



## *Marsolaire*: un análisis Deleuze-Guattariano sobre la novela corta

Angie Daniela Ortega Rey<sup>1</sup>  

<sup>1</sup>Universidad Industrial de Santander, Colombia

Álvaro Acevedo Tarazona<sup>2</sup> 

<sup>2</sup>Universidad Industrial de Santander, Colombia

### Resumen

Este artículo analiza la pieza literaria *Marsolaire*, publicada en 1941 por la escritora barranquillera Amira de la Rosa, a partir de la propuesta filosófico-literaria de Gilles Deleuze y Félix Guattari. El texto se divide en tres partes, la primera profundiza en el concepto de novela corta, sus elementos y su clasificación tipológica; la segunda, realiza una síntesis de la obra resaltando las características que permiten diferenciarla de la narrativa cuentística; en la tercera se propone una lectura cartográfica de *Marsolaire*, así como su filiación a uno de los mapas de novela corta esbozados desde la teoría mencionada. El artículo concluye que la obra puede ser catalogada como una novela corta y no como un cuento.

**Palabras clave:** géneros literarios, literatura colombiana, literatura femenina, narrativa latinoamericana, novela corta.

### Historia del artículo / Article Info

**Recibido/Received**  
17 de junio de 2023

**Aprobado/Accepted**  
25 de marzo de 2024

**Publicado/Published online**  
25 de junio de 2024

**✉ Correspondencia/Correspondence:**  
Angie Daniela Ortega Rey,  
Universidad Industrial de  
Santander, Carrera 27 Calle 9,  
Bucaramanga, Santander, Colombia.  
[angie2188207@correo.uis.edu.co](mailto:angie2188207@correo.uis.edu.co)

**Citación/Citation:** Ortega Rey, Angie Daniela y Álvaro Acevedo Tarazona. “*Marsolaire*: un análisis deleuze-guattariano sobre la novela corta”. *La Palabra*, núm. 49, 2024, e16299. <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n49.2024.16299>



# *Marsolaire*: a Deleuze-Guattarian Analysis of the Short Story

## Abstract

This article analyzes the literary piece *Marsolaire*, published in 1941 by the Barranquilla writer Amira de la Rosa, based on the philosophical-literary proposal of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The text is divided into three parts, the first delves into the concept of the short novel, its elements and its typological classification. The second, makes a synthesis of the work highlighting the characteristics that allow it to be differentiated from the short story narrative, and, finally, a cartographic reading of *Marsolaire* is proposed, as well as its affiliation to one of the short novel maps outlined from Deleuze-Guattarian theory. The article concludes that the work can be classified as a short novel and not as a story.

**Keywords:** literary genres, Colombian literature, women's literature, Latin American narrative, short novel.

# *Marsolaire*: uma análise Deleuze- Guattariana do novela curta

## Resumo

Este artigo analisa a obra literária *Marsolaire*, publicada em 1941 pela escritora barranquillera Amira de la Rosa, a partir da proposta filosófico-literária de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O texto está dividido em três partes, o primeiro aprofunda o conceito de romance curto, seus elementos e sua classificação tipológica; a segunda, realiza uma síntese da obra ressaltando as características que permitem diferenciá-la da narrativa do conto e; e a terceira propõe-se uma leitura cartográfica de *Marsolaire*, bem como sua filiação a um dos mapas do romance curto esboçados desde a teoria mencionada. O artigo conclui que a obra pode ser classificada como um romance curto e não como um conto.

**Palavras-chave:** gêneros literários, literatura colombiana, literatura feminina, narrativa latino-americana, novela curta.

## Introducción<sup>1</sup>

*Marsolaire* es una narración breve publicada por la escritora barranquillera Amira de la Rosa en 1941. La primera edición tuvo un tiraje de trescientos ejemplares, que la autora repartió casi exclusivamente entre amigos y conocidos (Carbonell 6); cuestión que podría explicar la poca difusión que tuvo la obra en su momento. Aunque un autor del renombre de Ramón Vinyes, quien inspiraría el inolvidable personaje del sabio catalán en *Cien años de soledad*, hiciera notar que el texto podía reconocerse como “un modelo de prosa, elaborada con claridad” (Vinyes) y, más recientemente, el profesor Ariel Castillo Mier haya planteado que *Marsolaire* podría ser un clásico de aquellos que “todos mencionan con entusiasmo y certeza, sin leerlos” (Castillo Mier 44), este relato resulta casi desconocido e, incluso, parece ser uno de los menos estudiados dentro del amplio espectro de trabajos académicos sobre literatura escrita por mujeres en Colombia.

Ahora bien, aunque es posible encontrar algunos estudios que analizan a *Marsolaire* desde perspectivas como la crítica literaria, la denuncia social o el feminismo, son pocos, por no decir ninguno, los que prestan interés a la pertenencia concreta de este texto a algún género literario, ya que desde su aparición ha sido catalogado, unas veces como novela corta y, otras como cuento, a partir de la sola consideración del factor de la extensión. En efecto, desde la mirada de la duración, las treinta y cinco páginas en las que se desenvuelve la narración no permiten un desarrollo de personajes lo suficientemente profundo como para ubicarla dentro del género de la novela; pero tampoco se podría decir que es específicamente un relato cuentístico, debido a que los eventos no se desenvuelven según la estructura tradicionalmente asociada a este género. Entonces, es factible afirmar que se está ante uno de esos relatos que pertenecen a un “género a caballo entre el cuento y la novela” (Cortázar 406); eso es inferible también si se gira la mirada hacia el sustrato filosófico que podría aclarar la línea difusa que plantean los géneros narrativos de breve extensión.

Por consiguiente, el presente artículo aborda el relato breve titulado *Marsolaire* desde la teoría de novela corta propuesta por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Con el fin de desarrollar esta idea, el texto se divide en tres apartados. El primero profundiza en el concepto de novela corta, sus elementos y su clasificación tipológica; el segundo realiza una síntesis de la obra resaltando las características que permiten diferenciarla de la narrativa cuentística. Finalmente, se propone una lectura cartográfica de *Marsolaire*, así como su filiación a uno de los mapas de novela corta esbozados desde la teoría deleuze-guattariana. El artículo concluye que la obra analizada puede clasificarse como una novela corta, atendiendo a su estructura, elementos filosófico-literarios y características.

