

PERSPECTIVAS SOBRE UN MUNDO CRUEL: MIRADAS (MICRO)CÓSMICAS EN LA OBRA DE ESTHER ANDRADI**Liliana Tozzi**

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

liliana.tozzi@unc.edu.ar

Resumen: Los textos publicados por la escritora argentina Esther Andradi abarcan una diversidad de géneros narrativos, poéticos y periodísticos; en este trabajo, me propongo analizar la presencia de los afectos en *Microcósmicas* (2015). El eje específico del abordaje lo constituyen las relaciones entre lo cotidiano, un microuniverso donde se destaca el rol de las mujeres, y el macrocosmos, marcado por el deterioro de la acción humana. Los textos incorporan una perspectiva crítica sobre las relaciones de poder, el patriarcado, las dictaduras y las políticas del capitalismo. La escritura fronteriza de la migración permite una mirada que fluctúa entre las capas de lo existente, que se desplaza entre espacios y entre tiempos, que recupera núcleos afectivos para proyectarlos hacia una visión del presente y del futuro, entre el apocalipsis y la esperanza.

Palabras clave: afectos, relaciones de poder, microrrelato, literatura argentina, Esther Andradi

PERSPECTIVES ON A CRUEL WORLD: (MICRO)COSMIC GAZES IN THE WORK OF ESTHER ANDRADI

Abstract: The texts published by the Argentinean writer Esther Andradi cover a diversity of narrative, poetic and journalistic genres; in this paper, I propose to analyze the presence of affects in *Microcósmicas* (2015). The specific axis of his approach is constituted by the relationships between everyday life, the microuniverse where the role of women is highlighted, and the macrocosm, marked by the deterioration of human action. The texts incorporate a critical perspective on power relations, patriarchy, dictatorships and the politics of capitalism. The border writing of migration allows a gaze that fluctuates between the layers of the existing, that moves between spaces and times, that recovers affective *nuclei* to project them towards a vision of the present and the future, between apocalypse and hope.

Keywords: affects, power relations, short-short stories, Argentinean literature, Esther Andradi

DOI: <https://10.24029/lejana.2025.18.8568>

Recibido: el 3 de agosto de 2024

Aceptado: el 22 de noviembre de 2024

Publicado: el 28 de febrero de 2025

*¿Y si el relato inconcluso fuera el desafío para escribir otra gesta?
La épica de refundar el planeta sin alambradas ni fronteras,
territorio para todas las banderas, la veneración de sus lenguas,
el respeto de sus gentes. Entonces Babel sería un jardín
y el bosque sobreviviría con todos sus árboles.*
(Andradi, 2011: 619)

Introducción

La producción literaria de la escritora argentina Esther Andradi enlaza una diversidad de géneros narrativos, poéticos y periodísticos. Exiliada de Argentina en 1975, en tiempos previos a la dictadura de 1976-1983,¹ vive algunos años en Perú y en 1982 se traslada a Berlín, donde reside hasta el presente. Entre la actividad académica y la escritura creativa, elige la segunda, y desde entonces ha desarrollado una prolífica obra, con relevancia dentro del campo literario actual.

La narrativa de Andradi se inserta en la tradición del microrrelato latinoamericano, en la línea de Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Ana María Shua o Luisa Valenzuela, por nombrar solo algunos. Los trabajos críticos sobre su obra destacan la presencia de la memoria y su mirada crítica sobre el cuerpo, el patriarcado y los autoritarismos. Así, Laura Silvestri (2012), desde el enfoque teórico del feminismo, analiza lo culinario, la deconstrucción del canon cultural y el orden simbólico de la madre recuperado en la escritura. El vínculo con el recuerdo y el poder de condensación es el eje del artículo de Maya González Roux (2023), mientras que la lectura de Liliana Massara (2018) destaca los tópicos del viaje, la presencia de lo culinario y los sentidos, la idea del caos como postulación de un nuevo orden. En el análisis propio sobre *Tanta vida* (Tozzi, 2013), abordo la configuración identitaria en relación con la maternidad y la genealogía femenina. La reseña de *Microcósmicas* de Sandra Bianchi (2017) ubica la escritura de Andradi en un espacio de lectura no convencional, que demanda la creatividad del lector. Las entrevistas de Marisa Pereyra (2010) y Laura Haber (2017) aportan ideas de la autora sobre su trayectoria escrituraria y su visión sobre la literatura, los géneros, la lengua y la memoria. Estas líneas atraviesan los relatos de *Microcósmicas*: lo cotidiano, la mujer, los mandatos sociales, la violencia y las relaciones amorosas se entrelazan con la migración y el desarraigo.

Por otra parte, los textos revelan un trabajo de orfebrería con los recursos propios del microrrelato. Al margen de si estamos ante un “cuarto género narrativo” (Andradi, 2014) o ante una variante del cuento,² me interesa profundizar en los efectos de sentido que su utilización produce, en relación con los afectos y la dimensión social. Me propongo analizar la configuración del cuerpo y el espacio desde una perspectiva dinámica entre lo micro y lo macro. Sostengo que, en las microcósmicas de Andradi, los afectos vinculan ese espacio móvil con la memoria y con el poder. Los relatos destacan el rol de la escritura, como así también de las

¹ Las dictaduras de los setenta en el Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay) determinaron el exilio de muchísimos intelectuales, artistas y políticos. Respecto de su partida, Andradi afirma: “[...] tal como dice un personaje en uno de mis textos «soy de las que tuvo que salir. No por nada, sino porque ahí ya no se podía vivir». Expulsada por el miedo, elegí la incertidumbre y partí” (Pereyra, 2010: 1).

² Sobre el debate acerca del microrrelato como género o como variante del cuento, remito a la extensa bibliografía que discute el tema, con sólidas argumentaciones teóricas, como Ette (2009a; 2009b), Lagmanovich (2009), Nogueroles (2011), Roas (2010) y Valls (2015), entre otros.

labores cotidianas, para instalar una mirada crítica sobre el colonialismo, el sistema patriarcal, el autoritarismo, el capitalismo y la función de la literatura.

