



La in-fertilidad del deseo

Roberto García Bonilla

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

rgarciabonilla@att.net.mx

rgabo@yahoo.com

... tengo el derecho de decir lo que debo hacer, lo que sé que debo hacer, aunque no pueda hacerlo [...] es la condición del hombre y la lucha constante entre su anhelo de perfección y su debilidad. Josefina Vicens, *El libro vacío*.

Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. Umberto Eco.

Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos. George Steiner.

En marzo de 1985 *Liberation* hizo una pregunta a 400 escritores, "¿por qué escribe?" Tal vez la respuesta más elemental y contundente -aunque en apariencia más impulsiva que racional- fue la del escritor colombiano Gabriel García Márquez: "yo escribo para que mis amigos me quieran". Esta declaración parece responder a esos "dos mitos poderosos [que] nos han hecho creer que el amor

podía, *debía* sublimarse en creación estética: el mito socrático (amar sirve para engendrar una multitud de hermosos y magníficos discursos y el mito romántico ('produciré una obra inmortal escribiendo mi pasión')¹. El mismo Barthes en esa especie de guía, fragmentaria de las emociones y los instintos que se concentran en esa abstracción, nadería de infiernos y paraísos, denominada amor, sintetiza: "Escribir. Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de `expresar' el sentimiento amoroso en una 'creación' (especialmente escritura)".²

Palabras, frases, historias cuyos significados siempre se desbordan del imaginario, exigiendo apéndices y glosarios en los diccionarios; creando preguntas a los lingüistas cuya voz, ya impresa, será oída, en el mejor de los casos, como lucidez en balbuceos.

Ese *deseo de expresar* sitúa a todo redactor -que aspira a la creación- ante una hoja en blanco sin consumación; intentos errados de imaginación debilitada por la inseguridad de conciencias individuales y críticas colectivas. La palabra con sus múltiples edificaciones, ya inamovibles, fortifica los cimientos de la cultura. La preservación de un aliento, una teoría, un tratado o una reflexión, requieren de la palabra. Y las palabras, como significación, ya no como contenido (significado) -como dice Barthes- han terminado por ser mito y "el mito es un habla".³

El deseo en la escritura forma parte de interminables representaciones; el potencial que concentra es uno de los motivos -instintivos y racionales- que permiten la búsqueda y consecución de ideales, ambiciones, o aberraciones en la vida.⁴

Pero la sola idea de la creación detiene a los anhelantes a esa superficie tan elevada como intangible, aunque no providencial. "El lenguaje no tiene ningún origen divino o trascendente"⁵. La revolución que representó el psicoanálisis ha contribuido a levantar los velos de

la inspiración y la genialidad que rodean a la escritura, más aún, la literatura; así se acepta que "el inconsciente del autor, realidad viva e individual, es el que confiere su vida y su singularidad a un texto. [...] Un texto logrado es tan 'elocuente' que procura al autor la ilusión de que se basta a sí mismo y que podría carecer de público para sobrevivir. Simétricamente procura al lector la ilusión de que existe por sí mismo, sin autor previo, y que es el lector el que lo crea a medida que lo lee"⁶. Ciertamente la *consumación* de un texto afirma a un autor, pero difícilmente aceptará su logro si no encuentra la complicidad con esos seres potencialmente cautivos y virtualmente escasos: los lectores. Pero habrá que distinguir entre los autores que escriben empujados por una necesidad irrefrenable; quienes fraguaron las palabras ya florecientes en un discurso que tuvo que enraizarse en la febrilidad de la escritura: el fragor del yunque, carbón en cenizas, ya en lápiz, vueltos en gris seco sobre la hoja. Ellos pueden ser escritores ya con el dominio de sus herramientas (para quienes la escritura *es* ante todo forma); pueden ser también redactores que no aspiran el rango de literatos, ni poseen los estímulos, estrategias y motivaciones que procura un gremio, ahora llamado cultural. (Claro, los momentos en devenir encadenados en historia, dan cuenta de muchas formas de escritura como la intuitiva y la automática).⁷