### La novela corta: concepto y clasificación

La novela corta es un género literario en constante tensión, no solo desde el punto de vista de la extensión, sino también de la definición. Pensarla desde una perspectiva conceptual sugiere centrar la mirada en una teoría que abarque y desglose tanto el concepto como los elementos inmersos en su definición,

<sup>1</sup> Artículo de reflexión derivado del trabajo de investigación doctoral titulado Desterritorialización y literatura: una aproximación histórica a la novela escrita por mujeres en Colombia (1940-1980) y del proyecto de investigación titulado Resistencia: las producciones culturales, audiovisuales y literarias como alternativa de memoria del conflicto armado colombiano, 1987-2016.”

pues no solo basta con hallar la respuesta del qué es, también es importante dedicarle un poco de tiempo al porqué, un aspecto que sirve para encontrar y, tal vez, determinar esa esencia que encierran aquellos relatos breves que pueden ser considerados parte de este género. Teniendo en cuenta lo anterior, el presente apartado ahonda en el concepto y clasificación de novela corta expuesto por los autores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, principalmente, en la meseta: “Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?” de su libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, en el que se encargan de conjugar la filosofía y la literatura con el fin de proporcionar al lector lo que podría denominarse una teoría de la novela corta.

Para Deleuze y Guattari la novela corta es el género literario en el que todo lo que acontece se encuentra vinculado a una incertidumbre fundamental: ¿qué ha pasado? Esta cuestión mantiene al lector en una posición muy diferente a la que estaría si se encontrara ante un cuento, puesto que en este toda la atención es dirigida al constante suspenso que suscita la pregunta ¿qué va a pasar? Siempre se espera que algo se descubra, que algo suceda, pues en el cuento se le suma mayor importancia a lo enigmático. Por el contrario, en la novela corta el asunto del descubrimiento carece de toda importancia al atribuírsele un valor más elevado al elemento del misterio, debido a que el punto ciego en la historia permanecerá inaccesible a lo largo de la misma. En este sentido, “la novela corta es una última noticia, mientras que el cuento es un primer relato” (Deleuze y Guattari 198); en complemento, cabe mencionar que el tiempo, su tratamiento narrativo y su noción misma son manejados de forma distinta en cada tipo de relato.

De este modo, se puede observar que la novela corta sugiere un movimiento constante entre un pasado inmediato y un presente, sumamente cercanos, que fácilmente parecen entremezclarse. Eso crea una cierta aura de incertidumbre por aquello que permanece escondido entre estas dimensiones del tiempo, pero, como rescatan los autores:

La novela corta tiene tan poco que ver con una memoria del pasado, o con un acto de reflexión, que juega, por el contrario, con un olvido fundamental. Se desarrolla en el ámbito de “lo que ha pasado”, pues nos pone en relación con un incognoscible o un imperceptible (y no a la inversa: no porque hable de un pasado que ella ya no tendría la posibilidad de darnos a conocer). En última instancia, nada ha pasado, pero es precisamente ese nada el que nos hace decir: “¿Qué ha podido pasar para que olvide dónde he puesto mis llaves, para que ya no sepa si he enviado esa carta, etc.?” (Deleuze y Guattari 198).

No se espera que algo ocurra en el transcurso de una novela corta, lo que debiera suceder ya ha tenido lugar y, entonces, aquello que permanece oculto toma la forma de un secreto, no uno que se tenga que descubrir, sino uno que siempre se encuentra allí y configura cada suceso; para ilustrar lo anterior, se puede encontrar que “la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu que son como pliegues o envolturas” (Deleuze y Guattari 198), elementos que indudablemente dejan entrever esa influencia de lo secreto, tanto en el cuerpo de los personajes como en el mismo transcurrir del relato. A partir de lo anterior, Deleuze y Guattari señalan que el encadenamiento de la novela corta responde a un cierto orden: “¿Qué ha pasado? (modalidad o expresión), secreto (forma), postura del cuerpo (contenido)” (Deleuze y Guattari 199), primer factor que permite identificar las posibilidades que tiene un lector de encontrarse ante una novela corta.

Hasta aquí se puede observar que la novela corta, en cuanto concepto, se define por los elementos que la constituyen; por un lado, los señalados anteriormente y, por otro, las líneas que la atraviesan de principio a fin con su manera particular de entremezclarse y crear, pues, como advierten los autores: “estamos hechos de líneas” (Deleuze y Guattari 199), no solo los hombres sino también los textos, las

novelas cortas, los cuentos, todos tienen su manera específica de mezclar sus líneas para formar mapas distintos y únicos: “La novela corta se define en función de líneas vivientes, líneas de carne que ella revela de forma muy especial. Marcel Arland tiene razón cuando dice de la novela corta: ‘Sólo son líneas puras hasta en los matices, y solo es pura y consciente virtud del verbo’” (Deleuze y Guattari 199).

En este punto, Deleuze y Guattari sugieren una clasificación. Toman tres obras literarias y extraen de ellas un contenido teórico que construye, en cada caso, un mapa distinto que permite apreciar las diversas formas en que estas líneas que componen a la novela corta pueden conjugarse y dar vida, de manera única, a cada relato. Cabe señalar que las líneas a las que se refieren los autores son tres: la línea de segmentaridad dura o molar, que se identifica con las grandes estructuras sociales que abarcan territorios bien definidos como la tradición, la familia, la clase o la religión; la línea segmentaridad flexible o molecular, que puede comprenderse como una pequeña modificación o desterritorialización del orden establecido en la anterior línea; y la línea de fuga, que plantea una desterritorialización absoluta que no da lugar a ninguno de los elementos que previamente organizaban el andamiaje social del que se desprende. Dicho esto, a continuación, se realiza una síntesis detallada de los tres textos que los autores retoman como obras maestras de la novela corta, para posteriormente esclarecer algunos aspectos de vital importancia en cuanto a los tipos de líneas y las diferentes características que estas representan para la teoría de los filósofos.