1. El universo en un grano de arena

Los textos de *Microcósmicas* presentan numerosas características del microrrelato, según postula la amplia producción teórica sobre el tema; en este apartado relevaré algunas de ellas en relación con los ejes temáticos propuestos para este artículo. En uno de sus textos ensayísticos, la autora define el género como “corto, preciso, sucinto, y al mismo tiempo profundo, pleno de significaciones”, y agrega: “Son ficciones células madre, semillas. Miniaturas. Fragmentos que contienen el todo y sin embargo viven por sí mismos, con su propia estructura y densidad” (Andradi, 2014: 202).

David Lagmanovich (2009) destaca como características específicas la concisión, la narratividad y la ficcionalidad, mientras David Roas apunta características cuyos rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos pueden reconocerse en *Microcósmicas*: narratividad, concisión e hibridez genérica; elipsis, finales sorprendidos y enigmáticos, relevancia del título, experimentación lingüística; intertextualidad, metaficción, ironía, humor, intención crítica; exigencia de un lector activo (2010: 13-16). Fernando Valls destaca la concepción del texto y su recepción, la tensión entre “la voluntad de expresión, por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra” (2015: 27) y la elipsis como parte del trabajo sobre la connotación. Baste como ejemplo de la mayoría de las características mencionadas el texto “Metamorfosis”:

Ahora soy una hierba doméstica. Pero supe ser salvaje.

Orgías fueron aquellas: no te puedo explicar la de bichos que entonces se balancearon entre mis lianas.

Nada que ver con este perejil en que me he convertido. (Andradi, 2015: 15)³

El título articula pasado y presente, como un proceso de degradación que reformula — elidido— el paradigma civilización/barbarie. El estado salvaje, orgiástico, se recuerda melancólicamente, desde un presente *domesticado* que apaga el éxtasis. El humor que permea todo el relato corona el final con la intertextualidad del dicho popular “ser un perejil”, que remite a un personaje insignificante, que en muchas ocasiones puede ser utilizado para cargar las culpas de otros.⁴

En gran parte de los relatos de Andradi se presenta la inversión de lugares comunes y del sentido de relatos fundacionales de la cultura occidental, entre ellos, del mito de Adán, Eva y la serpiente. Así, en “Las hojas muertas” (14), el final —“Y la serpiente se caga de risa”— cierra la mirada crítica sobre el capitalismo que destruye la naturaleza y los valores éticos, encarnado en los billetes de dólares cuya materia prima se extrae de los árboles. Todo el relato se construye sobre el humor, la ironía, la elipsis y el silencio. Francisca Nogueroles distingue dos poéticas esenciales del silencio en las minificciones: “una primera obtenida por restricción —

³ En adelante, las citas de *Microcósmicas* se realizan solo con el número de página entre paréntesis.

⁴ “El nuevo sentido de perejil se afianzó y difundió sobre todo en el ámbito delictivo, especialmente, durante los tiempos oscuros del proceso y la represión militar, adquiriendo el sentido más específico de integrante —de escasa importancia— de una organización política, al que suelen asignarse tareas riesgosas” (Ciapuscio, 2021: 2).

lo que supone un aparato compositivo para condensar— y una segunda deudora de la sustracción de datos, lo que lleva a cribar información” (2011: 12).⁵ Los textos de Andradi utilizan los dos tipos de estrategia: la condensación que privilegia el componente descriptivo sobre el narrativo y la sustracción que se concreta con elipsis y paralipsis, que obligan al lector a completar la información subyacente. En el microrrelato mencionado, el título incorpora un sentido que en el resto del texto se sobreentiende: la muerte. Las alusiones al Infierno, el Purgatorio y el Paraíso remiten al después de la muerte física como pervivencia, pero el título instala el contenido disfórico, con un sentido irónico sobre el final: “Las acciones se van al Purgatorio. Las hipotecas al Infierno. Sólo el Paraíso es para los billetes: allí se vuelven árbol del conocimiento, y la serpiente se caga de risa” (14). La deconstrucción del mito bíblico, con alusiones a comer el fruto prohibido del conocimiento y la presencia del mal, encarnado por la serpiente, ubica el sistema capitalista como fuente del mal.

La intertextualidad con los relatos míticos y épicos también se vincula con el tópico del viaje y, en el caso de Andradi, con el exilio. La autora reflexiona sobre ello a través de las figuras de Odiseo, que identifica con el relato del regreso, y de su contraparte virgiliana, Eneas, que representaría el relato de la partida:

El viaje de Ulises es el paradigma del retorno. La vuelta a casa. Un retorno implica la existencia de, por lo menos, dos elementos. Un territorio adónde volver, y alguien que espera. [...] Virgilio escribe en la Eneida la épica del que abandona la tierra en llamas, el templo en escombros y con la memoria al hombro va en busca de un territorio donde refundar la vida. La casa. La lengua. Eneas es el héroe destinado a reconstruir la patria y la ley del padre. Pero Virgilio muere antes de concluir el relato. El viaje de ida es una narración inconclusa. El final es una página en blanco. (Andradi, 2011: 794)

El viaje de Andradi y de tantos escritores exiliados reformula en algún sentido el de Eneas: un viaje para refundar un territorio, que permanece siempre inconcluso. Su manifestación escrituraria constituye lo que Ottmar Ette denomina “literaturas sin residencia fija”: “formas de escribir translingüísticas y transculturales, que puede observarse con claridad desde el último cuarto del siglo XX, ha llevado a que todos los elementos y aspectos de la producción literaria se hayan puesto en movimiento de un modo mucho más radical y duradero que nunca” (2009c: 89). El recorrido implica el abandono del país natal, donde anidan los afectos, la madre, el padre, la infancia.

El dolor aparece en la Argentina de “Al este del paraíso” (67), donde la polisemia del título enriquece el sentido: el árbol del paraíso que se incendia en la vereda de la casa de Buenos Aires; la remisión a la lucha bíblica entre Caín y Abel; el país como paraíso perdido, “chamuscado” y posteriormente arrancado por la noche, para dejar el hueco en la tierra y en la subjetividad. Se configura entonces como lugar adonde se regresa con la escritura, para recuperar fragmentos que intentan una refundación de la lengua para restituir un refugio.

Otro rasgo pertinente del microrrelato, destacado por la propia autora, es la metáfora del fractal: “El fractal es la metáfora más cercana que me inspira la minificción, y el microrrelato en particular. [...] el fragmento que reproduce el universo, lo mínimo como expresión del todo”

⁵ El artículo citado de Noguero (2011) realiza un pormenorizado análisis de diversos usos del silencio en microficciones, con ejemplos y análisis de un corpus significativo. Tomo acá solo un aspecto, que resulta pertinente en función de los objetivos de este trabajo.

