías para el entretenimiento, la literatura, lejos de extinguirse, se expande. Yendo, como hizo siempre, hacia sus propios límites.

La pregunta por la filología, según Link, ya no es una pregunta metodológica de la historiografía literaria, sino una pregunta ontológica “correlativa del deseo de definir nuestro presente” al que define como “instante de peligro” (37).

Posfilología, posliteratura, posmodernidad, como se le quiera llamar a nuestro contexto, hacer crítica hoy sigue siendo escribir. Expresa, por lo tanto, una voluntad de vivir y un gesto de deseo; igual que los yoes de los poemas que hemos analizado, quienes luego de asomarse a la futilidad y fugacidad de su propia existencia, optan por la escritura. Del mismo modo, puede que abismarse por un instante en la contemplación de un texto, concediendo la posibilidad de conmoverse, sea una alternativa viable para volver a poner a la crítica en relación de contigüidad con su objeto, no sin correr riesgos.

---

GALA YASMÍN AMARILLA nació en 1991 en Buenos Aires. Es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde fue adscripta de la materia “Teoría y análisis literario Cátedra C”. En 2018 obtuvo la beca UBA-INT para estudiar un semestre como alumna de intercambio en la Università di Roma La Sapienza. Actualmente cursa la maestría en Literaturas en lenguas extranjeras y Literaturas comparadas y forma parte del grupo de investigación “Mímesis y representación” (UBA-UFMG). También trabaja como traductora y como profesora de Castellano en el colegio italiano Cristoforo Colombo. Última publicación disponible: “Prosas profanas #10 – Violeta Parra” en la revista “Haroldo Conti”, 4 de octubre de 2021.

---

producción de conocimiento y la forma de hacer política, hasta hoy: “Todas estas «posmodernidades» tenían en común un escepticismo esencial sobre la existencia de una realidad objetiva, y/o la posibilidad de llegar a una comprensión consensuada de ella por medios racionales. Todo tendía a un relativismo radical. Todo, por tanto, cuestionaba la esencia de un mundo que descansaba en supuestos contrarios, a saber, el mundo transformado por la ciencia y por la tecnología basada en ella, y la ideología de progreso que lo reflejaba” (1999: 510).

---

---

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. 2004 [1970]. *Teoría estética: Obra completa 7*. Madrid: Ediciones Akal. Trad.: Jorge Navarro.
- BLANCHOT, Maurice. 1969 [1955]. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós. Trads.: Vicky Palant y Jorge Jinkis.
- GARCÍA DEL CASTAÑO, Laura. 2020. *Sangre del día*. Buenos Aires: Añosluz.
- GIORDANO, Alberto. 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- JITRIK, Noé. 1959. “Experiencia vital y experiencia literaria”. En *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: ECA, pp. 51-67.
- \_\_\_\_\_. 1999. Vol. 10. “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. En *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 19-32.
- KAMENSZAIN, Tamara. 2016. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KANT, Immanuel. 2018 [1790]. “Analítica de lo sublime”. En *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, pp. 161-185. Trads.: Alejo García Moreno y Juan Rovira.
- LINK, Daniel. 2015. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, Josefina. 2010. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUY, Vicente. 2019 [2009]. *Poesía popular argentina*. Buenos Aires: Años Luz Editora.
- ROSA, Nicolás. 1992. “El corazón maligno del relato. Una conversación con Nicolás Rosa”. En *Unicornio. Un caballo con suerte*. N° 2, 7-8.
- \_\_\_\_\_. 2004. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.