### ***En la jaula, Henry James***

En esta obra, Henry James relata la historia de una joven empleada de la oficina de correos de un barrio elegante en Londres. Sus días parecen transcurrir estáticos en medio de las ocupaciones cotidianas: expender sellos, realizar cobros y contar palabras son tan solo pequeños segmentos que componen su línea de segmentaridad dura. Incluso, el prometido comprende otro segmento, otro territorio completamente diferente, pero hecho de segmentos que concuerdan, conjugables e igualmente delimitados. En esta línea “todo parece medible y previsto, el principio y el final de un segmento, el paso de un segmento al otro” (Deleuze y Guattari 200). De este modo, queda identificada la primera línea, que no solo atraviesa una historia, sino que atraviesa la vida, todas las vidas, pues la línea de segmentaridad dura o molar siempre se encontrará presente formando una columna vertebral de la cual no se puede prescindir.

Un día sucede algo que atrapa la atención de la joven: una pareja comienza a enviarse curiosos mensajes firmados con seudónimos. Las verdaderas identidades se extravían y entonces empieza a intuirse la existencia de un secreto que parece poner en riesgo la vida del hombre misterioso que envía los telegramas. La joven desarrolla un cierto grado de complicidad con él, creando nuevos segmentos que logran escapar a la línea anterior, segmentos flexibles que conforman una vida molecular desarrollada a partir de esta relación, que, aunque no se base en un contacto directo, no puede decirse que es imaginaria. Esta segunda línea de segmentación (flexible o molecular) se crea a partir de pequeñas desterritorializaciones que emergen de la línea dura: “En esta línea se define un presente cuya forma es la de algo que ha pasado, ya pasado, por próximos que estemos de ello, puesto que la materia imperceptible de ese algo está completamente molecularizada, a velocidades que superan los umbrales ordinarios de percepción” (Deleuze y Guattari 201).

Con esto, se puede ver que es precisamente en esta línea donde la cuestión de lo secreto empieza a cobrar una relevancia significativa, en relación con el asunto del *qué ha pasado*; pues al hacerse más

interesante la forma del secreto que su materia, las desterritorializaciones que conforman esa nueva vida molecular comienzan a jugar su papel de pequeñas fugas interventoras del flujo constante de la línea de segmentaridad dura o molar, para, de algún modo, desembocar en una línea de máxima flexibilidad o retornar a la rigidez característica de la primera línea, dejando ese *qué ha pasado* a la deriva de la concentración del lector.

De ese modo, la protagonista de la narración logra alcanzar su línea de fuga, aunque al final ella y su compañero sean devueltos irremisiblemente a su segmentaridad dura; el viaje inmóvil por aquella pequeña línea molecular que se extendió de manera imprevista nunca podrá considerarse irreal. Sin segmentos, sin forma, sin secretos, esta tercera línea (la línea de fuga) no tiene marcha atrás, es una desterritorialización absoluta que convierte a la pregunta “¿qué ha pasado?” en algo imperceptible, al igual que a quien la traza.

### ***The crack up, Francis Scott Fitzgerald***

En las cortas páginas de este relato, Fitzgerald se encarga de instaurar en el lector la inquietud por saber qué es aquello que ha causado la situación actual del protagonista de la pieza. ¿Qué ha pasado?, es la pregunta que empieza a emerger justo después de avisar que “toda vida es, evidentemente un proceso de demolición” (Fitzgerald 43). Como señalan Deleuze y Guattari, es la misma vida la que “no cesa de aventurarse por una segmentaridad cada vez más dura y reseca” (Deleuze y Guattari 202), repleta de segmentos perfectamente delimitados: la tradición, las clases sociales, la crisis económica, las pérdidas y el alcoholismo son fragmentos que conforman la línea de segmentaridad dura o molar, de la que no se puede huir. Esa línea siempre se encuentra allí estableciendo un orden que da la impresión de ser el dominante.

Es así como, aunque la anterior línea, en cierta medida, configure el aspecto macro de una vida que se ha empezado a desmoronar, el derrumbe del que habla Fitzgerald tiene que ver con pequeños cambios moleculares, casi imperceptibles, que producen nuevos segmentos, pero no de un carácter arborescente, sino rizomático. Así, la línea de segmentación flexible o molecular intenta poner en riesgo el carácter de rigidez instaurado con la línea dura, como se dice en el texto, crea una micropolítica. Y al final, como si se tratara de una colisión, se crea una nueva línea capaz de hacer visible la gran ruptura que relata el personaje, el verdadero derrumbe. Esta genuina línea de fuga se extiende infinitamente, jamás retorna a la línea dura, pues su carácter de desterritorialización absoluta la convierte en un nuevo territorio fuera de alcance, no puede dividirse en segmentos y transforma lo que con anterioridad ha sucedido en las dos primeras líneas en algo sin importancia; para el protagonista ya no existe eso que ha pasado, él mismo no es más que una línea que se va construyendo conforme avanza en el espacio.

### ***Historia del abismo y de la lente, Pierrette Fleutiaux***

En esta narración se pueden apreciar las tres líneas de una manera muy particular, casi literal. Por un lado, se identifica la línea de segmentaridad dura o molar, comprendida por los segmentos que rodean un gran abismo: en cada uno de ellos están situados los mirones de corto alcance y los mirones de largo alcance. Estos son los encargados de la vigilancia de cada uno de los movimientos que se producen dentro del abismo; los mirones de corto alcance poseen una visión que se limita a las estructuras de gran tamaño, observan los contornos y si descubren algún tipo de irregularidad que ponga en peligro el orden

geométrico que resguardan, buscan la lente de rayo, encargada de devolverlo todo a su lugar; esta es la instauradora de la segmentaridad dura y cotidiana que desearía nunca encontrarse con una fuga.

Por otro lado, la línea de segmentación flexible o molecular se deja entrever gracias al papel que juegan los mirones de largo alcance; ellos tienen la posibilidad de ver más allá de esas grandes estructuras geométricas, observan toda la microsegmentaridad del abismo, pero se encuentran en una posición compleja, pues a la vez que observan aquel bello microcosmos por el que tal vez pudiesen crear una secreta simpatía, también constatan los más crueles estragos de la lente de rayo, que corta y destruye todo brote de disparidad. Entonces, se da “una ambigüedad de esta línea molecular, como si dudase entre dos direcciones” (Deleuze y Guattari 206), una, seguir resguardando la línea dura y la otra, trazar una línea de fuga. De esta manera, la narración se centra en un mirón de largo alcance que decide darse a la fuga, abandonando su pequeño segmento, para correr, con su lente roto, hacia un encuentro incierto.