(Andradi, 2014: 3). Ette, en su propuesta teórica y metodológica de la “nanofilología”, destaca la estética del fragmento, las formas artísticas mínimas y su vínculo con la música (2009a: 118). El componente musical aparece explícitamente en los títulos de los capítulos de *Microcósmicas*: “Allegro ma non troppo”; “Andante furioso”, “Rallentando”, “Vivace” y “Fine”. Por otra parte, el fractal se condensa en el epígrafe del libro, “Axioma doméstico” que, entre el microrrelato y el poema, condensa la relación entre el ámbito doméstico, la escritura y el cosmos:

Correr es como barrer
Barrer es limpiar
Limpiar es como escribir
Escribir es meterse
Con el caos (7)

La labor del artista operando con el caos incorpora significados diferentes e incluso contradictorios: el caos original del universo y el que ha generado la acción humana. Rosi Braidotti, desde una perspectiva neomaterialista, afirma: “Todos participamos de la misma materia: el «caosmos» (Guattari, 1995). Esta interconectabilidad no es tan caótica como dinámica y autoorganizada” (2020: 72). Y señala que la mirada desde el materialismo vital, por un lado, permite destacar la especificidad del ser humano mientras, por otro lado, “sustrae a los sujetos antropomórficos de cualquier reivindicación de excepcionalidad” (72). La función activa de la escritura que proponen, en un juego metaliterario, los textos de Andradi, destaca la responsabilidad del artista para ofrecer una mirada crítica sobre la realidad. En este sentido, se postula una diferencia entre la dinámica organizada del cosmos y la acción devastadora ejercida por la acción humana, especialmente desde el inicio de la Modernidad. El verbo inicial, “correr”, plasma la urgencia del hacer que, mediante la anadiplosis que encadena los versos, establece la secuencia de tareas perentorias: hay que correr-barrer-limpiar-escribir para “meterse con el caos”, esto es, para dar cuenta de lo que pasa.

2. El *domus* cósmico: violencia, domesticaciones y resistencias

La casa y la mujer como centro del espacio doméstico, con transformaciones en el patriarcado y el sistema capitalista, se destacan en la segunda parte, “Andante furioso” (27 y ss.), donde el abuso detona modos de resistencia, que van desde la devolución de la violencia recibida — mujeres que acuchillan, que matan al agresor— hasta la potencia de un saber que emula “el tercer ojo de los machos” (31). En todos los casos, las emociones ocupan el centro. Dentro del complejo espectro de las teorías actuales, tomo para este trabajo la teoría crítica que considera los afectos como “prácticas culturales y sociales” (Ahmed, 2015: 32).⁶

Desde el punto de vista metodológico, me interesa explorar “cómo es que las emociones se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven «pegajosos» o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (Ahmed, 2015: 35). La emoción puede afectar a los otros, pero ello no significa que se reproduzca de la misma manera; los

⁶ Si bien pueden establecerse varias líneas teóricas de las cuales algunas (desde la perspectiva de Massumi, 2018, entre otros) distinguen emociones y afectos, adhiero a la “teoría crítica de los afectos” que no los diferencia y que propone las emociones/afectos, según cito más arriba, como “prácticas culturales y sociales” (Kosofsky-Sedgwick, 2003; Ahmed, 2015; Macón, 2013).

afectos exceden el ámbito privado adonde fueron tradicionalmente relegados, encubriendo su dimensión pública y su papel en el ordenamiento de la vida social; por otra parte, a través de enunciados y objetos construidos mediante el lenguaje, producen efectos que *afectan* a otros, con consecuentes transformaciones subjetivas y sociales. La pregunta sobre los afectos, según Ahmed, no debe focalizarse en definir *qué son* sino en analizar *qué hacen*; de este modo, se pone de relieve su carácter performativo, ya subrayado por Kosofsky Sedgwick (2003).

La escritura como modo de “meterse con el caos” incluye, en la producción de Andradi, la capacidad performativa de las emociones: en el nivel de la trama, como generadoras de acciones; en el nivel de la escritura, como productoras de efectos de sentido en el lector. Esas transformaciones en la ficción, en algunos casos, se concretan mediante la metamorfosis; en otros, promueven actos que los personajes generan para reponer un orden, opuesto al hegemónico, para modificar el tablero en un juego donde las reglas las impone quien detenta el poder.

En los relatos de *Microcósmicas* aparecen el dolor, el miedo, la melancolía, la tristeza, el amor, el odio, la furia. A través de diversos recursos, como la metáfora, la ironía, el humor y la intertextualidad, los objetos encarnan afectos propios de un contexto histórico que se desplaza desde la antigüedad hasta fines del siglo XX y XXI, para revelar un mundo en proceso progresivo y cada vez más acelerado de destrucción. En este marco, sobresalen la migración y la figura de la mujer. La comida y el proceso de cocinar se vinculan en Andradi con un saber y un poder: con la figura de la bruja que cuece sus brebajes, con la capacidad de hacer en la cocina, ese lugar tradicionalmente asignado a la mujer *callada*.⁷ En este sentido, la maternidad se relaciona con ese “orden simbólico de la madre”, que puede “anudar de nuevo la relación originaria, la que el androcentrismo ha cortado para que todo funcione en el nombre del padre [...]. Como el cuerpo de la madre *con-tiene*, así la literatura *tiene junto* lo que el logocentrismo ha separado” (Silvestri, 2012: 555).

En la lengua materna, la infancia, la cocina y el alimento se *pegan* al afecto y al saber. Así aparece en “Trinidad”: “La pelusa de su cabeza le acarició la piel de las manos y un aletear de hojas se llevó las palabras. / Absortas, madre e hija estaban comiéndose la luna como un yogur” (47). La figura de la luna adquiere en todo el libro un sentido afectivo, que vincula el microcosmos con el macrocosmos a través de la genealogía femenina, la memoria y la infancia. La caricia en la cabeza se relaciona también con otro relato, “Memoria cafuné”, donde el término en portugués designa el acto de acariciar la cabeza con cariño. En el relato, el vínculo paterno y materno se unen y se oponen a través de la cicatriz en la cabeza de la narradora, que actualiza un recuerdo. Al intentar en vano captar la atención materna, la niña se golpea contra la piedra del lavadero donde la madre friega la ropa: “Sangre, grito, miedo, llanto” (17) sintetiza la conflictividad del vínculo. La mano del padre que pasa cuando ya la herida cicatrizó solo refuerza, por oposición, la potencia del vínculo materno y su ambivalencia: “Cada vez que nos vemos, mi padre me acaricia la cabeza hasta encontrarla. Me recuerda los efectos colaterales del deseo” (17).