En uno y otros casos, la oscuridad y la soledad protegieron la gestación de esas *escrituras*; gracias a éstas domeñaron sus instintos y modelaron sus ardores; heridas irremediabiles que sellaron instantes de pasado des-afortunado en presente asible y transitable hacia un futuro que nada es sin el pasado. La memoria es una sombra que en su penetrante discreción podrá perdurar, aunque en verdad, más que reproducir la realidad acontecida, la recrea, la reinventa. "Recordar es organizar en categorías el mundo que nos rodea".⁸

Estamos ante casos y posiciones extremas: "el herido por la neurosis o por la psicosis en su placer de vivir, en sus posibilidades de ser, de actuar, de pensar [el escritor, sin más], ya aquellos que durante la primera mitad del siglo XX todavía fueron llamados genios [el creador, el artista]".⁹

Qué sucede con José García el personaje-protagonista de *El libro vacío* (1958, FCE) de Josefina Vicens (también autora de *Los años falsos*, Martín Casillas, 1982). Él es un oficinista que lucha por trascender la mediocridad de oscuros compañeros que viven en la precariedad salarial; un hombre más, casado con una mujer diligente, fiel y dominante que resistirá las carencias; incluso, mantiene silencio ante la infidelidad de su esposo. La paciencia parece unirlos; ella espera que su vida mejore, que su hijo enfermizo, el menor, deje de serlo y que el mayor, madure.

El narrador-protagonista al aceptar que es un hombre como millones, se pregunta por qué se mantiene la obsesión de la escritura. Él no aspira a ser un escritor y obtener el reconocimiento como literato, ni siquiera la aceptación de un mundillo cultural. Él sabe bien cuáles son los atributos de un texto literario; no desconoce cuáles son los errores usuales de un redactor incipiente. Él acumula anotaciones en cuadernos que van de las ideas sueltas a la trabajosa conformación de personajes como Augusto de la Rosa, al que no puede situar con el registro apropiado ("...me parecía que la opulencia sólo podía ser descrita con lenguaje opulento..."). La esterilidad y la sensación de fracaso se truecan y lo llevan a la angustia:

Estoy aquí, tembloroso, preparando, en espera de la idea que no llega. Es un momento difícil. Al principio uno no sabe cómo hacer para atrapar a los lectores o a uno mismo. Uno puede ser su lector, su único lector, eso no tiene importancia. Escribo para mí; que quede bien entendido.¹⁰

Esta afirmación sólo es inmediata, dada por el consciente (Ello); el inconsciente (el super Yo)¹¹ le está exigiendo y reprochando demasiado al oficinista porque "nadie puede vivir y menos crear, sin reivindicar el derecho a un 'fragmento' de inmortalidad"¹²; además al querer *atrapar a los lectores*, al menos se está refiriendo a su familia, que ha padecido y esperado que ese libro fantasmal se materialice. Él necesita comunicarse con otros; en otro momento (páginas adelante) lo acepta: "Escribir es decir a otros porque para decirse a uno mismo basta un intenso pensamiento y un distraído susurro entre los labios".

Mientras describe esa lucha ante la escritura, José García, deja ver su decadencia física y los conflictos emotivos que lo agobian. El intento de ese libro lleva al aislamiento físico, al alejamiento de su familia, lo único que tiene, después de sus cuadernos y lo único que da sentido a su vida; sobre todo después de haber huido de su amante mucho más joven que él (de no haberlo hecho, habría terminado por anular la voluntad del hombre ya cercano al ocaso). Él enfrenta cada día las pequeñas agonías de la vida ante sus cuadernos. ¿Y cómo libera las fatigas de la domesticidad su esposa? Este hecho atormenta al protagonista, quien se siente débil ante la pujanza de ella y el vigor de su hijo José, que rápidamente pasa del amor idealizado con una chica pobre a la ambición por una joven rica. Su aliado es el hijo pequeño, Lorenzo, con quien se identifica al ser vulnerado con frecuencia por las enfermedades; además también oculta cuadernos con dibujos de animales que él mismo inventó.