Con esta clasificación, casi metafórica, que proponen Deleuze y Guattari se puede entender que la cartografía de la novela corta se encuentra comprendida por tres líneas: la línea de segmentaridad dura o molar, la de segmentación flexible o molecular y la línea de fuga. Las tres atraviesan de manera diferente cada uno de los textos descritos; no dejan de mezclarse, de confundirse, a veces, y entonces sucede que “uno puede interesarse más por una de estas líneas que por las otras, y, en efecto, quizá haya una que es, si no determinante, sí más importante que las otras” (Deleuze y Guattari 202). Si bien esto resulta cierto, no se puede subestimar el hecho de que cada una de estas líneas tiene sus propias características, capaces de envestir problemas y peligros que es necesario advertir.

El primer problema que señalan los autores tiene que ver con el carácter particular de cada línea. La primera, la de segmentaridad dura o molar, se caracteriza por encontrarse totalmente codificada, pues cada gran segmento que la conforma se encuentra perfectamente demarcado y controlado; la segunda, la de segmentación flexible o molecular, podría ser vista como parte de un plano imaginario o fantástico, lo que sería un error, puesto que (al igual que la tercera, la línea de fuga) las pequeñas líneas moleculares marcan una huida o un vínculo, son como diminutos escapes que intentan poner en jaque o contribuir con el orden rígido de la primera línea. Así, aunque parezca lo contrario, “las líneas de fuga no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en hacer que ese mundo huya, como cuando se agujerea un tubo” (Deleuze y Guattari 208), son la forma de trazar una nueva realidad, apoderarse de ella y usarla como un arma opuesta a la rigidez que crea aquello que es impuesto, ya sea por el Estado o por la tradición.

Un segundo problema se encuentra vinculado con la posibilidad de determinar la importancia respectiva de las líneas. La primera es la menos compleja, siempre permanece presente y nunca cambia. La segunda crea pequeñas raicillas, a modo de rizomas, entremezclándose con la anterior. La tercera, la línea de fuga, la que parece llegar de última, es la que más reviste complejidad, ya que también podría aparentar que permanece latente, que espera el momento adecuado para emerger como producto de una detonación de las otras dos líneas. Pensándolo de este modo, la línea de segmentación flexible estaría atrapada en medio de ambas, esperando inclinarse hacia un lado o hacia el otro. En complemento, la línea de fuga parece obtener un lugar especial, es llamativa y necesaria para el andamiaje de la novela corta.

El tercer problema estaría relacionado con la mutua inmanencia de las líneas, esto debido a que no es fácil identificar el punto exacto donde termina una y empieza otra, se entrelazan y cada una ejerce su influencia sobre las demás. La primera no desea desaparecer; la segunda no deja de crear pequeñas fugas que, a su vez, no cesan de reconstruir los segmentos de los que intentan escapar, pero a una escala menor; la tercera siempre se encuentra a la espera de poder prolongarse para trazar la huida, pero también corre el riesgo de rebotar en ese intento y caer de nuevo en la rigidez de la primera línea.

En este punto, se halla el cuarto y último problema: los peligros ocultos de cada línea, la de segmentaridad dura o molar no esconde más peligro que su propia rigidez; la de segmentación flexible o molecular puede ser peligrosa para una u otra línea, dependiendo del lado hacia el que se incline; la última, la línea de fuga, la más difícil de trazar, es un peligro en sí misma, pues aunque pueda rebotar en su intento por extenderse, también es capaz de lo contrario, es decir, de prolongarse extensamente y generar una ruptura, el inicio de un viaje sin regreso donde se diluye todo lo que alguna vez pudo importar.

### **Marsolaire: una novela corta**

Con el andamiaje teórico esclarecido en el apartado anterior resulta importante centrar la mirada en el relato que Amira de la Rosa nos presenta. *Marsolaire* es una pieza literaria atípica para el momento en el que vio la luz editorial, pues a inicios de la década de 1940 el género literario que gozaba de mayor visibilidad en el panorama cultural colombiano seguía siendo la poesía, tanto el cuento como la novela se encontraban en una posición secundaria frente a la tradición poética que permeaba las letras nacionales. Según el investigador Raymond Williams, la falta de una tradición literaria asociada a géneros de extensión más amplia se justificaba, por un lado, en la casi inexistente industria editorial en el país, lo cual hacía más difícil para los lectores acceder a la compra, así como a los autores a la difusión de este tipo de material. Por otro lado, también se encontraban los lineamientos ideológicos impuestos por el bipartidismo, los cuales cumplían la función de legitimar, a través de la crítica literaria y académica, la inclusión o exclusión de ciertas obras dentro de los cánones estéticos aceptados (Williams 43).

En medio de este panorama, las pocas novelas publicadas seguían dos vertientes: una continuadora de la protesta social y con características técnicas tradicionales; y la otra, una novela moderna en la que lo estético era primordial, así como las técnicas narrativas experimentales desde las cuales se intentaba abordar temas críticos desde perspectivas diversas (Forero 27). Bajo estas características se publicaron decenas de novelas, pero pocas alcanzaron un amplio reconocimiento por parte de la crítica, razón por la cual pasaron desapercibidas y aun hoy resultan casi desconocidas. Incluso, aquellas novelas escritas por mujeres durante esta década son poco conocidas y estudiadas, aunque fueron casi una decena: *Marsolaire* (1941) de Amira de la Rosa, *Viento de otoño* (1941) de Juana Sánchez Lafaurie –publicada bajo el pseudónimo de Marzia de Lusignan–, *Interrogantes sobre el destino* (1942) de Clemencia Rodríguez Jaramillo, *Guerra y amor* (1947) de Teresa Martínez de Varela, *El porqué del dolor: fantasía* (1948) de Maruja Uribe de Arenas, *Desventura* (1948) de Alicia de Field, *El embrujo del micrófono* (1948) de Magda Moreno y *Los dos tiempos* (1949) de Elisa Mújica.