La figura de la mujer ocupa el centro de la segunda parte en ese andante “furioso” que se relaciona con las Furias mitológicas, castigadoras de los crímenes. En este caso, las mujeres

⁷ “Latrodectus viuda negra” invierte el sentido del famoso poema de Pablo Neruda, donde “me gusta cuando callas...” se aplica al hombre (62).

salen del lugar de sometimiento para castigar con mano propia los crímenes que el sistema patriarcal no solo deja impunes, sino que propicia. El primer relato de esta parte, “Fronteriza”, traza un arco con el último, “Hipatia”. En ambos se plantea la salida del mandato con un hacer que instala una lógica alternativa al *orden del padre*, un hacer que une cuerpo, lengua y escritura. En “Fronteriza” (27), el epígrafe “*Bésame, bésame mucho...*” remite a un bolero, género musical que incorpora los estereotipos femeninos de la mujer idealizada en la dicotomía *virgen/demonio*, en línea con la cultura occidental cristiana. El título del relato alude al momento intermedio, al proceso que se desarrolla para salir de ese lugar hacia otro diferente, de empoderamiento, donde el cuerpo se convierte en el lugar de transformación. El “efecto de frontera” que describe Ahmed (2015: 54) establece la relación entre las emociones que circulan en la dimensión social y *afectan* la corporalidad, permean a través de la piel y se intensifican en forma de afectos específicos como el dolor, que en el relato se materializa en la sensación de desasosiego. El proceso de toma de conciencia se inscribe en el cuerpo aprisionado que explota desde sus entrañas, para finalizar con la muerte de la mujer sumisa: “En pocos minutos voy a evaporarme. Morirá esta criatura célebre por sus extravagancias y su aire pretencioso. / En su lugar nacerá una hiena, un sapo, una medusa, que guay con mirarla” (27). Se plantea así una sucesión vida—muerte—vida, donde lo insostenible de la primera vida genera la furia que rompe las ataduras y vuelve a nacer, mediante una transformación. La intertextualidad con los mitos, a través de la figura de la metamorfosis, aparece en las transformaciones de la narradora, que encarna metonímicamente a todas las mujeres: hiena, sapo, medusa. La interjección propia del lenguaje coloquial se une a la figura mitológica para dar cuenta, mediante la ironía, del paso del sometimiento a la rebelión.

La relación con la mirada aparece también en otros microrrelatos. “Mirada única” presenta a una anciana con un solo ojo desde cuyo punto de vista el texto proyecta un recorrido por crímenes en la historia de la humanidad —guerras, dictaduras, destrucción— y plasma la tristeza de quien puede *ver*: “Debe ser por eso que apagaron su otro ojo. / Dos así serían insostenibles” (28).

La rebelión contra la opresión se condensa en el tercer relato del libro, “Cabras”, que inicia un movimiento que se reitera en otros textos:

Rompieron las cercas, derrumbaron los muros, desmontaron las jaulas, transgredieron el orden y huyeron hacia el monte.
Zumbando por los potreros descubrieron que no todo campo es orégano.
Qué dicha. (13)

La furia permite que se rompan los límites y se logre la libertad. La metáfora, leída en relación con el conjunto de las “microcósmicas”, remite a diferentes sometimientos: los autoritarismos de la guerra y posguerra europeas, las dictaduras latinoamericanas, el sistema patriarcal. En este punto, la furia opera como motor de transformación. Julio Premat, en un artículo dedicado a los modos de elaborar algunos textos biográficos y las tensiones de los afectos en el campo literario, destaca “algo de lo mesiánico y de lo épico” en la furia, que opera “un desborde que señala el desajuste entre el deseo íntimo, las construcciones simbólicas del individuo y los imperativos exteriores” (2023: 149-150).

El desafío a la ley divina, la *ley del padre* —motivo que se reitera en gran parte de la obra de Andradi— se une al espíritu mesiánico para romper los límites: las cabras representan

a una comunidad. La potencia de la furia debe ser proporcional a la fortaleza del poder que aprisiona; la enumeración expone una progresión de acciones que van *in crescendo*: romper, derrumbar, desmontar, transgredir. La furia como afecto emerge en un cuerpo considerado como constructo cultural que encarna y genera emociones, que tiene la capacidad performativa para detonar una acción, pero también la posibilidad de exceder el cuerpo individual hacia el cuerpo colectivo y social.

En “Corte de mangas”, la furia se vuelve acto justiciero de Madre contra el violador de su hija, absuelto por el sistema corrupto: “A la salida de la audiencia se le acercó al rico y buen mozo y, veloz como el rayo, le dio un chuzazo a la altura de la entrepierna con el cuchillo de castrar terneros que sostenía en el puño. / Y no se pudo arreglar más” (29). La acción se vuelve colectiva —“íntimamente todo el pueblo la apoyó”— y continúa a lo largo de la genealogía de hijas, nietas y bisnietas; la acción de la madre se constituye en fundacional, al permitir la transformación de las generaciones futuras de mujeres.

“Recuerdos de provincia”⁸ incorpora un relato del medio rural, donde una mujer, harta de los malos tratos de su marido, lo mata de un disparo de escopeta en medio de la frente. El acto repone otro tipo de justicia, al margen de la oficial que la condena a la cárcel. “No se volvió a casar. Qué hombre se hubiese atrevido a compartir el lecho con quien sabía mirar por el tercer ojo de los machos” (31): se destaca el juego de palabras entre el “tercer ojo” que le abre al marido con el disparo, la capacidad para salir del lugar subalterno y ocupar un puesto en el centro del sistema, como “los machos” y la alusión a una mirada que puede *ver* lo que otros no ven.