El deterioro físico aplasta a José García ("los objetos simplemente envejecen a nuestro lado") y con la escritura quiere revitalizar su vida, pero "es el escribir lo que me complica y altera". El mayor obstáculo es no creer lo suficiente en la escritura propia.

Al enfrentar la escritura, el protagonista de Josefina Vicens medita con hondura la elementalidad de la vida; a cada momento se está

cuestionando e interrogando sobre su propia existencia y con denuedo intenta *salvarse* de la masificación anónima en la burocracia sin atributos ni recompensas. Él quiere escribir para que lo quieran; paradójicamente su automenosprecio debilita su obsesión. Intenta elevarse y alcanzar mayor dignidad ante la esposa y los hijos ("Yo no sirvo para nada. Trabajo y la amo. Y amo a mis hijos. Es todo lo que hago en la vida" [...] "Me avergüenza estar escribiendo, tener ganas de escribir, pero así es. No podría hacer otra cosa").

Pero el azar y sus imponderables pueden cambiarlo todo; aunque sea ficticia e instantáneamente. Es observable que el único sobresalto climático en *El libro vacío* -aunque mantiene una grave tensión de principio a fin- es páginas después de la mitad de la narración, cuando el oficinista conoce a una mujer joven, atractiva y viuda; a los 51 años él se enamora y acepta una vida subrepticia. Naturalmente la domesticidad familiar se le vuelve insoportable, mientras la joven le exige. El carácter en él está cubierto de honestidad; de ahí su flaqueza anímica e indecisiones cotidianas, fermentos de sus obsesiones. La tortura, entonces creció; la resistió por el cuerpo de ella y la búsqueda de sí mismo: "¡Me había buscado una mujer; iba, pero no precisamente a encontrarme con ella, sino conmigo mismo". Tuvo la entereza para renunciar a su amante, sabiendo que no volvería a encontrarse la fascinación del amor clandestino en un cuerpo joven. Parte de su vida quedaría, para siempre, en la clausura. La deseaba, sin decírselo, mucho después de abandonarla, pero deseaba más escribir con seriedad para superar su mediocridad, con todo y que se preguntara "¿Por qué no tener la modestia de limitarme a relatar esas cosas sin importancia que nos distraen y nos ayudan a olvidar nuestra medianía?" No sin certeza diría "Quizá lo que más me falta no es imaginación, sino audacia".

Aunque el fracaso lo ha rodeado toda su vida, le aterra al redactor de cuadernos plenos en sinceridad; pobres en estilo y faltos de un

motivo conductor que estructure la novela deseada. Quiere decir la verdad, *su* visión sobre la vida. Pero no encuentra un discurso apropiado porque su existencia, mejor, el mundo que lo rodea es pobre, superficial, incluso vulgar. Sabiendo que en la vida misma la vulgaridad es respirable, José García quiere transformar la elementalidad de los hechos vividos y la imágenes encontradas, aunque acepta: "Es de tu realidad de lo que puedes hablar. Y si de ella no te es posible extraer lo que requieres para un libro distinto y trascendente¹³, renuncia a tu sueño".

Aquí se advierte como la autora y el protagonista, como madre e hijo en comunión. Los temas de la literatura, como se ha repetido, son básicamente: el amor, la vida y la muerte.