De este modo, es de notar que *Marsolaire* (1941) inaugura la primera década en la que las mujeres empezaron a tener visibilidad en el ambiente literario colombiano. Esta generación de mujeres escritoras se encontró en medio de un acontecer histórico más favorable para el género femenino, pues durante la década de 1940 las mujeres en Colombia empezaron a ejercer el derecho de administrar sus propios bie-



nes y desempeñar cargos públicos, además de acceder con mayor frecuencia a la formación profesional. Pese a esto, su aceptación como parte esencial del ámbito político y social aún no era completa, pues aún no eran consideradas como sujetos en igualdad de condición con los hombres, lo que impidió que pudieran elegir y ser elegidas: los sucesivos intentos por materializar el sufragio femenino se habían diluido entre mares de críticas y argumentos que cuestionaban las capacidades políticas de la mujer y esgrimían la desintegración de la familia colombiana como producto del reconocimiento de sus derechos civiles.

Por tanto, no resulta extraño que la obra escrita por Amira de la Rosa refleje el sentir de un momento en que las mujeres se encontraban de frente con múltiples dificultades y contradicciones que les impedían abrirse camino dentro de un ambiente social controlado por la autoridad masculina y los marcados roles de género que perpetuaron la idea de la subordinación. La falta de oportunidades y la carencia de una voz para denunciar las injusticias que se entretejen al interior de la vida privada es la premisa de la que parte la autora para ofrecer al lector un retrato desgarrador de las pequeñas luchas que debían afrontar las mujeres en un momento histórico y un contexto geográfico tradicionalista.

A grandes rasgos, *Marsolaire* narra la historia de María Julia, una joven de quince años que vive con su familia en el municipio de Puerto Colombia. Con la decadencia del puerto, tras la apertura del terminal marítimo y fluvial de Barranquilla a mediados de la década de 1930, la población se sumerge en una gran pobreza, situación que sirve de trasfondo para introducir la tragedia familiar que vive María Julia con la llegada de Gabriel Méndez Olaya, padrino de bautismo y amigo de los padres de la joven. La trama gira en torno a la visita de este hombre, su posterior huida y el nacimiento de una bebé que es bautizada Marsolaire, un nombre sugerido por el padre para referirse al estado lamentable del pueblo, que ya no era un verdadero puerto sino solo mar, sol y aire (De la Rosa 22).

Ahora bien, según la teoría propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, los elementos que sugieren que una obra puede considerarse dentro del concepto de novela corta, son: la pregunta por lo que ha pasado (modalidad o expresión), la sensación de secreto (forma) y la postura del cuerpo (contenido). Esta secuencia no necesariamente sigue el orden mencionado; no obstante, en *Marsolaire* todos estos elementos convergen de forma singular para evidenciar una estructura que permite pensar que, en efecto, se está ante una novela corta. Desde el inicio, el ambiente del relato encierra un aura de extrañeza; esto se ve reflejado tanto en la sorpresa de Candelaria y Desiderio por la imprevista llegada de Gabriel, como en la actitud del hombre y el desarrollo de los sucesos que marcarán el destino de la protagonista. Este sentimiento, en consonancia con el ocaso que experimenta el otrora próspero puerto, crea una intención narrativa inicial que da forma a la pregunta ¿qué ha pasado?, elemento que designa la modalidad o expresión del texto, es decir, la forma en que está configurada la narración. Poco se entiende sobre el trasfondo de la visita del hombre, los eventos que ocurren después y la caída en desgracia que manifiestan los pescadores de la localidad; sin embargo, su presencia es la que da forma al relato y permite que este se desarrolle en el ámbito de “lo que ha pasado”, pues pone al lector en relación con un incognoscible o un imperceptible.

Conforme avanza la narración se logra comprender que, con el traslado de la actividad portuaria a Barranquilla, el pueblo experimenta un decaimiento económico que también mina el ánimo de los pobladores. La idea supersticiosa de que el más mínimo evento hace parte de una cadena de maldiciones que azotan a los pescadores y sus familias resulta sumamente agobiante, tanto así que se genera una

asociación entre ciertos fenómenos naturales y los sucesos desafortunados que ocurren en el transcurso de la historia:

El día, lleno de relámpagos y truenos y tormenta, trajo al filo de la noche el cuento de un ahogado. Y la noche, que sufre de insomnios y cree en brujerías, lo repitió a su modo con hilazas de miedo y graznidos de lechuzas. El mar está terriblemente oscuro y el cielo cerrado también a toda luz. Por debajo del barranco van y vienen hombres descalzos, con los pantalones a media pierna, batiendo con las plantas el agua de la orilla. El chapaleo es, en la noche, un chasquido funesto y en el ánimo produce destiento y sobresalto (De la Rosa 39).

Esta atmósfera de desconcierto aviva la pregunta ¿qué ha pasado?, interrogante que, a su vez, es el sustrato de esta novela corta, pues configura el devenir de la narración en la medida en que no se espera que algo suceda, se espera la revelación de un evento que parece tener lugar entre líneas y configura todo el relato. Vista así, la historia oculta al lector una verdad que tiene que ser pensada más allá de la textualidad, no solo porque para la época la temática del abuso sexual a menores podría ser considerada escandalosa, sino porque la esencia del relato es más poética y, por tanto, tiende a utilizar un lenguaje que suaviza la aspereza de una realidad social bastante compleja.

Llegado este punto es necesario rescatar el segundo elemento de la novela corta: el secreto, el cual hace referencia a la forma de la narración, un eje clave en *Marsolaire*, ya que, si bien hacia el final del relato el lector puede inferir que el embarazo de María Julia se debe al actuar licencioso de Gabriel, a lo largo de la narración nunca se describen directamente sus propósitos, ni tampoco el acto sexual como tal. De este modo, la materia del secreto pierde su interés, como si aquella experiencia fuese tan normalizada y natural para la época que no mereciera ser considerada como un acto de violencia. En términos deleuze-guattarianos se podría decir que, aunque se intente salir de la solidez estructural que impone la tradición, en este caso denunciando un acto sumamente deplorable, no se puede escapar de la rigidez que imponen las estructuras sociales resguardadas por la autoridad masculina, la moral tradicional y la norma religiosa.

De lo anterior se desprende el tercer elemento que caracteriza a una novela corta: las posturas del cuerpo, las cuales permiten observar el contenido del relato en la medida en que sugieren al lector múltiples posibilidades de interpretación. Estas posturas tienen que ver tanto con el elemento del secreto como con la narración en general. Cuerpos sorprendidos en situaciones inapropiadas, cuerpos inertes, cuerpos sexualizados, cuerpos trazando una huida, cuerpos que imitan; todos esconden algo. En el caso de *Marsolaire* estas posturas se observan de forma sutil pero insistente y casi siempre a través de la figura de Gabriel:

El padrino ha puesto los ojos sobre las manos de la doncella, su ahijada. Las tiene limpias, morenas y nuevas. No tiene color en las uñas ni aliño alguno. Son unas manos de mujer, comunes y corrientes; pero tiene un modo, la niña, de volver hacia arriba la palma y de recoger los dedos, que parece que llevara agua en el cuenco. María Julia se siente mirada con regalo y se azora toda:

—¡Que se me derrama er café!

—¿No te han dicho que tienes las manos lindas?

—No señó (De la Rosa 20).

La meticulosidad con la que son descritas las posturas que asume el hombre frente a María Julia permiten deducir la dirección del relato. De esta manera, el interludio de lo que será el evento culmen de la narración es dispuesto con especial cuidado para hacer notar la lucha de voluntades que se teje al interior de esta relación dispar:

En el cuartico, frente a la puerta, está María Julia en una cama de viento. Tiene el cabello suelto y marañoso; los brazos, desde el comienzo, al aire, sin un filo de manga; la sábana a la cintura; el corpiño es de una muselina artificial, desteñida y resbalosa.

El padrino la habla con ternura:

—María Julia... ¡Nena!

—¿Qué dice, padrino?

—¿Qué tienes?

—Malrespiro...y fiebre.

—¿Qué diablura hiciste?

—Me bañé en el aguacero.

—¿Con quién?

—Sola. Detrás e la casa, con el chorro e la canal. Dice mi papa que estaría sofocá.

—¿Sola? ¿Solita...?

—Sí..., padrino.

De repente cambia la expresión godesca por una sombría:

—¿Y el primo de la tinaja?

María Julia calla (De la Rosa 30).

La oposición que manifiesta María Julia en cuanto Gabriel pasa de las palabras al roce de su cuerpo es evidente. Mientras su postura es descrita como la de un hombre que lucha contra un instinto y la voluptuosidad de una piel joven, la de ella es definida como insinuante, incluso hasta un nivel en el que llega a parecer sensual su estado de enfermedad e indefensión:

—¿Por qué no dentra, padrino?

Gabriel no contesta. Se queda mirándola, en lucha, con evidente malestar nervioso.

A María Julia se le cae la almohada. Ahora es la perversidad de las cosas inanimadas la que fogariza.

—Se me cayó la armuada.

Gabriel Méndez la recoge:

—Espera, muchacha. No sabes estar en la cama. —Es que me se refalan las cosas.

El padrino la incorpora. Con la mano izquierda, abierta toda como una hoja de vid, el varón sostiene la espalda virgen, y con la otra dobla los cogujones de la almohada para hacerla más alta, y empuja hacia el centro el relleno, que es de lana limpia de Castilla.

—Así. ¿No estás mejor?

- Sí, padrino.  
 —¿Quieres otra?  
 —No hay más.  
 —¡Qué aliento tienes, hija!  
 —¿Caliente?  
 —No, sabroso (De la Rosa 32).

Dicho lo anterior, solo queda por agregar que esta novela corta tiene una forma muy particular de tratar los tres elementos anteriormente mencionados. Es de observar el especial cuidado con el que se trata a lo secreto, pues, por medio del uso de la prefiguración poética, casi como un símbolo, la autora, cumple su labor de develar, de ocultar y –al final– de dejar en incertidumbre al lector. Las posturas del cuerpo no quedan exentas del misterio que imprime Amira de la Rosa a las diferentes formas en que el cuerpo de la protagonista presencia y a la vez es sorprendido por un secreto que, lejos de quedar oculto, es una verdad a voces. Por último, la pregunta por el *qué pasó* termina siendo el centro del relato; desde el inicio esta inquietud emerge lentamente, trayendo consigo la incertidumbre por el devenir de María Julia en un entorno social que la repudia y a la vez siente lástima por su situación. El lector no tiene expectativa en su futuro como pudiese pasar en un cuento, pues la situación de ella sugiere un movimiento constante entre un pasado inmediato y un presente, sumamente cercanos, que fácilmente parecen entremezclarse y dejar el tiempo narrativo en un segundo plano, prácticamente congelado.

### Breve cartografía de *Marsolaire* según su filiación tipológica

La novela corta, tal como la conciben Deleuze y Guattari, lejos se encuentra de ser un género híbrido entre el cuento y la novela; en realidad, debe ser vista como un género literario con una organización propia. Para corroborar esta idea basta con echar un vistazo a su particular composición y encontrarse con los aspectos que la caracterizan: la pregunta por el *qué pasó*, su forma única de jugar con todos los elementos que confluyen en el transcurrir de la narración para proporcionar una experiencia de lectura sumamente distinta, si se compara con la forma en que se presentan relatos de otros géneros. Sin embargo, no sería del todo correcto atribuir solo a este elemento la ardua tarea de dotar de vida a la novela corta; es necesario hacer hincapié en una cartografía, que, por medio de líneas que fluyen y confluyen a lo largo de la narración, deja observar un amplio despliegue de posibilidades. Las mezclas, las combinaciones y, sin duda, las fuertes divisiones que emanan de las líneas permiten pensar que cada novela corta construye su propio mapa, totalmente distinto, pero siempre con algo en común.