Los actos de las protagonistas adquieren un sentido que trasciende lo individual, al detonar transformaciones que se expanden en la dimensión social. Los afectos presentan la posibilidad de resistencia ante un orden que oprime dentro de la ficción, pero, al mismo tiempo, de manera metanarrativa, la tarea de escribir se plantea como un modo de poner a circular esos afectos más allá del universo literario, para *pegarse* a quien lee y transformar su visión de mundo. La herida se incorpora de maneras diversas, ligada al dolor, al recuerdo de ese dolor y a su permanencia, a través de la memoria que se materializa en la marca y la cicatriz. Ahmed, en su análisis desde una perspectiva política, afirma que “la herida funciona como una huella del lugar en que la superficie de otro ente (aunque sea imaginario) se ha impreso en el cuerpo, una impresión que se siente y se ve como la violencia de la negación” (2015: 58). El dolor, en algunas de las “microcósmicas”, se vincula a veces con la memoria, el espacio natal y la infancia; en otros casos, con el daño en el cuerpo y la relación con los otros.

En relación con ello, aparecen a lo largo del libro otras marcas y huellas en el cuerpo —cojera, parálisis, un ojo dañado— que en algunos casos se suplantán con prótesis artificiales: sillas de ruedas, andadores, muletas. El nexo falta-prótesis destaca la diferencia del sujeto respecto de los otros, marca un tipo de inferioridad, pero, al mismo tiempo, otorga un poder. En “Simetrías I” opera la función del artista como creador y el costo de esa creación, en términos de daño en el cuerpo: “¿Que la ceguera produce luz, la sordera la mejor música, y la parálisis movimiento?” (19). La oposición entre la función biológica que se sacrifica y el objeto que se produce para la comunidad, en clara vinculación con artistas emblemáticos de la cultura,

⁸ El relato remite irónicamente al libro homónimo de Domingo Faustino Sarmiento, quien postulara en sus textos la oposición civilización/barbarie.

como el caso de Beethoven, se une con una visión del artista como simple mortal, estableciendo irónicamente una oposición con dioses inexistentes por inalcanzables. En el cosmos que presenta el libro de Andradi no hay lugar para divinidades; la lesión, la carencia, la amputación destacan por una parte la condición básica de ese universo terrenal y, por otra, evidencian la huella que el otro imprime en el cuerpo (Ahmed, 2015: 58).

El dolor pone de manifiesto la condición del cuerpo como límite, como frontera entre el sujeto y el otro, como parte de una comunidad de la cual forma parte y de la que al mismo tiempo se separa, al ofrecerse como una especie de víctima propiciatoria.

3. Avatares del poder: entre el “mundo cruel” y la utopía

El oxímoron del título en “Lo más profundo es la piel”, juega con la oposición superficie/profundidad; a ello se une la escritura: “Estaba escrito en mi piel que algún día iban a descubrirme” (12). Carolina Mejía González, en un poético texto sobre la piel de la tierra, afirma:

Piel que a la vez se va configurando como mapa, inscripciones, notas, señales, marcas, cicatrices, huellas de memoria, historias que no serán olvidadas pues ya se han inscrito, se han hecho un lugar. Estamos conformados por fragmentos, un gran tejido de piezas de otros y de nosotros mismos. Somos un gran texto, somos paisaje, lengua deslenguada con todo por decir. Llevamos en nosotros la historia, somos una historia y somos todas las historias, siempre que somos tejido. (2022: 116)

La idea de la tierra como piel que inscribe una cartografía, como sostén y encarnadura de la lengua, la historia y la memoria, en el relato de Andradi encarna en el fruto que atraviesa los mares. La ironía y el humor contraponen la dominación colonial y la cultura original: “Reyes y ejércitos se rindieron a mis pies, literalmente, porque sólo accedían a mí de rodillas sobre los campos” (12). A la manera de Monterroso en “El eclipse” (1998: 55), se cuestiona la concepción eurocéntrica del conocimiento: los conquistadores son “incapaces de leer los mapas” (12), carecen del saber que poseen los habitantes originarios. La diversidad originaria, arraigada a la tierra, se opone a la producción tecnológica —“un par de primos, de piel amarillenta y despintada”—, de laboratorio. La tierra colonizada y el extractivismo propio de las prácticas del capitalismo emergen como parte de la crítica que realiza la papa-narradora: “Pero yo, que estuve en todas acá abajo, sueño con conocer el universo y no les voy a dar con el gusto. / No soy ninguna papafrita” (12).

Estas líneas de sentido se reiteran en diversos textos del libro, en la relación micro/macrocósmos, en las prácticas que, al producir “civilización”, destruyen y transforman el caos original en su contracara, la destrucción del planeta. De este modo, el par caos-orden desplaza su sentido entre el caos-orden original y el caos-desorden del planeta dañado. Esta idea constituye el eje de varios relatos; específicamente, me detengo en dos de ellos, “Ne me quitte pas” y “Malas compañías”, ambos articulados por el enunciado que reproduce el título de una canción del músico Jacques Brel: “no me abandones”. El reclamo de amor romántico lo realiza, en el primer relato, la Tierra hacia el Sol, quien se aleja para acompañar al Universo “en su expansión”. La personificación del astro que “brillaba como un loco fuera de estación” y de la Tierra que le pide que no la abandone y que “sigue calentándose, de pura bronca nomás”

(50), metaforiza el proceso de calentamiento global. El humor y la construcción en un registro propio del cuento infantil provocan un impacto, por contraste, sobre la gravedad de una situación cósmica que amenaza la supervivencia humana.

El otro relato, “Malas compañías”, lleva como epígrafe “*ne me quitte pas...*”. A continuación, transcribo el texto completo: “No es verdad que el universo se está expandiendo. / Es que se aleja de nosotros, que es otra cosa” (52). El sentido completa el relato anterior, al desplazar el alcance de la metáfora hacia un plano más cercano a la realidad. El reclamo de no abandono opone universo/humanidad (donde se incorpora al enunciador, a través del “nosotros”). Se introduce también una versión alternativa a la del conocimiento científico: el universo no *se* expande porque sí, sino que hay un agente del cual el universo desea alejarse, al que quiere “abandonar” (*quitter*) porque lo daña.

La problemática de la expansión cósmica se desarrolla también en el relato que se ubica espacialmente entre los dos que acabo de analizar: “Mamá amasa la masa” (51). En él, se juega con diferentes registros: el título remite a los libros de lectura de primer grado utilizados en las décadas del 60-70 (que coinciden con la infancia de la autora), luego se pasa al predominio de la función informativa —“El universo se expande”—, a la metáfora culinaria —“Somos la masa de un pastel que no está listo”—, hasta un final coloquial, humorístico y apocalíptico: “Sólo una buena batida nos pondría en forma. / Si es que aún tenemos arreglo”. La advertencia se refuerza en el relato siguiente, donde se revela que la humanidad es “mala compañía” para el universo. Por otra parte, la mención a Doña Petrona introduce a la chef argentina que ganara fama con sus libros de recetas, formando a varias generaciones de esposas *en la casa y en la cocina*. Por otra parte, la madre del título no es ni nutricia y protectora ni la mujer empoderada de la tercera parte, sino un ente despersonalizado que mediante la metáfora del amasado plasma la manipulación del mundo a lo largo de los siglos.

Los relatos recorren desde la colonización de la primera etapa de la Modernidad hasta la última fase del capitalismo, donde los habitantes-migrantes se vuelven “desterrados” y “desuterados”, arrojados a un mundo no por dioses sobrehumanos sino por sus propios semejantes. La oposición civilización-barbarie se desarticula, puesto que la *barbarie* queda del lado de una parte de la *cultura*, de un hacer que despoja, somete y destruye. En este sentido, los procesos de domesticación se oponen a los de rebelión, a través de microhistorias donde las metamorfosis, en muchos casos de humanos en animales, recuperan intertextualmente algunos relatos de autores consagrados, como Franz Kafka, Jorge Luis Borges, George Orwell o Italo Calvino, junto con refranes y dichos de la cultura popular. La relación con las “*cosmicómicas*” (Calvino: 2017) presenta la vida propia que toma la materia en la que estamos inmersos, revelando un punto donde el poder humano encuentra el límite. Los vínculos con la obra del autor italiano también se presentan en algunos recursos de la escritura, el humor, los juegos de ingenio, la ironía.⁹

El recorrido por los relatos de Andradi impone un movimiento que acompaña el ritmo planteado en los subtítulos, como una pieza musical que en algunos momentos se acelera (“Andante furioso”) y en otros se vuelve más lento (“Rallentando”). También puede compararse con el *fluir* que “Agua” (43) metaforiza como representación de la vida: “En el mar del vientre,

⁹ Un estudio comparativo con la obra de Italo Calvino podría resultar pertinente, pero excede los límites de este trabajo.

todos somos viajeros y migrantes”. El relato presenta el recorrido vital en relación con los elementos: “Del agua al aire, del aire al fuego, de ahí a la tierra y viceversa. Así infinitamente”. La circularidad de la vida biológica se fusiona con la afectividad, a través de la nostalgia: “Desterrados, desuterados, con la nostalgia de un mar que nos contuvo en la cuna, vamos por el mundo añorando raíces”. La tierra natal se identifica con el útero materno, estableciendo así el lazo entre la subjetividad individual y la de la especie.

La posibilidad de resistencia surge de lo micro y de los seres marginalizados, personalizados en los relatos por personajes de animales, mediante la utilización de procedimientos de la fábula. Así, la cucaracha que “no sabe caminar” de la canción popular¹⁰ se une al personaje de Gregorio Samsa: “Así como me ves, con el pseudónimo de Gregorio Samsa protagonizo un clásico de la literatura universal. Y el cancionero popular evoca floridamente mi especie en corridos, con una notoriedad que ya quisieran otras” (57). La intertextualidad también vincula Kafka con Flaubert: “Dicen que ya no puedo caminar. Y a mí qué me importa: la que no corre, vuela. / Y Kafka... ¡Kafka c'est moi!” (57). El cuestionamiento sobre los límites entre realidad y ficción y la capacidad de esta última para intervenir sobre la realidad remite al “Axioma doméstico” del inicio, donde el acto de escribir implica (des)ordenar la organización de un mundo que siempre se presenta como caótico. La metáfora de animales como la rata o la cucaracha, la relación con un escritor de una “literatura menor”, según planteaba Deleuze, o el vínculo flaubertiano entre el personaje y el autor imprime una lectura del mundo desde los márgenes.

El relato inaugura una serie que se completa a lo largo de este capítulo (“Vivace”), cuyos protagonistas son animales y bacterias, seres ubicados en el ámbito de lo bajo y despreciable. Margen del margen: la cucaracha, la ladilla, el salmón, la salmonela, los virus pandémicos, la araña. Afirma la cucaracha: “En el fondo siempre he sido una correcta empleada pública, atenta a los desechos de un sistema que me desprecia” (57).

El uso del humor y la ironía desarticula cualquier intento de moraleja, en una especie de apología de lo marginal unido al disfrute de los sentidos y la exaltación del deseo: “Somos el picor, y ardemos en el lugar donde otros se consumen” (“De la ladilla a su cría”, 58). Los tonos elegíacos y celebratorios incorporan rasgos del manifiesto, el himno, la oda, la elegía. Así, “Internacional virósica” es una versión libre de “La internacional” de fines del siglo XIX: “Virulento, prolífico, polémico, promiscuo / Unidos, internacionales, globales y pérfidos, / [...]. Proletarios del mundo... infectemos sin piedad / de benévola muerte la aldea global / contra el género humano la lucha final” (61).

La intertextualidad incluye también enunciados que aluden a la globalización y al sistema capitalista. En general, estos textos postulan un concepto de *felicidad* opuesto al que postula el neoliberalismo, asentado en objetos de consumo. Al respecto, Ahmed afirma:

me interesa pensar el modo en que determinados objetos se vuelven felices, como si la felicidad fuera algo que se sigue de la proximidad a ellos. La felicidad involucra las dimensiones del afecto (ser feliz es sentirse afectado por algo), la intencionalidad (ser feliz es ser feliz por algo) y la evaluación o el juicio (ser feliz por algo hace que ese algo sea bueno). De esta forma, la

¹⁰ “La cucaracha / la cucaracha / ya no puede caminar / Porque no tiene / porque le faltan / las dos patitas de atrás” (Estribillo de un corrido mexicano popular). Para un estudio del recorrido genético del corrido, cfr. Rivera Yáñez (2018).

felicidad crea sus objetos y luego estos pasan de mano en mano en mano, acumulando valor afectivo positivo como bienes sociales. (2021: 61-62)

Esta construcción de una felicidad artificial, que intensifica la desigualdad y la marginación de sectores mayoritarios de las poblaciones dentro del régimen capitalista, también es objeto de análisis por Lauren Berlant, quien propone el concepto de “optimismo cruel”:

Una relación de optimismo cruel es aquella que se establece cuando eso mismo que deseamos obstaculiza nuestra prosperidad. [...] Estos tipos de relación optimista no son inherentemente crueles. Se vuelven crueles cuando el objeto que suscita el apego nos impide de manera activa alcanzar ese mismo propósito que en un principio nos condujo a él. (2020: 19)

Entre los objetos *garantes* de esa felicidad imposible, Berlant menciona el amor romántico, la movilidad ascendente y las fantasías convencionales de la “buena vida”, todos significantes cuyo sentido hegemónico se invierte en los textos de Andradi. A esa felicidad artificial, construida para incentivar el consumo de bienes materiales, se contraponen una felicidad afincada en el deseo, en los afectos y en los cuerpos como base del goce. Los seres que logran alcanzar la “felicidad” y la “dicha” en los relatos operan desde abajo, a través de microbios, virus y bacterias. Todo este capítulo plantea una mirada desencantada sobre el mundo que *la mano del hombre* ha construido y la posibilidad de resistencia en lo que Michel Foucault considerara “microfísicas”, en una dinámica que se incardina en la circulación misma del poder: “la formación del enjambre de los puntos de resistencia surca las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Y es sin duda la codificación estratégica de esos puntos de resistencia lo que torna posible una revolución” (2002: 117).

Las posibilidades de resistencia desde lo bajo y lo micro, la potencia performativa del dolor y la furia, la inversión de los valores establecidos por el sistema dominante alcanzan su máxima expresión en el relato dedicado a Pedro Lemebel, “Pura hípica”, donde el elogio al escritor chileno se une a la celebración de lo marginal como fuente de un pensamiento transformador y productivo: “Potranca libertaria busca yegua apocalíptica de cualquier color para reescribir la biblia como diosa manda [...]. Y para solazarse donde haya buen pienso. Mucho pienso, para existir. / Y galoparse el futuro” (63). La performatividad de los afectos, en este caso del amor, se une con la capacidad de la escritura para transformar el pasado —reescribir la Biblia— y modificar la autoría del relato fundacional —“diosa”—; además, los márgenes se enlazan con el pensamiento crítico, mediante el juego de palabras entre el *pienso* como alimento de los equinos con el pensamiento como generador de la transformación.¹¹

Estas líneas se vinculan intratextualmente con el resto del libro y, en especial, con el final, “Fine”, que solo contiene tres microrrelatos, donde la salida del apocalipsis se plantea a través de una utopía creativa y marginal.

En “Al este del paraíso” el lugar de la infancia se condensa en la figura de un árbol arrancado. La nostalgia marca la oposición entre el lugar utópico y el corte abrupto que implicara la dictadura, a través de la imagen del paraíso envuelto en llamas en la vereda. La destrucción se acompaña del intento inútil de la narradora por apagar el incendio; así, el dolor

¹¹ Si bien toda la obra de Lemebel aparece convocada en este microrrelato, se destaca el nexo con el colectivo “Yeguas del Apocalipsis”, que fundara el artista con Francisco Casas Silva en 1987, en las postrimerías de la dictadura de Augusto Pinochet. Además de Lemebel, es posible establecer relaciones con la obra de otros escritores chilenos, como Diamela Eltit y Raúl Zurita.

del destierro y la impotencia se materializan en la metáfora del árbol: “Alguien lo arrancó por la noche y al día siguiente en su lugar sólo había un hueco. [...] Mi voluntad no alcanzó para salvarlo” (67). El paraíso perdido remite así a la pérdida original, al sujeto arrojado al mundo.

El texto final, “Sueño de una noche de verano” (69), es el relato de la revolución. Liderada por la laucha Gregoria, al tragarse la información del sistema informático y liberar así a los animales, mientras se destruye a los humanos dominadores: “Y así colorín colorado este mundo cruel se ha acabado. / Dijo la vieja laucha. / Entonces, los ratones felices se fueron a potrerear en el fresco de la noche”. El potrero, además del lugar donde viven los animales en el campo, remite al espacio de juego infantil en los pueblos de la llanura argentina, especialmente el fútbol, un espacio que se carga de valoraciones positivas que no dependen de los bienes económicos, con cuestiones identitarias y con mitos populares.

El protagonismo de los animales al tomar el mando una vez revelado el fracaso de la obra humana, también pone en cuestión los modelos humanistas y antropocentristas.¹² La “dicha” adelantada en “Cabras” se completa con la idea de felicidad determinada por el fin (“Fine”) del “mundo cruel” creado por los humanos y la posibilidad de salir a jugar al potrero. La última fase del capitalismo encuadra en lo que Rita Segato denomina “pedagogías de la crueldad”: “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas [...] para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital” (2018: 13). La idea de la crueldad enlaza con los conceptos de felicidad (Ahmed) y de optimismo cruel (Berlant) referenciados más arriba. En el relato que cierra la obra, la relación del título con la comedia shakespeariana recupera el sentido utópico del “sueño”, al tiempo que contrasta la alta cultura con la ironía de ubicar a una laucha —versión aún degradada de la rata— como líder de la revolución, una figura que desde los rincones subterráneos y sucios logra salvar a la comunidad.

Para concluir

Las “microcósmicas” reformulan, como fractales, una mirada crítica sobre el mundo en la última etapa del capitalismo, marcada por la explotación y la crueldad. En este marco, los relatos hacen foco en las bases de la dimensión social, especialmente en las mujeres y en los seres marginados por un sistema que excluye sin piedad, postulando una mirada crítica sobre la acción humana en relación con las consecuencias históricas y las posibilidades de resistencia.

Los afectos transitan entre cuerpos y entre sujetos, en el sentido que destaca Sara Ahmed, como parte de prácticas culturales y sitios de tensión social. En este sentido, los relatos plantean una intensificación de las emociones en lo micro, que se destacan desde el lenguaje y los recursos propios del microrrelato para poner de manifiesto tanto los lugares de sometimiento de los más débiles —las mujeres en el sistema patriarcal, las minorías, las víctimas de la violencia, el destierro, la marginación— como la capacidad performativa que adquieren los afectos en términos de agencia. Así, la furia, la compasión, el dolor, el odio se presentan como

¹² Sería interesante un análisis detallado de la obra de Andradi en relación con los postulados posthumanistas y vitalistas de Braidotti (2020), Haraway (2015) y Bennet (2022), entre otros.

puntos de anclaje para posibles transformaciones en un mundo cuyo nivel de crueldad avanza de manera creciente.

Los textos de Andradi abren la posibilidad de “fundar otra gesta”, instalan una mirada propia de la escritura, una especie de “tercer ojo” que puede revelar lo que está oculto o silenciado, postulando así la vigencia de la función política de la literatura. ¿Podremos refundar el caos y restituir el jardín de Babel? Es el interrogante que Andradi deja picando, con la pelota en nuestro campo.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- (2021): *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires, Caja Negra.
- ANDRADI, Esther (2011): “Babel y sus jardines: La escritura en tránsito.” En Sara Beatriz Guardia (ed.): *Viajeras entre dos mundos*. Lima, CEMHAL: 615-621.
- (2014): “Lo pequeño es grandioso. Breve acercamiento personal al cuarto género narrativo”. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, XXIX/2: 202-206.
- (2015): *Microcósmicas*. Morón, Macedonia Ediciones.
- BENNET, Jane (2022): *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Trad. Maximiliano Gonet. Buenos Aires, Caja negra.
- BERLANT, Lauren (2020): *El optimismo cruel*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires, Caja Negra.
- BIANCHI, Sandra (2017): “Una sinfonía con puntos suspensivos”. En Esther Andradi: *Microcósmicas*. 2ª ed. Morón, Macedonia Ediciones: 185-186. DOI: <https://doi.org/10.1353/cnf.2017.0046>
- BRAIDOTTI, Rosi (2020): *El conocimiento posthumano*. Trad. Júlia Ibarz Pascual. Barcelona, Editorial Gedisa.
- CALVINO, Italo (2017): *Todas las cósmicas*. Trad. Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Editorial Siruela.
- CIAPUSCIO, Giomar Elena (2021): “Perejil”. *Diccionario latinoamericano de la lengua española*. Argentina, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Disponible en: <https://diccionario.untref.edu.ar/buscar.php?q=perejil>
- ETTE, Ottmar (2009a): “Perspectivas de la nanofilología”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, IX/36: 109-125. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.36.109-125>
- (2009b): *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación. Nuevas perspectivas transareales*. Trad. Rosa María S. de Maihold. Guatemala, F&G Editores.
- (2009c): “Hacia una poética del movimiento. Literaturas sin residencia fija”. *Revista de Literatura y Pensamiento*, 2: 85-96.

- (2017): “Escribir-entre-mundos. De los ardides, lastres y placeres de las literaturas sin residencia fija (partiendo de José F. A. Oliver)”. *Verbum et Lingua*, 9: 10-29. DOI: <https://doi.org/10.32870/vel.vi9.83>
- GONZÁLEZ ROUX, Maya (2023): “Esther Andradi: escribir lejos del «ruido del idioma»”. *Boletín de Literatura Comparada*, 1/48: 49-74. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.54.021>
- HABER, Laura (2017): “Una permanente confrontación. Entrevista a Esther Andradi”. *Goethe-Institut Kolumbien*, disponible en: <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/mag/20964571.html>
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (2003): *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822384786>
- FOUCAULT, Michel (2002): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guinazú. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- HARAWAY, Donna (2015): “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, VI/1: 159-165. DOI: <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- LAGMANOVICH, David (2009): “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, IX/36: 85-96. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.36.85-95>
- MACÓN, Cecilia (2013): “*Sentimus ergo sumus*: el surgimiento del «giro afectivo» y su impacto sobre la filosofía política”. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, II/6: 1-32.
- MASSARA, Liliana M. (2018): “Esther Andradi. Travesías de la escritura, travesías de una provocación en versión mínima”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción*, 4: 247-249.
- MEJÍA GONZÁLEZ, Carolina (2022): “Geografía de la piel: Escritura de la tierra”. *Revista Académica Etesis*, 12: 112-131. DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.145>
- MONTERROSO, Augusto (1998): *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona, Anagrama.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2011): “Espectrografías: minificción y silencio”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 3: 1-16. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2011.3.28>
- PEREYRA, Marisa (2010): “Entrevista a Esther Andradi: Vivir en otra lengua”. Disponible en: https://www.academia.edu/30981330/Entrevista_a_Esther_Andradi_Vivir_en_otra_lengua
- PREMAT, Julio (2023): “Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo, biógrafos”. *Visitas al Patio*, XVII/1: 148-168. DOI: <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4166>
- RIVERA YÁÑEZ, Yuliana (2018): “«La cucaracha»: más que una canción revolucionaria”. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 44: 68-72. DOI: <https://doi.org/10.25009/lpyh.v0i44.2602>
- ROAS, David (2010): “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”. En --- (coord.): *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco/Libros: 9-42.
- SEGATO, Rita (2018): *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- SILVESTRI, Laura (2012): “*Come, éste es mi cuerpo*: la estética culinaria-eucarística de Esther Andradi”. En Patrizia Botta (coord.)—Laura Silvestri—Loretta Frattale—Matteo

Lefèvre (eds.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Moderna y contemporánea*. Roma, Bagatto Libri: 550-556.

TOZZI, Liliana (2013): “Escribir (con) el cuerpo. Configuraciones identitarias en textos de Esther Andradi y de Jamaica Kincaid”. En Graciela Cariello—Graciela Ortiz—Flores Miranda—Diego Bussola (comps.): *Tramos y tramas IV. Culturas, lenguas, literaturas e interdisciplina. Estudios Comparativos*. Rosario, CEC (Centro de Estudios Comparativos), Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Laborde Libros Editor: 273-282.

VALLS, Fernando (2015): “El microrrelato como género literario”. En Ottmar Ette—Dieter Ingenschay—Friedhelm Schmidt-Welle—Fernando Valls (eds.): *MicroBerlín: de microficciones y microrrelatos*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 21-49.

© Liliana Tozzi



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C