Con enorme economía de medios temáticos, Josefina Vicens, concibe desarrolla y concluye un texto sobre los abismos de un hombre sin cualidades exteriores; no cae en el discurso moralizante, o seudofilosófico al que llegan las narraciones donde más que acciones exteriores, hay conmoción interior y valoraciones sobre el mundo circundante. La autora muestra el drama de un hombre ciudadano que vive en el anonimato pero con la sensibilidad para intentar salvarse de la caída. En la búsqueda de esa *salvación*, la nueva fe del individuo ya no está tanto en la fe religiosa o en los ideales políticos; se anuncia una nueva "espiritualidad". "En la época moderna, una de las metáforas más trajinadas para el proyecto espiritual es el 'arte'".¹⁴

El libro vacío es un ejemplo de lo que se ha llamado metaficción; el texto es, a la vez, objeto y medio; el texto mismo se analiza en su sentido. El artificio se logra con el manejo de la temporalidad y el narrador¹⁵. El relato, aquí se abre, en su relación espaciotemporal ("no se concibe la acción humana fuera del tiempo"). La narración del mismo protagonista ocurre en un tiempo indeterminado pero, por referencia cronológica, sabemos que la narración se proyecta 20

años atrás; es decir la historia (mundo) y el discurso (narrado) convergen en la lectura¹⁶. Por otra parte habrá que recordar que "un texto narrativo se funda en una dualidad temporal; [...] la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real".¹⁷

En *El libro vacío* su autora no se aleja de la realidad; en apariencia el lector está inmerso en la zozobra que le produce a un hombre la esterilidad creativa¹⁸. La historia narrada produce un efecto de inmovilidad (así se produce el llamado *tiempo de la historia o tiempo diegético*), es el monólogo de un hombre a los 56 años de edad que revela desde enfoques distintos su obsesión por la escritura; se confiesa derrotado, pero el lector, en muchos pasajes lo ve levantarse de la depresión, cargado de ideas y de motivos para iniciar su novela. Esta impresión temporal es más relativa porque, la experiencia temporal en cada lector depende -señala Luz Aurora Pimentel- sobre todo, del tiempo del discurso. La ausencia de acciones se opone a la fluidez del texto, que produce una sensación de poca movilidad. Esa impresión es producto de la significación global, porque "conocemos el mundo narrado sólo como algo incorporado al discurso que lo significa, y si el *discurso narrativo* es una forma de organización textual, es claro que todo queda sujeto a un *doble* principio de selección de la información narrativa".¹⁹

Esta lectura de *El libro vacío* a un acercamiento menos impulsivo y emotivo sobre su protagonista. Ciertamente en un texto experimental como el que nos ocupa la posición del lector es muy significativa.²⁰

Esa oposición de movilidad-inmovilidad en el texto también incide con el resultado del llamado discurso narrativo. A lo largo de la narración José García pasa del antiheroísmo (de su hazañas imaginarias) a la derrota (producida por la esterilidad creativa); de víctima (de las circunstancias) a victimario (de su familia). Además de buscar el amor, busca un lugar ante sí mismo; la autoaceptación, el

reconocimiento exterior; la unificación del burócrata, con el escritor diletante -que clama la seguridad de los profesionales- y el padre de familia y esposo discreto.

En muchos pasajes estamos ante un rebelde aspirante a escritor; maduro, pero lejos de la vejez; en otros, ante un José García deambulando, más que en la vejez, en la senectud; aniquilado por la depresión, con sobresaltos de angustia no contenida. En los últimos renglones del relato se advierte a un hombre que, ayudado por la perseverancia acepta -no sin resignación- que debe seguir, que la primera frase está a punto de salir, que no puede desistir después de 20 años de intentos, de arduo trabajo.²¹

No tengo sueño. Quiero seguir escribiendo. Mejor dicho, empezar a escribir, porque esta noche el tiempo se me ha ido en fantasías, en divagaciones, en recuerdos. No es así, lo sé perfectamente²². Si encontrara una primera frase, fuerte precisa, impresionante, tal vez la segunda me sería más fácil y la tercera vendría por sí misma. [...] En fin voy a acostarme y a seguir pensando. Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla.

Si se pudiera *escuchar* la voz de este monólogo final, sin duda sería de *crescendo* como los acordes finales de una obertura neorromántica precedidos por un *ostinato* rítmico doble, anunciando, recordando, retomando el *tengo* como tónica de dos acordes finales (al unísono se oye "Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla"). Después de un des-eternizado silencio, la ópera, esto es la obra, iniciaría.