Dicho lo anterior, no parecería descabellada la idea de asemejar esta singular característica de la novela corta con cierto aspecto encontrado en el concepto de rizoma, descrito por los autores en su primera meseta (Deleuze y Guattari 32). Nos referimos a que la novela corta, al igual que el rizoma, permite la aparición de pequeños brotes que se escapan a las grandes estructuras de tipo arborescente. Eso propicia la creación de mapas únicos y diversos y no de calcos, reproducciones exactas que responden a un modelo enraizado en la repetición al infinito de una lógica jerarquizadora, basada en los parámetros de un pensamiento homogeneizador. Los mapas, por su parte, no reproducen nada, se oponen a los calcos precisamente por el hecho de trazar sus propias líneas con el fin de ir construyéndose a sí mismos de una manera más libre y alejada de lo establecido, esto es, de forma rizomática: con múltiples entradas

y posibilidades de inicio o final, con diversas líneas que lo atraviesan, lo configuran, se extienden, se obstruyen y lo impregnan de devenir.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe recordar que, como cada novela corta constituye un mapa único y distinto en el que no se pueden premeditar los movimientos de las líneas, del mismo modo en que el rizoma no puede controlar la dirección del crecimiento de sus brotes, no se debe esperar una total concordancia entre la cartografía de esta novela corta y uno de los dos modelos descritos en el primer apartado, esto sería dar preponderancia a las grandes estructuras que reproducen calcos y ciertamente la novela corta, tal como se concibe en este texto, se encuentra empapada de singularidad. Por esta razón, el factor que definirá la filiación tipológica de *Marsolaire* tendrá que inferirse después de haber pasado por la extracción de los componentes teóricos que se esbozan a continuación.

Desde el inicio, el relato sugiere la existencia de una línea de segmentaridad dura o molar muy demarcada y definida por la rígida tradición sobre la cual se encuentra edificada la vida y la realidad de la protagonista; la pobreza, el olvido estatal, el señalamiento social y el abuso solo constituyen pequeños segmentos de la endurecida recta que atraviesa la historia y a todos sus personajes. Durante el transcurrir del relato la protagonista intenta zafarse, sin éxito, de algunas situaciones que les son impuestas a las mujeres de su época y en su condición social. En contra de ese intento, de la mano del personaje de Gabriel esta línea reaparece una y otra vez para recordarle a María Julia que su posición es siempre secundaria frente a la de los hombres de su vida (padre, hermano, padrino), que son quienes controlan y proveen su devenir femenino.

De este modo, la primera línea identificada en *Marsolaire* corresponde, en cierto sentido, a la columna vertebral de la narración, es ella la que permite que las demás líneas empiecen a emerger gracias a su excesiva dureza y rigidez. Todo parece obligado a seguir los designios de la tradición, en cuyo marco el rol femenino se encuentra supeditado a los mandatos de la cultura occidental: casarse y tener una casa, hijos, un futuro previamente planeado y una existencia de entrega y servicio, territorios sumamente demarcados, consensuados y aprobados por los grandes estamentos sociales, para los cuales echar raíces es crear la estabilidad que se necesita. Así lo enuncia el padre de la protagonista cuando señala la necesidad de seguir la norma moral, mientras culpa a la joven por el abuso recibido: “¡Como si no hubiera habido más hombres en el mundo! Tampoco yo me casé con su mae, pero éramos na más que una mujé y un hombre. Si señó. Sin impedimenta e por medio. Si señó. ¡Esraciá muchacha!” (sic) (De la Rosa 46).

La segunda línea que se identifica en *Marsolaire* puede verse como un brote propiciado por la tensión que emana de la línea dura, pues, en este relato, la línea de segmentación flexible o molecular hace su aparición desde el momento en que la autora intenta poner sobre la mesa la difícil situación de María Julia. Se podría decir que esta sensación de malestar que se imprime sobre las conductas que exhibe Gabriel frente a la joven durante el relato demarca la existencia de una desterritorialización de la escritura. En tal sentido, esta novela corta parte de la creación de pequeñas fugas como el intento de María Julia por librarse del abuso:

Y la besa los cabellos voltizos sobre los hombros de piedra. Ella le mira de cerca los dientes enteros, bien unidos, blancos.

—Padrino, déjeme!

—Nena! /Nena!

La cabeza gris está llena de hilos azogados. La carne joven de María Julia huele a fiebre y a cogollos de hierba.

—¡Nena! ¡Nena! Mi vida... (De la Rosa 34).

Otra muestra de esta línea se ve reflejada en el tema de las supersticiones, pues la realidad social del pueblo resulta tan cruel que las personas prefieren refugiarse en la idea de que las tragedias son una sucesión de castigos, como se puede leer en la siguiente conversación:

Hay dos mocitas en la yema de los años:

— Es que el pueblo está de malas desde aquello.

—Cállate, que las paredes oyen.

—Adiós! ¿Y no es verdad? Creyeron que no iban a salir los malos jechos ar so.

—¿Tú la viste?

—Ta escondía.

—¡Pobrecita! Me prestaba su chalina pa di a misa.

—Ahora, ¡no irás por allá!

—No. No va nadie por ese lao. Dicen que en er trupillá se oye un vajío de cosa mala.

—Y que le han quedao los tobillos hinchaos...

—La señora Juana dijo que era er diablo, que por las madrugás le afuetiaba las piernas con er rabo.

—¡Virgen Santísima!

—Nadie pue decí: desta agua no beberé; pero yo.... manque me quedara sin marío toa la vida... ¡ju!

—¡Dios nos libre!

—El pobre viejo y que se está quedando ciego e llora.

—Yo la hubiera contramatao, a la perra esa... (De la Rosa 41).

Si bien estas situaciones no son tan radicales durante la narración, sí contribuyen a visibilizar conflictos femeninos que para la época no eran tratados desde la literatura escrita por mujeres como el abuso sexual, los embarazos no deseados y el señalamiento social a las madres solteras. No obstante, estas pequeñas desterritorializaciones no son lo suficientemente poderosas para que el relato se aparte de la línea dura que es su columna vertebral.

La tercera línea, la línea de fuga, aparece como el punto menos visible de una cartografía que se ha venido regresando una y otra vez a la rigidez de la línea molar. Esta línea es prácticamente inexistente en *Marsolaire* en la medida en que las pocas molecularizaciones que se producen durante el relato son tan pequeñas que terminan retornando a la dureza de la línea molar. Eso lleva a pensar que en realidad este tipo de línea, que es la que designa una desterritorialización absoluta, no logra tener asidero debido a la compleja situación que vive tanto el pueblo como la protagonista, cada vez más encallados en las férreas tradiciones del Caribe colombiano.

A modo de síntesis, se puede decir que, por una parte, la protagonista de *Marsolaire* logra aceptar su destino como resultado de que ya no tiene secretos, no tiene nada que ocultar ante sus padres o sus vecinos, ha hecho frente a su porvenir como ha podido, incluso bautizando a su hija como su padre/abusador lo habría querido. De otra parte, cabe anotar que *Marsolaire* guarda una estrecha similitud con el primer tipo de novela corta que Deleuze y Guattari proponen: *En la jaula* de Henry James, pues la línea predominante es la de segmentaridad dura o molar, que atraviesa toda la historia, pero también la vida, todas las vidas, sin dejar nunca que se escape nada a los grandes segmentos sociales que resguardan el orden y la moral. Pese a esto, cabe resaltar que aunque estas novelas cortas se asemejen no deben ser vistas como iguales; la similitud de sus mapas las hace entrar en un grupo en el que la predominancia de una línea brinda la característica principal, mientras que las demás líneas en su absoluta inmanencia permanecen enmarañadas. Por su parte, la diferencia está marcada por el hecho de que cada narración tiene una forma única de concebir las líneas de vida que la atraviesan.

## Conclusión

En diversas ocasiones el relato breve *Marsolaire* de Amira de la Rosa ha sido catalogado como un cuento. Aquí se quiso proponer una lectura alterna suscribiéndola al género de la novela corta por medio del abordaje teórico-literario propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari. De esta manera, se dio paso a un desarrollo temático que propició un abordaje profundo de la obra en cuestión, lo que arrojó tres conclusiones. La primera, que la novela corta es un género literario de breve extensión en el que se puede apreciar una forma especial de distribución de los elementos que componen la narración: la pregunta por el *qué paso*, el secreto y las posturas del cuerpo de los personajes son tan solo los contenidos inmersos en el encadenamiento de cada relato de este género. Todo lo que acontece a lo largo de la narración gira en torno a la pregunta “¿qué pasó?”. Ese es su principal rasgo; sin embargo, no se debe pensar que la novela corta determina estructuras exactas que actúan como plantillas que sirven para escribir relatos de este tipo. Por el contrario, cabe pensar que solo presenta ejemplos, a modo de mapas, con el fin de que el lector infiera la versatilidad con que se pueden combinar las diversas líneas y elementos que atraviesan estas narraciones únicas, cada una a su forma y siempre compuestas por una línea dura, una línea molecular y una línea de fuga.

Como segunda consideración, se concluye que *Marsolaire* es una novela corta. Además de que esta obra literaria goza de una breve extensión, el recorrido realizado en las páginas precedentes permite establecer que los elementos señalados por Deleuze y Guattari tienen cabida en el desarrollo y en la forma en que se encuentra organizado todo el relato. El papel del secreto, las posturas del cuerpo, resaltadas con gran cuidado en los personajes, y la fundamental pregunta por el *qué pasó* configuran, en esta pieza, el principal argumento para su clasificación.

Como tercera conclusión se establece que *Marsolaire* guarda una filiación tipológica similar al primer tipo de novela corta que Deleuze y Guattari usan como ejemplo: *En la jaula* de Henry James, pues la línea predominante es la de la segmentaridad dura o molar, que no solo atraviesa toda la historia, sino también todas las vidas, sin dejar que nada se escape de los segmentos sociales que defienden los valores asociados a la moral y al orden.

**Contribuciones de los autores:** Angie Daniela Ortega Rey: Conceptualización, análisis formal, investigación, Metodología, curaduría de datos, Administración del proyecto, escritura (borrador original), Escritura (revisión del borrador y revisión/corrección). Álvaro Acevedo Tarazona: escritura (revisión del borrador y revisión/corrección), Supervisión, Validación.

**Implicaciones éticas:** El proyecto del que este artículo se encuentra orientado a la protección de los sujetos y objetos de investigación y a la institucionalidad de las organizaciones, por ello, se conservará, en todo momento, confidencialidad de las distintas fuentes primarias y secundarias. De acuerdo con los principios establecidos en el Reporte Belmont y en la Resolución 008430 de octubre 4 de 1993 y debido a que esta investigación se considera como Investigación sin riesgo, según Artículo 10 de la resolución 8430 de 1993, este estudio desarrolla bajo parámetros y principios éticos aplicables a la investigación en ciencias sociales. Con esto, es necesario partir de que

el propósito de la investigación reside en analizar el proceso de emergencia de la novela escrita por mujeres en Colombia entre las décadas de 1940 y 1980 a la luz del acontecer histórico que circundó la producción y publicación de este tipo de obras que pueden considerarse una desterritorialización de la tradición literaria nacional del siglo XX., lo cual no involucra ningún contacto con personas vivas, sino una labor de archivo, debido a esto, se dará primacía, ante todo, a la normatividad sobre derechos de autor y propiedad intelectual en Colombia.

**Conflicto de intereses:** No se tienen conflictos de intereses para la realización y publicación de la investigación.

**Financiación:** El proyecto del cual este artículo se desprende es financiado por la Escuela de Historia de la Universidad Industrial de Santander por medio de los créditos condonables de doctorado otorgados a la autora principal.

## Referencias

- Carbonell, José Antonio. “Marsolaire: entre el silencio y la gracia”. *Marsolaire. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana*, 2016. Impreso.
- Castillo Mier, Ariel. “En torno a Marsolaire”. *Marsolaire*, Amira de la Rosa. Maremágnun, 2006. Impreso.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Diez años de la revista Casa de las Américas (1960-1970)*. Casa de las Américas, 1970, pp. 403-416. Impreso.
- De la Rosa, Amira. *Marsolaire*. Sección Editorial de Talleres Gráficos Rasch, 1941. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 1988. Impreso.
- Fleutiaux, Pierrette. *Historia del abismo y de la lente*. En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari. Pre-Textos, 1988. Impreso.
- Fitzgerald, Francis Scott. *The crack up*. New Directions Paperbook. 1959. Impreso.



Forero, Yolanda. *Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949). Primer proyecto moderno en Colombia*. Editorial Kelly, 1994. Impreso.

James, Henry. *En la Jaula*. Alba Editorial, 1995. Impreso.

Vinyes, Ramón. “Marsolaire”. *El Heraldo*, 3 de junio de 1941. Impreso.

Williams, Raymond. *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Tercer Mundo Editores, 1991. Impreso.