El Libro vacío es una interrogante sobre la identidad, perdida en el anonimato, de un oficinista en una ciudad; es también la reivindicación de la escritura ya no como medio de un género concreto (en este caso la novela) que permite leer un texto con

nociones de estructura y formas que a su vez determinarán, de antemano su funcionamiento y su sentido²³. No, es la escritura, más allá del género, en la cual el autor -aquí la autora- con su *discurso narrativo*, confiere a la escritura un lugar privilegiado, que supera con mucho el de objeto mediador de contenidos y significaciones.

El fin (de la historia narrada) y el principio (propuesto a lo largo de todo el discurso narrativo: el inicio de un nuevo discurso narrativo) se encuentran y se complementan, para desplegarse en una nueva *lectura*, donde memoria (desde el recuerdo hasta la fantasía, pasando por los sueños), tiempo (pasado, presente y futuro) y espacio (el creado en cada discurso narrativo por su respectivo lector) se funden: sus motivos conductores son el amor (el deseo), la vida (la creación) y la muerte (la esterilidad y, también, la renovación). Pero siempre habrá desfases, el orden artificiosamente creado (con esta valoración, más, abstracción) es alterado por la vista oblicua retenida en instantes ya transcurridos:

cuando se habla de amor por el pasado se debe tener cuidado, ya que se trata del amor por la vida. La vida está mucho más en el pasado que en el presente. El presente siempre es un momento corto. Cuando se ama la vida, se ama el pasado, porque es el presente tal como ha sobrevivido en la memoria humana. Lo que no quiere decir que el pasado sea una Edad de Oro. Igual que el presente es a la vez atroz, soberbio o brutal, o sólo mediocre.²⁴

Melancolía del deseo o deseo de la melancolía es la silueta emotiva que nos deja el protagonista de *El libro vacío*, y una pasión por la cultura en toda su amplitud es la propuesta lingüístico-literaria de su autora. La creación como la edificación de una vida que lucha contra lo ineludible: el fracaso. Un confrontamiento de la existencia y el deseo de trascendencia sin más armas que la conciencia. Pero antes, el deseo -en su más elemental abstracción: el instintivo-

penetró en la obsesión; esa complicidad contienen la pasión, tan alejada de las ideas y las invenciones; tal vez sólo logradas en una obra cuando el *enfermo* se eleva sobre su crisis (de conciencia y de creación). Josefina Vicens no deja a José García a la deriva, y es el lector quien decide si él se sumergirá en el fracaso, o si se *salvará* con la escritura más, con la creación.

Notas:

[1] Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 2a.ed., México, Siglo XXI 1983. p. 119.

[2] *Idem*.

[3] "...el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza' de las cosas. [...] la palabra mítica está constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada". Roland Barthes, *Mitologías*, 3a.ed. Siglo XXI editores, 1981. pp. 199, 200.

[4] "En latín *desiderium*, significó primeramente "puesta de un astro", luego "pesar", tardíamente "deseo". Es la tendencia profunda, invencible, y muchas veces espontánea, que empuja a un ser a "apropiarse" de la manera que sea de un elemento del mundo exterior, o de otro ser". *Léxico sucinto del erotismo*, Anagrama, 1974, p. 32.

[5] Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra*, Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador", Siglo XXI editores., 1993, p.17.

[6] *Ibid*, p. 18.

[7] "Los teósofos y esoteristas decimonónicos, establecían dos tipos de escritura [...] la intuitiva, en la que el escritor sigue el

dictado interior de su propio grafismo, y la automática, en la que el espíritu se apodera de la mano y encarna las doctrinas secretas que están más allá del individuo". Sergio González Rodríguez, *El centauro en el paisaje*, Anagrama, 1992, p. 16.

[8] Gerald Edelman, citado por Federico Campbell en *Post Scriptum triste*, UNAM y Ediciones, El Equilibrista, 1994. p. 118

[9] Véase, Didier Anzieu, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

[10] Véase, Josefina Vicens, *El libro vacío*, Segunda Serie, del FCE y SEP, No 42, 1986, p. 21. (A partir de la siguiente mención de la novela, sólo se entrecomillará la cita correspondiente).

[11] En 1917 Freud anuncia en *Duelo y melancolía* la gran conmoción de la tópica (el Ello, el Yo, el Superyó van a reemplazar -sin suprimirlos- al consciente, al preconscious y al inconsciente) y de lo económico...", Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 25.

[12] *Ibid.*, p. 59.

[13] El protagonista de *El libro vacío*, como ya se ha dicho, tiene conciencia total del trabajo escritural, como proceso (que desde la perspectiva psicoanalítica de Anzieu se divide en trabajo de sueño (inspiración); trabajo de duelo (la trama); y trabajo de la creación (realización de la obra). [*Op. cit.* p. 25]. El primero lleva segundos; el último puede llevar muchos años. No menos claro está en las implicaciones de la escritura como creación. La mención de lo "trascendente" lo confirma.

[14] "Cada época debe reinventar para sí misma el proyecto de 'espiritualidad'. (Espiritualidad = planes; terminologías; normas de conducta encaminadas a resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana,

a la consumación de la conciencia humana, a la trascendencia". Véase, Susan Sontag, "La estética del silencio", en *Estilos radicales*, Taurus, 1997, p. 13.

[15] Señala Barthes, hacia 1959: "la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre su figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en un objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura". Véase "Literatura y meta-lenguaje", en *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 127.

[16] "Desde el punto de vista de la producción textual, el contenido narrativo o diégesis de cualquier relato cristaliza en la impresión de un mundo narrado en el que se conjugan dos factores, la historia (mundo) y el discurso (narrado). En efecto, esa impresión que tiene el lector de un mundo narrado depende directamente del discurso que le da cuerpo; son las relaciones entre la historia y el discurso narrativo lo que nos permite concebir este mundo como algo signficante, con una información narrativa". Véase, Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI y UNAM, 1998, p. 18.

[17] Luz Aurora Pimentel añade que, "este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*. *Op. cit.* p. 42.

[18] Esta impresión de pesadumbre está creada por el llamado "discurso narrativo" que "también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión al cual no

puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con la cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos *tiempo del discurso*". *Ibidem*.

[19] Gérard Genette, citado por Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 21.

[20] Para el psicoanálisis, "El sujeto considera que lo que percibe en el presente es lo real. En cambio, como no puede recibir percepciones del pasado y del futuro, considera a éstos como concepciones no reales". Véase, Fanny Blanck de Cereijido, "El psicoanálisis en el tiempo", en *Del tiempo, cronos, Freud, Einstein y los genes*, Folios ediciones, 1983, p. 114).

Si trasladamos esta apreciación a la lectura de un texto, la relatividad en torno a percepción de la temporalidad (pasado-presente-futuro) aumenta por no pocos factores que van de la sucesión, duración u orden y pueden alcanzar aspectos como la reiteración de la temporalidad (repetición de acciones desde distintos enfoques), hasta aspectos del discurso narrativo.

[21] "Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas". Véase Didier Anzieu, *op. cit.* p. 53.

[22] "El cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo imaginario, su cuerpo fantástico, están presentes a lo largo de su trabajo y él teje las huellas, los lugares, las figuras, en la trama de su obra" [...] Existe, en la creación de una obra de arte o de pensamiento, algo de trabajo de parto, de expulsión, de defecación, de vómito". *Ibid*, p. 53.

[23] "Leer un texto como un relato, como un ensayo o como un poema es dar ya por sentadas sus condiciones elementales

(aunque muy abstractas) de significación [...]; para hablar de las instrucciones de lectura que un texto contiene potencialmente, sea [es] necesario establecer, en un primer momento, su filiación genérica". Véase, Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 165.

[24] Marguerite Yourcenar, citado. por F. Campbell, *op. cit.*, p. 119.

© Roberto García Bonilla 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario