

## **DIRECCIÓN**

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **COMITÉ EDITORIAL**

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **COMITÉ ACADÉMICO**

Raúl Héctor Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, United States

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Julio Ramos. University of California, United States

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, United States

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

## **SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN**

Milagros Ferreyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Agustina Giuggia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Facundo Gabriel Casas Caro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **RESPONSABLE DE RESEÑAS**

Florencia Ortíz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

## **CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS**

María Paula Álvarez de Miguel. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **EDICIÓN TÉCNICA**

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **DIFUSIÓN**

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

## **ENCARGADOS DE DOSSIER EN RECIAL Nº 17**

Marisa Martínez Pérsico. Università di Roma Tor Vergata - Università degli Studi  
Guglielmo Marconi, Italia

Alí Calderón. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

## **COMITÉ DE REVISORES EN RECIAL Nº 17**

Rogelio Guedea. Universidad de Colima, México

Giuseppe Gatti Riccardi. Università degli Studi Guglielmo Marconi, Italia

Alí Calderón. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Marisa Martínez Pérsico. Università degli Studi Guglielmo Marconi - Università di  
Roma Tor Vergata, Italia

Francisco Aiello. INHUS – CONICET, Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Argentina

Silvia Anderlini. CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Mariela Blanco. CONICET, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

María Calviño. Escuela de Letras, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristian Cardozo. CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cecilia Corona Martínez. CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Lidia Fassi. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Maria Elena Legaz. CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gabriela Milone. IDH - CONICET - FFyH, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

María Alejandra Minelli. Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Hernán Pas. IDH – HCS - CONICET, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Silvia Prati. Laboratorio de Idiomas, FFyL, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Hernán Sosa. CONICET – Universidad Nacional de Salta, Argentina

Pilar Traverso. Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires,  
Argentina

Julieta Viú Adagio. CONICET - IECH, Universidad Nacional de Rosario, Argentina

## Índice RECIAL N.º 17

### DOSSIER

#### **Últimas tendencias en la poesía hispanoamericana (1960-2019): de las literaturas nacionales a la construcción de un canon transatlántico**

##### **Introducción**

Marisa Martínez Pérsico

##### **La intención lírica. Notas sobre un archigénero**

Alí Calderón

##### **Aproximación crítica de una nueva poesía de Colombia. Estudio y muestra poética**

Felipe García Quintero

##### **Ética-Política en *Salmos* de Ernesto Cardenal**

Rogelio Guedea

##### **Reflexiones en torno al concepto de canon desde una perspectiva transatlántica**

Rocío Castro-Llanes

### Artículos de temática libre

##### **Saber ser siervo**

**La negación del Estado de derecho en *El médico de San Luis* (1860)**

Natalia Crespo

**La representación de la fiesta popular en la dictadura, ¿fiesta del monstruo?  
Análisis de las novelas *Hay unos tipos abajo* de Antonio Dal Masetto y *Cuarteles de  
invierno* de Osvaldo Soriano**

María Laura Pérez

***El monje* o el modelo de las retóricas revolucionarias: una metamorfosis del mal**

Julieta Videla Martínez

**Devenir americano del terror argentino. Un diálogo crítico con Franco "Bifo" Berardi**

Esteban Prado - Lucio Ferrante

**Villa querida: el éxtasis marginalista en la televisión y en la narrativa de la Argentina en los años cero**

Lucas Panaia

## **Reseñas**

**El astronauta en su tierra: la poesía de Emanuel Bravo en *El astronauta***

José Miguel Curet

**El tejido subterráneo: notas para una germinación**

Gabriela Cornet

**Poemas & Prosas Breves**

Santiago Rodrigo Paz

RECIAL Vol. XI, Nº 17

**RECIAL**

DÉCIMO  
ANIVERSARIO

10

Enero | Junio 2020 Córdoba, Argentina.

**DOSSIER**

**Últimas tendencias en la poesía hispanoamericana  
(1960-2019): de las literaturas nacionales a la  
construcción de un canon transatlántico**

## INTRODUCCIÓN: AUTOFICCIÓN POÉTICA, TRADICIONES NACIONALES Y PANHISPANISMO EN ASCENSO

Marisa Martínez Pérsico\*

El presente dossier estudia una serie de corrientes de la poesía hispanoamericana desde 1960 a la actualidad y reconstruye algunas señas de las tradiciones nacionales en las que estas surgieron y evolucionaron (con especial atención a manifestaciones poéticas de Colombia, Nicaragua y México). Se pone en evidencia la expansión de algunas propuestas locales a la cartografía lírica continental a partir de la segunda mitad del siglo pasado (como fue el caso de la poesía conversacional y del compromiso social) para concluir con la identificación de una acentuada orientación panhispánica en el siglo XXI, momento en el que el género manifiesta una creciente liberación de cotos estéticos nacionales en favor de las tradiciones compartidas a ambas orillas del Atlántico, privilegiando el común denominador del idioma. Este dossier nace, entonces, de las reflexiones surgidas en el marco del II Congreso Internacional sobre Poéticas celebrado en junio de 2019 en la Universidad Guglielmo Marconi de Roma, organizado por Alí Calderón y Marisa Martínez Pérsico.

El primer ensayo, de corte teórico, propone la categoría crítica de *intención lírica* para reconsiderar el concepto de autonomía literaria y, a su vez, problematizar la herencia del Romanticismo que tiende a establecer la identidad entre el poeta, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado en favor de una búsqueda transparencia. El poema, tradicionalmente vinculado a la autobiografía, a la autoficción o a la autonarración, deja de lado la tradicional definición de lirismo para plantear un problema teórico: las diferentes capas o niveles que llenan de sentido al pronombre *yo*. El artículo de Alí Calderón repasa los aportes críticos de la teoría de la enunciación (Dominique Rabaté, Alain Rabatel, Dominique Maingueneau, Jean-Michel Maulpoix) en los que se describen los distintos sujetos modales o escenografías en las que opera la intencionalidad lírica. Así, el referente de lo lírico se plantea como *hipotético*, el poema es un *sistema secundario* construido por un locutor, un *yo lírico* que planifica estímulos lingüísticos y efectos anímicos. El poeta, *la persona*, no habla directamente en su poema y los principios de selección y yuxtaposición revelan, de algún modo, la subjetividad que subyace.

Por su parte, Felipe García Quintero se concentra en la nueva poesía de Colombia (generación 1970-1980) y describe el estado de la cuestión de unas poéticas aún en configuración: las distintas tendencias y corrientes de los nacidos en esos años, destacando el lugar de relevancia que ocupan las voces femeninas. El autor parte de un juicio emitido hacia 1980 por el crítico Juan Gustavo Cobo Borda, quien definió la poesía colombiana del siglo XX como una “tradición de la pobreza”. Ofrece un

---

\* Profesora de la Università di Roma Tor Vergata y de la Università degli Studi Guglielmo Marconi. Investigadora correspondiente del CONICET en Roma, Italia. Correo electrónico: [marisamarp@gmail.com](mailto:marisamarp@gmail.com). Recibido y revisado: 03/06/2020.

repertorio de contraejemplos para sustentar su disidencia y acompaña su ensayo de un apéndice con una muestra poética de veinte autores colombianos: John Jairo Junieles (Sincé, Sucre, 1970), John Galán Casanova (Bogotá, 1970), María Clemencia Sánchez (Itaguí, 1970), Hugo Jamioy (Valle de Sibundoy, 1971), Gustavo Maceas (Bosconia, 1972), César Samboni (Bolívar, Cauca, 1972), Sandra Uribe Pérez (Bogotá, 1972), Pascual Gaviria (Medellín, 1972), Juan Carlos Acevedo (Manizales, 1973), Carlos Pachón García (Villavicencio, 1973-2014), Federico Díaz Granados (Bogotá, 1974), Carolina Urbano Guzmán (Pasto, 1974), Catalina González Restrepo (Medellín, 1976), Lauren Mendinueta (Barranquilla, 1977), Hellman Pardo (Bogotá, 1978), Saúl Gómez Mantilla (Cúcuta, 1978), Fredy Yezzed (Bogotá, 1979), Elisabeth Marín Beitia (La Unión, Valle, 1979), Giovanni Gómez (Bogotá, 1979) y Lucía Estrada (Medellín, 1980).

Volviendo a la alternancia de transparencia y opacidad de la voz autoral sobre la que llamaba la atención Calderón en el texto inicial, el tercer ensayo nos coloca en uno de los extremos de la intención lírica. Rogelio Guedea se dedica a estudiar la propuesta ética-política que Ernesto Cardenal imprimió en su libro *Salmos* basándose en un profundo conocimiento de la ética política y la moral religiosa para fundar una nueva forma “exteriorista”. Calderón partió en su ensayo, precisamente, de *Vida perdida* de Cardenal como ejemplo de autobiografía literaria que permite ver entre líneas que, en su poesía, especialmente en la de los *Epigramas*, hay una voluntad de transparencia o traducción de la realidad. Guedea reconstruye esta importante tradición continental: desde mediados del siglo pasado en adelante empezaron a publicar en diferentes países latinoamericanos poetas que tuvieron como objetivo, por un lado, promover la democracia como sistema ideal para las sociedades de la época e impulsar el derrocamiento de las dictaduras que padecían países como República Dominicana, El Salvador, Nicaragua, y, por otro, inaugurar una nueva forma de hacer poesía, más comprometida con las causas sociales y no solo con el lenguaje en sí mismo. Entre esos poetas se encuentra Ernesto Cardenal (1925), figura emblemática de la revolución sandinista que terminó en 1979 con más de cuarenta años de dictadura somocista. Ernesto Cardenal publicó varios libros de poesía que hoy son paradigmas de lo que se conoce como *poesía social o revolucionaria*, en Latinoamérica,

Por último, Rocío Castro-Llanes en su artículo ofrece una serie de reflexiones en torno al concepto de canon y acentúa las fortalezas de los estudios panhispánicos o transatlánticos por considerarlos capaces de observar los últimos cambios en la plural vertiente en que funcionan las poéticas en lengua española del siglo XXI. La poesía de los últimos años se caracteriza por la creciente conexión entre autores de ambas orillas del Atlántico: las fronteras geográficas se han visto superadas por el interés en la defensa de una literatura que trasciende la etiqueta de *nacional*, que permite la existencia de una notable polifonía de voces y una alianza intercultural allende fronteras. De todos modos, esta conexión transatlántica no es cuestión exclusiva de las últimas décadas, basta citar algunos de los poetas coloquiales aparecidos en el libro de Mario Benedetti *Los poetas comunicantes* (1971). Esta interacción fue en aumento a partir de las décadas de los cincuenta y los sesenta del siglo anterior; sin duda la comunicación se vio facilitada por el advenimiento de la comunicación a través de Internet y las redes sociales. En las últimas dos décadas las más recientes promociones de poetas construyen puentes entre distintos puntos del globo: organizan encuentros y festivales, llevan adelante proyectos editoriales y publican antologías poéticas transnacionales. *Poesía ante la incertidumbre*, movimiento que se encuentra próximo a

cumplir una década de su fundación, para la autora del ensayo, es un ejemplo perfecto de la voluntad panhispanica que describe: movimiento poético cohesionado que une a poetas de once países distintos, pero que tienen como patria común el idioma español. El grupo se consolidó en 2011 con la publicación de una antología: por la forma de construir su lírica y de entender el quehacer poético, en el manifiesto a modo de prólogo los poetas del movimiento defienden una poesía comprensible que busca la emoción, pero que no se confunde con sentimentalismo. Firman dicho prólogo los integrantes fundacionales: Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde y Ana Wajszcuk. En las siguientes ediciones se van sumando más nombres a ese grupo inicial de poetas: Federico Díaz-Granados, Carlos Aldazábal, Juan Carlos Irigoyen, Damsi Figueroa, Nathalie Handal, Roxana Mendez, Xavier Oquendo y Gabriel Chávez Casazola, autores de distintas nacionalidades. Hasta este 2020 se acumulan ya más de una decena de ediciones en once países distintos: México, España, Nicaragua, El Salvador, Colombia, Argentina, Perú, Chile, Ecuador, Bolivia y, la última en Estados Unidos con traducción al inglés a cargo de Gordon McNeer.



## LA INTENCIÓN LÍRICA. NOTAS SOBRE UN ARCHIGÉNERO

Alí Calderón\*

### Resumen

Este artículo desarrolla una categoría crítica a partir de ciertos poemas que requieren quebrantar la noción de *autonomía literaria*: la intención lírica. El poema, vinculado a la autobiografía, a la autoficción o a la autonarración, deja de lado la tradicional definición de lirismo para plantear un problema teórico: las diferentes capas o niveles que llenan de sentido al pronombre yo. Desde los aportes críticos de la teoría de la enunciación (Dominique Rabaté, Alain Rabatel, Dominique Maingueneau, Jean-Michel Maulpoix) se describen distintos sujetos modales o escenografías en las que opera la intencionalidad lírica. De este modo, se pretende incorporar al análisis del *Sujeto lírico* y el *Scribens* un concepto que los integra: la firma poética, según la describe Mutlu Konuk Blasing.

**Palabras clave:** enunciación lírica; escenografía; intención lírica; sujeto modal; voz

## THE LYRICAL INTENTION. NOTES ON AN ARCHGENRE

### Abstract

This work develops a critic category starting from certain poems that require breaking with the notion of “literary autonomy”: the lyrical intention. The poem, linked to autobiography, the autofiction or the autonarrative, leaves behind the traditional definition of lyricism to account for a theoretical problem: the distinct layers or levels that give the pronoun “I” a meaning. From the critical contributions of the theory of enunciation (Dominique Rabaté, Alain Rabatel, Dominique Maingueneau, Jean-Michel Maulpoix), various modal subjects or scenographies in which the lyrical intentionality operates are described. In this sense, I intend to incorporate the analysis of the lyrical subject and the Scribens, a concept that integrates them: the poetic signature, as described by Mutlu Konuk Blasing.

**Keywords:** lyrical enunciation; lyrical intention; modal subject; scenography; voice

---

\* Doctor en Letras, profesor investigador de tiempo completo en el Doctorado en Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Correo electrónico: [alicalderonf@hotmail.com](mailto:alicalderonf@hotmail.com). Enviado: 10/09/2019. Aceptado 2/04/2020.

Hegel (2005), al reflexionar sobre la forma de la poesía lírica, recuerda que “todo emana del corazón y del alma del poeta. Es más: todo depende de su disposición y de su situación particular” (p. 83)<sup>1</sup>. Es una idea vinculada de modo estrecho con lo expresado por Goethe (2018), el 11 de junio de 1825, en sus conversaciones con Eckermann: “Sentir vivamente la circunstancia y ser capaz de expresarla. Eso hace un poeta”. No por nada, Joan Alenshire (2001) nos recuerda, al hablar del lirismo, que “Arquíloco toma los primeros datos, los más próximos a lo individual: el aquí, el ahora, el yo” (p. 21).

En su autobiografía literaria *Vida perdida*, Ernesto Cardenal vuelve a un momento de su juventud y nos permite ver entre líneas que, en su poesía, especialmente en la de los *Epigramas*, hay una especie de transparencia o traducción de la realidad. La experiencia es transcrita en el papel:

Me estoy acordando ahora que una vez en mi cuarto les leí al poeta José Coronel Urtecho y a Carlos Martínez Rivas un epigrama recién hecho... En él describo no sólo la belleza de Myriam sino su belleza más allá de la belleza. Fue cuando ella entraba a la catedral a la misa de doce, o tal vez salía. Yo hablo de que la vi en la calle, y debe haber sido la calle lateral de la catedral:

Ayer te vi en la calle, Myriam, y  
te vi tan bella, Myriam, que  
(¡Cómo te explico qué bella te vi!)  
Ni tú, Myriam, te puedes ver tan bella ni  
imaginar que puedas ser tan bella para mí.  
Y tan bella te vi que me parece que  
ninguna mujer es más bella que tú  
ni ningún enamorado ve ninguna mujer  
tan bella, Myriam, como yo te veo a ti  
y ni tú misma, Myriam, eres quizás tan bella  
¡porque no puede ser real tanta belleza!  
Que como yo te vi de bella ayer en la calle,  
o como hoy me parece, Myriam, que te vi. (Cardenal, 2003, p. 33).

En poesía, quizá por herencia del Romanticismo, se tiende a establecer la identidad entre el poeta, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; como si el autor mismo hablara en su poema, como si, de algún modo, se concediese aquello de que el estilo es el hombre. Del nuevo decoro impuesto por el Romanticismo, heredamos la idea de que la transparencia es piedra de toque de la poesía. Para Herder (en Berlin, 2000), por ejemplo, “la vida consiste en expresar la experiencia propia tal y como nos ocurre, comunicándosela a los otros con la totalidad de nuestra personalidad” (p. 96). En esta misma línea, pero desde otra poética, Octavio Paz, en entrevista con Enrico Mario Santí, dice: “‘Piedra de Sol’ es un poema que trata de ser un poco la autobiografía no solamente mía, sino de mi generación” (Santí, 2014, p. 48). Y continúa:

En mi poesía ha habido cambios, pero esos cambios obedecen a mi naturaleza personal y a la vida que he llevado... Yo siempre he pensado que la poesía en cierto modo es un diario. La poesía, decía Goethe, siempre es poesía de circunstancias. (Paz en Santí, 2014, p. 58).

Hay algo de verdad en esto.

Lo anterior nos obliga a poner en la palestra aquello que suponía Käte Hamburger (en Rabaté, 1996) al reflexionar sobre los géneros literarios: “La poesía lírica se define como referida a un yo de origen real” (p. 66)<sup>2</sup>. El Octavio Paz de 1987 explicita su posición y explica: “Escribo quizá para inventarme. Para ir más allá de mí mismo por una parte o bien para recordarme, porque la poesía está ligada con la memoria” (Santí, 2000, p. 42). En su *Preparación de la novela*, Roland Barthes (2005) escribe que la imaginación, la memoria, es inexacta porque destruye y deshace el dato preciso; y acude al Bachelard de *El aire y los sueños*, quien nos dice que “la imaginación es la facultad de deformar las imágenes proporcionadas por la percepción” (p. 52). No hay relato *verdadero*, objetivo, fiel a los acontecimientos. Todo es una construcción de la memoria, es decir, una deformación, una interpretación, una ficción.

De los múltiples estudios sobre teoría de la historia, por ejemplo, hemos heredado la noción de que, al pasar por la fase de la *inventio*, la historia se escribe como la literatura<sup>3</sup>. El discurso referencial por antonomasia es el historiográfico. Dar cuenta de la historia es referir ciertos acontecimientos, interpretarlos y otorgarles un orden particular, dotarlos de una sintaxis singular. Organizar es una forma de la enunciación. Es algo semejante a lo que sucede en la escritura de la novela o el cuento<sup>4</sup>. A partir de lo anterior surge un problema de pragmática: si la historia se escribe a la manera de la literatura, ¿debe ser leída de otro modo? ¿El discurso vericondicional se desvanece o diluye en el empleo de los mecanismos de la ficción? ¿Se suspende en ella la función referencial del lenguaje y emerge el discurso autónomo que instaaura la función poética? Pareciera que, al modo en que lo pensara Nietzsche (1975) en *El crepúsculo de los ídolos*, “el mundo verdadero terminó convirtiéndose en una fábula” (p. 51).

La dictadura estructural nos lo recuerda de vez en vez: “Si partimos de la base de que la poesía es *representación* del hablar real y, por tanto, frase imaginaria, habremos de salvar las viejas cuestiones de biografismo de autor que hacían buscar detrás del yo poético al yo de la vida del poeta” (Pozuelo Yvancos, 2010a, p. 219). Mutlu Konuk Blasing (2008) lo pone en otros términos: “El referente de lo lírico es hipotético: las percepciones, las emociones, los pensamientos y los recuerdos de un ‘Yo’ que se refiere sólo a la instancia dada del discurso” (p. 33). El poema, codificado como tal, según la elaboración de Lotman, es un sistema secundario<sup>5</sup>. En tanto poema, el discurso es construido por un locutor, un *Yo lírico* que planifica estímulos lingüísticos y efectos anímicos<sup>6</sup>. Es clara la idea: el poeta —es decir, la persona— no habla directamente en su poema<sup>7</sup>.

Y, sin embargo, se mueve. La poesía es compleja y escapa a definiciones en vista de sus múltiples instancias de enunciación y de la diversificación de sujetos modales. Las muy diversas situaciones de comunicación nos hacen dudar; las convenciones genéricas también (formas mixtas, fronterizas, impuras). La poesía es un tipo de discurso que soporta, al mismo tiempo, distintos pactos de lectura (ficcional, lírico, biográfico). El Yo lírico, además, tiene una memoria polibiográfica: “La memoria de todos los poemas y todos los libros” (Maulpoix, 2002, p.242). La tradición literaria. Todo poema recuerda

a Catulo por las calles de Roma, a Garcilaso enamorado en Nápoles, en el Tajo o en el destierro del Danubio. En cada verso, Góngora responde “a los que dijeron contra las soledades” por las calles de Madrid, y Borges aparece de pronto en Recoleta. Todo poema se baja del *Juárez-Loreto* para llegar a Polanco y encontrarse con Efraín Huerta. La poesía se caracteriza por una suerte de invocación a la realidad. Es algo que podría llamarse ilusión factual o pretensión referencial y que, para mayor precisión, identifico como una *intención lírica*<sup>8</sup>.

Jean-Michel Maulpoix (2002) ha escrito que “el lirismo cuestiona espectacularmente al sentido, al ser y a la identidad” (p. 216). Puesto que “el lirismo es uno de esos espacios extraños en los que lo humano deviene legible, manifiesta en la lengua la presencia del hombre” (Maulpoix, 2002, p. 219). Eso legible no es únicamente *la cosa*, tal como la piensa Lacan, sino, acaso también, lo que el último Roland Barthes (2005) —en un movimiento que va de la muerte del autor a la *des-represión* del autor— define como biografemas, esto es, “algunos detalles, algunos gustos, algunas inflexiones” (p. 278) del sujeto. La intención lírica contamina de algún modo la autonomía de los discursos estéticos, porque opera bajo la llamada nebulosa autobiográfica, en el espacio autobiográfico, el campo de acción de la identidad “del autor, el narrador y el personaje” (Lejeune, 1975, p. 15). Es por ello que Michel Deguy (en Maulpoix, 2002), en la tradición crítica francesa, asevera que “el poema es esencialmente referencial” (p. 219)<sup>9</sup>.

La intención lírica es impelida por una pulsión autobiográfica que promueve, invariablemente, una lectura tensiva (simultánea) de los textos, ya que están constituidos por una doble filiación: a la vez referencial (biográfica, testimonial, histórica, etc.) y fictiva<sup>10</sup>. Funcionan como intersticio, como espacio intermediario. La intención lírica no se circunscribe a la poesía, sino que es fundamento de la literatura íntima, de las llamadas escrituras del yo: autobiografías, epistolarios, memorias, confesiones, testimonios, diarios íntimos, autorretratos, etcétera<sup>11</sup>. Estamos ante un archigénero que, en palabras de Philippe Gasparini (2008), “negocia con dos tipos de políticas pragmáticas: el pacto de verdad que rige a la autobiografía, a las cartas, a los periódicos y la estrategia de ambigüedad propia de la novela autobiográfica” (p. 299).

Un texto dominado por la intención lírica no se engaña. La verdad tiene estructura de ficción o, como sugiere Philippe Forest (1999), “la realidad es en sí una ficción”. La vacilación entre lo factual y lo ficcional no es sino una estrategia para generar un marco de lectura en el que se conjugan “el placer del juego, de la investigación, del desciframiento y la emoción suscitada cuando se ponen al desnudo los resortes íntimos” (Gasparini, 2008, p. 248).

Pero hay más. La intención lírica se potencia si atendemos al concepto de *firma poética* propuesto por Mutlu Konuk Blasing. Primero, nos explica que “la figura del Yo lírico con su intencionalización bidireccional negocia dos tipos de retórica: una *macrorretórica* discursiva desplegada por el poeta y una *microrretórica* del código lingüístico” (Konuk Blasing, 2008, p. 34). A la manera de un *collage*, leer un texto de intencionalidad lírica implica, necesariamente, un doble movimiento hacia el interior y el exterior del texto. Inmanencia y trascendencia. El texto se lee como un discurso ficcional que reformula lo real a través de una combinatoria cuya lógica llamamos *estilo*. Al mismo tiempo, se completa la semiosis cuando analizamos la macrorretórica de la *Persona*, el *Scriptor*, el *Auctor* y el *Scribens*. Konuk Blasing explica que

El poeta persuade inscribiendo su firma en el código. En el sentido más amplio, una "firma" poética incluye un ritmo prosódico y sintáctico individual, una voz distinta y distinguibles marcas textuales audibles o visibles –todo lo que hace una inflexión personal del código– y supone la macrorretórica de las persuasiones discursivas. Más específicamente, la firma como nombre propio siempre está codificada en los textos. El nombre del poeta designa a una persona histórica específica y opera dentro del discurso, como una entidad textual... La firma vincula al autor con su “Yo” y establece la autenticidad histórica y la responsabilidad ética en una marca textual. (P. 35).

Una reflexión sobre la intención lírica sigue de cerca, necesariamente, los debates de la crítica francesa en torno a la autonarración. Se parte del análisis de un sujeto en el que, como explica Manuel Alberca (2007), “se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio” (p. 45). Pero hay más: la intención lírica se adscribe a la reflexión de Arnaud Schmitt (2007): “Si no existe el más o menos fictivo, existe lo *cuasi-real*. Esta particularidad es la base de la autonarración”<sup>12</sup>. Gasparini (2008) explica que la autonarración tiene un carácter autorreferencial y que, como supone Schmitt, “narrarse, autonarrarse, consiste en encuadrar la autobiografía en lo literario... Autonarrarse consiste en decirse como en una novela, verse como un personaje, incluso si el fundamento referencial es estrictamente real” (p. 312)<sup>13</sup>. Se trata, en resumen, de dar cuenta de la identidad del sujeto, de las distintitas posibilidades existenciales del *ser-ahí*, a través del arsenal de técnicas y métodos de exposición de la literatura.

Los teóricos de la autobiografía y la autonarración suelen excluir a la poesía de su ámbito de análisis. Paul de Man (2007) se queja de que esto se haga sin ofrecer razones de peso. La poesía, por su carácter mixto y su tantálica definición, comparte códigos con otras expresiones literarias a tal grado que, más allá de la convención comercial, sus modelos hipotéticos de descripción están cada vez más cerca unos de otros.

Es así que la intención lírica se manifiesta a través de distintos métodos de exposición y echa mano de distintos sujetos modales (escenografías) identificados con las escrituras del yo. Algunos de esos sujetos modales son los que están vinculados con la confesión, la autobiografía, el diario, el autorretrato, la autofabulación y el *composite poem*. Se trata de textos que logran la semiosis en virtud de la acción macro y microrretórica de la firma poética<sup>14</sup>.

## Confesión

La literatura hereda de Rousseau la necesidad de construir un lenguaje singular para dar cuenta de lo muy particular: el yo. La base de ese nuevo lenguaje es la transparencia; Foucault la llama *parresía*<sup>15</sup>. Existe la necesidad de producir el efecto de sinceridad para responder una interrogante fundamental: ¿qué he hecho? Estamos ante la confesión<sup>16</sup>. Ana Bundgård (2016) escribe que “la confesión se verifica en el tiempo real de la vida, parte de la confusión de un sujeto que huye de la dispersión en que ha vivido para encontrar la unidad” (p. 93). Parte de una suerte de estado neurótico, que, según la definición de Carl Jung, es el desacuerdo con uno mismo. Zambrano (1988) escribe que “la confesión tiene un comienzo desesperado” (p. 20). Su finalidad es la reconciliación. Bundgård sigue a María Zambrano en esto y explica que “confesión y

poesía van en busca de un centro unificador perdido que el hombre siente como ausencia” (p. 93). Esta ausencia es la que motiva al poeta mexicano de expresión zapoteca, Elvis Guerra (1993), a escribir su “Confesión”, ya que “la confesión tiene también un comienzo desesperado” (1988, p. 20):

Bebí de los senos de mi abuela  
el tibio sudor de la madrugada;  
busqué el tesoro que guardaron mis ancestros  
en el ojo de un perro que muere  
y resucita para morir de nuevo.  
Guardé una escoba en el vientre de la casa  
y nunca limpié el vestigio de los amantes  
que sólo tienen de pequeño el dedo de los pies.  
Amé al tren y su silbido que anunciaba  
la llegada de mi madre  
engarzando un canasto colmado de pitahayas;  
huí del cuervo y su canto cargado de presagios;  
me embriagué en la boda de mi hermana  
y amanecí con un perro metido entre mis piernas.  
Lo admito:  
también sufrí por un hombre que no quiso casarse conmigo. (Guerra,  
2019, p. 97).

Los discursos confesionales están vinculados, como piensa Gasparini, a cierto exhibicionismo. La poesía confesional está codificada y nos propone temas como el desequilibrio mental y la sexualidad culposa. La poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo XX nos lo ha dejado claro<sup>17</sup> y la historia del cristianismo en Occidente, también.

El poema adquiere otro sentido cuando, en virtud de la dimensión ética de la firma poética, nos enteramos que Elvis Guerra es *muxe*. Él mismo lo explica: “Hablar del *muxe* es cuestionar, cuestionarse sobre dicha palabra que va más allá de un vocablo, cuyo significado más próximo es 'homosexual, gay, puto” (Guerra, 2018)<sup>18</sup>.

Pero, ¿qué hay detrás del yo? ¿Qué se dice cuando se dice yo? En el discurso confesional existe “un deseo de ser radicalmente auténtico y revelador” (Altieri, 1984, p. 24). Sin embargo, el crítico norteamericano Charles Altieri sugiere que “cuando creemos que controlamos nuestra expresión sincera, en realidad estamos propensos a ignorar qué es lo que habla a través de nosotros” (p. 25). En el caso de este poema, “el yo, proyectado como vehículo de la experiencia lírica busca una identidad pública” (Altieri, 1984, p. 25), esto es, la identidad *muxe* y, más aún, la identidad del amante ante la tragedia.

En mi conjetura, estamos ante un poema de traición. El *muxe* no puede casarse; los códigos éticos de la tradición zapoteca lo impiden. Aquí, por amor, la firma poética Elvis Guerra *confiesa* haberle pedido matrimonio a un hombre. De este modo, quebranta los códigos comunales y trastoca su propia identidad, pues hay un desplazamiento del *muxe* (al que, por usos y costumbres, no se le tolera el matrimonio) al homosexual (que, en un marco mestizo-occidental, sí puede casarse). Esa implícita

proposición de matrimonio lo separa de la comunidad. En un discurso confesional, aquel que enuncia lo hace con tal adherencia, que se convierte él mismo en lo enunciado: forma-sujeto. No es que traicione, es que él mismo es la traición<sup>19</sup>. La confesión —ese costoso pasar del régimen del no decir al decir— es empleada aquí como una forma de reinserción social. Hay un pánico por vivir más allá del uno heideggeriano, fuera del cobijo comunitario y tradicional. “Sólo hay confesión dentro de una relación de poder a la que aquella brinda la oportunidad de ejercerse sobre quien se confiesa” (Foucault, 2014, p. 26). El poema es trágico en el sentido más tradicional. El superyó aniquila al ello y al yo. La cultura zapoteca, la pertenencia a la comunidad y la identidad socialmente construida atentan contra la voluntad y el deseo del sujeto. Foucault nos lo recuerda. Existe:

Cierta relación entre el mal y lo verdadero, digamos con mayor precisión, entre la remisión de los pecados, la purificación del corazón y la manifestación de las faltas ocultas, los secretos y los arcanos del individuo con el examen de sí, con la confesión, con la dirección de la conciencia y con las diferentes formas de la confesión penitencial. (Foucault, 2018, p. 60).

La confesión parte de la crisis, como piensa Zambrano (1988), porque “la vida ha llegado al extremo de confusión” (p. 18). No hay en ella únicamente manifestación de culpa, sino que, ante todo, da cuenta del fracaso. Por ello, supone la filósofa española que “estos caracteres definen la confesión, desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse” (Zambrano, 1988, p. 22).

Tal desesperación, y su vértigo, pueden leerse en “Loca de basural” de la poeta peruana Rosella de Paolo (1960), en el que hay una línea difusa entre lo meramente declarativo y lo confesional:

Soy la loca que revuelve en la basura  
y estoy aquí gritando tu nombre  
tu nombre que aviento contra latas descartadas  
(yo la descartada) y que revienta y me salpica  
porque soy la loca que tú sabes  
acaba de llevarse una botella al ojo  
y te observa arriba entre las moscas  
la loca bien trajeada con sus cáscaras  
de naranja al cuello y gritando  
que el sol es verde y pica  
como pulga, como las mil pulgas  
y qué rico es rascarse hasta que vengas  
con tus manos de policía a ordenarme la cabeza  
a revisarme por todas partes como Dios manda  
y a seguir el ritmo suelto del tornillo  
que me está bailando  
como un trompo aterrado

como un trompo. (Ollé, 2008, p. 178).

En este caso, el tono confesional se logra dado el costo implícito de una enunciación que asume la tensión cordura / locura. Foucault (2014) ha escrito que

Confesión es un acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo. (P. 27).

En este caso, la definición que el sujeto da de sí está en relación de dependencia con el discurso médico. A partir de su confesión, el sujeto asume una nueva relación consigo mismo: la aceptación de la locura, la asimetría frente al otro.

### **Poesía autobiográfica**

En el contexto de la actual poesía en español, la intención lírica cruza por la práctica de un gran número de autores. La poesía autobiográfica, por ejemplo, aquella que a través de epifanías detona la vitalidad del pasado, tiene un lugar preponderante a tal grado que un crítico como Eduardo Milán (2004) relaciona la falta de novedad en la poesía latinoamericana con estar habituados a una complaciente “exhibición narcisista” (p. 66). Para Dominique Rabaté (2013), “autobiografía y palabra lírica reivindican a un sujeto que refiere su experiencia” (p. 106) y que tiene por finalidad la autorrepresentación, “buscar una verdad sobre sí” (Rabaté, 2013 p. 110), construir una imagen de sí.

El testimonio y la observación personal presuponen una palabra comprometida con *la verdad*, con algo parecido a la verdad de un enunciador identificado con el *Scriptor* y la *Persona* barthesianos. Pero ¿de qué tipo de verdad estamos hablando? Ya Lacan (1986) advertía que “toda verdad tiene estructura de ficción” (p. 21). Al respecto, Luz Aurora Pimentel (2016) señala que “la verdad está en la escritura autobiográfica, no como contrato, no como identidad legal sino como la verdad más íntima que se trasluce en la escritura-estilo” (p. 53). Cosa y forma-sujeto como lo constitutivo del poema autobiográfico. Por un lado, Maulpoix (2002) recuerda que “Lacan llama *cosa* a eso que falta y de donde surge todo deseo. Esa cosa oculta en el fondo de nosotros, ese algo escondido que constituye el hoyo negro de la poesía” (p. 213)<sup>20</sup>. Por otro lado, el propio crítico francés sostiene que “el lirismo es poder de figuración” (Maulpoix, 2000, p. 425), es decir que la subjetividad del texto se materializa en la intensidad de su arquitectura<sup>21</sup>. El poema autobiográfico, entonces, es un decirse total: compromete no únicamente una anécdota, ciertos rasgos autorreferenciales, sino un ritmo, que es alegoría de la actividad del propio sujeto, y un registro léxico, una sintaxis, ciertas imágenes, una manera de producir sentido, que construyen, como querría Paul de Man, un rostro hecho de signos. *Cosa* y forma-sujeto.

Para Éric Benoit (2016), la poesía autobiográfica “se interesa menos en el acontecimiento anecdótico o en la anécdota del acontecimiento que en su impacto interior, afectivo, intelectual, espiritual, subjetivo” (p. 84). Se trata, entonces, de un



ejercicio de anagnórisis, de análisis y reconocimiento personal en el que “el contenido de la información puede referirse a sucesos externos o a disposiciones psíquicas” (Lausberg, 1991b, p. 489). El objetivo es atisbar aquello que Rabaté (2013) llama “singularidad persistente, perseverancia de un *ethos*” (p. 112). Pero en la figuración, en el modo en que hace audible la voz, en la manera de dar cuenta de esa singularidad persistente, se juega el poema autobiográfico. Dice Benoit que “la poesía valora la discontinuidad epifánica del instante intenso y fugitivo (a expensas de la continuidad de lo vivido, que va mejor con la prosa)” (p. 93). Ese instante, recuperado en función de los muy diversos mecanismos de la memoria o del personal registro de los acontecimientos y el modo de tematizarlos constituyen justamente la particularidad del sujeto. Pienso, como ejemplo de lo anterior, en dos poemas. El primero es una muestra de lo que Jean-Michel Maulpoix llama *lirismo crítico*: un lirismo que no canta, que no es grandilocuente ni alza la voz. Por el contrario, se trata de observarse desde la voz media, desde el susurro, desde la incertidumbre. Es un lirismo más interrogativo que afirmativo. Su tono es el de la meditación y su temperatura lírica, por lo regular, es el desasosiego. Así sucede en “Pastelería Metropol” del colombiano Federico Díaz-Granados (1974):

Miro en la vitrina  
el reflejo de mi cuerpo  
Sobre el vidrio  
Y me veo gordo, cansado, sobre aquellos pasteles de vainilla

Y pienso en los amigos que no volví a ver  
¿y qué sabían ellos de este corazón caduco  
donde no cabe ni un centímetro del mundo?

Y cuando no te reconoces en los pasos del hijo, ni en el espejo  
harto de esquivar malos presagios  
viendo de lejos el esplendor de las pérdidas  
lo indescifrable y lo desconocido.

Callo: mi silencio alcanza ese cuerpo que no entiendo,  
desmancho mi corazón de su último incendio.

Y sigo extranjero en ese vidrio,  
gordo y cansado  
y atrás de mí  
algunas sombras, gestos de abuelos y tíos muertos  
sobre los pasteles de vainilla. (Díaz-Granados, 2014, p. 45).

Aquí, como sugiere Lausberg (1991b), “la identificación de la persona desconocida se realiza mediante los signos externos de las emociones internas” (p. 491). Los reflejos, la figura indescifrable en el espejo, las sombras de abuelos y tíos muertos son detonantes de la disforia, fundamento de esta etopeya. Es un lirismo, quiero decir, un dar cuenta de sí, “que cuestiona, deshilachado, heterogéneo y prosaico” (2002, p. 358).

Por eso se recurre al coloquialismo. Su voluntad de naturalidad “busca una justeza de la voz que se oponga a los excesos del *pathos* y el énfasis” (Maulpoix, 2009, p. 31). Palabra llana que registra el discreto discurrir del hombre en el tiempo, pero que “otorga a lo cotidiano un estatus ontológico excepcional” (Zagajewski, 2005, p. 40).

El segundo poema funciona por lo que Barthes (2005) llama “memoria proustiana: memoria por destellos vivos discontinuos” (p. 52). Hay en él una imagen que vuelve obsesivamente y persiste como la piedra de Sísifo. Piensa Charles Simic (2011) que “en su esencia, un poema lírico habla del tiempo detenido” (p. 146). Así sucede en el siguiente texto del poeta mexicano Roberto Amézquita (1986):

Me veré en la banqueta lo recuerdo  
más nítidamente  
que si fuera cierto.  
Me deslumbra una hogaza, joya en la vitrina,  
busco un tercio de fierros en la bolsa  
pero ahí sólo brilla la gema del hambre.

Así lo veo o así lo recuerdo el día de hoy,  
con azúcar dispersa en el plato de mañana,  
pienso entonces el pan que no comí,  
y los veinte minutos  
en que fijos los ojos hasta hoy, no supe  
si la panadería o jamás  
si hogaza y pan y si hasta ahora en la vitrina,  
o si no puedo ya probar el pan del sueño  
sino remojado tristemente  
en el agua corrupta de mi propio engaño. (Amézquita, 2016, pp. 28-29).

El texto, enmarcado en un poemario que reconstruye la anécdota de un desahucio, de suyo dramático, potencia su patetismo al focalizarse sobre un niño, eje de la experiencia. Lo más impresionante del texto, me parece, son los efectos de la voz, “el lugar del sujeto en la palabra” (Rabaté, 2004, p. 9). Los efectos de la voz están siempre en busca de un Sujeto; más bien, lo revelan. “Lo que individualiza al yo no es lo que dice sino los modos particulares en que hace audible a la forma (Konuk Blasing, 2008, p. 35). En el caso de este poema, esa forma, ese ritmo (que es un sentido) se caracteriza por su violencia. Crujen, a lo largo de los versos vibrantes múltiples, oclusivas y fricativas que crean el tono de la iracundia, de la *indignatio*. Se trata de significantes que, según la idea de Meschonnic (2009), “producen una semántica específica, distinta del sentido lexical” (p. 217). El ritmo y la música del poema establecen una alegoría con el sentido. En la voz del poema se hacen patentes la rabia y la angustia. Estos poemas de Roberto Amézquita nos recuerdan que un código de género insoslayable en la poesía es la identidad forma-sujeto.

Los poemas funcionan como autorretratos en los que la memoria es el resorte de la escritura, y plantean la pregunta ¿por qué recordamos lo que recordamos?

## Diario

El diario parece responder a la definición de poesía arriesgada por Heidegger (1998) en *El ser y el tiempo*: “La comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse (estado de ánimo), es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta del habla poética” (p. 181). En otro momento, dice el maestro de Friburgo que “el *ser en el mundo* del ser-ahí se ha dispersado y hasta despedazado en cada caso ya, con su facticidad, en determinados modos de ser en” (Heidegger, 1998, p. 181). Estos modos de *ser en* (estrechamente vinculados con la intención lírica como invocación a lo referencial) son los que se advierten en la escritura íntima, que pasa de la escritura doméstica —como la ha llamado Jean Pierre Albert— al poema.

El diario íntimo y el diario de viaje son visitados también en la poesía de nuestro tiempo. Escritos en presente, muchas veces los poemas funcionan como una instantánea, como la descripción moral o afectiva de un momento. En esta línea, Daniel Rodríguez Moya (España, 1975) escribe “tarde en Managua con Claribel Alegría” y Fernando Valverde (España, 1980) “Con los ojos abiertos caminas por la muerte”. La poeta peruana Carmen Ollé (1947), por ejemplo, escribe “En Praga”:

El viento corta el rostro en la estación de Schönefeld,  
he podido olvidar que estoy acá, camino a Praga  
para pensar en ti desde el Este...

*Bésame mucho*, canta una voz en una radio lejana,  
*como si fuera ésta*  
*la última vez...*

La música en español nos persigue inútilmente  
como si en realidad fuera la última vez.  
Mi compañera de viaje duerme sin conocer el peligro.  
El tren se separa de Occidente hacia un oscuro  
campo, hacia un oscuro destino.  
Sólo los vietnamitas  
saben a dónde van y para qué.  
Nosotras, apenas, a divisar a lo lejos algún  
puente sobre el Moldau  
o una apacible plaza de rostros lánguidos  
y blancos  
que no se parecen a Kafka.  
Sólo nosotras podíamos caer en un hotel  
con ese nombre: Kafka:  
habitación número 5  
y el Moldau fluye sin flotantes...

Ella abre los ojos y mira  
melancólica el paisaje.  
También huye, pienso, de algún  
mal de amor...

Los gendarmes, duros y verdes, nos detienen,  
¿viajeras? Sí, obsesas, como si fuera  
la última vez.  
Vacío mi mochila, un frasco de crema Revlon  
cae, sospechoso, como el color de los ojos asesinos.

Dos solitarias y  
el aire parece lleno de fantasmas  
una buhardilla alta, en un viejo edificio  
nos tienta  
los escritores y los artistas  
somos gatos agazapados en los tejados  
soñolientos gatos y sabios...  
Bravo, has sonreído después de mucho tiempo  
en la calle Malá Strana, vieja y barroca,  
seguramente Kafka conoció a Felicia en ella  
y las delicias de Felicia,  
el mejor remedio contra el mal de amor  
es sobre todo el vino, entonces vamos  
paseemos por todas las tabernas  
de noche y de día...  
No preguntes por Auschwitz, que  
está en Polonia...  
En Bohemia corta el viento  
con lujuria  
...el café Mozart tiene sillones de terciopelo púrpura  
y el Moldau fluye pérfido, olvidadizo... (Ollé, 2008).

El poema que elige la escenografía del diario de viaje puede, como sucede aquí, configurar simbólicamente el espacio. Invocando el principio de sincronicidad descrito por Jung, la coincidencia significativa y acausal entre un estado interno y otro externo, el desplazamiento de un sitio a otro no es sino la descripción de una trayectoria anímica o existencial. Michel Braud (2009) piensa que “el diario es una sucesión de descripciones, de microrrelatos, de comentarios, la puesta en el discurso de momentos vividos” (p. 388), tal como sucede en el texto de Ollé. Este tipo de poemas comparten con todos aquellos que se mueven en el espacio autobiográfico la condición de ser “textos espejos de la existencia” (Braud, 2009, p. 392). Pero el poema, como diario de viaje, hace otra cosa. Michel Collot recuerda que

*El espacio traduce las cosas*, escribía Rilke: insertándolas en nuevos contextos se les confiere otra significación. El poeta se hace traductor de esa traducción. El poeta hace suyas todas las posibilidades de la cosa en función de sus distintos horizontes en tanto revelaciones de su identidad múltiple. (P. 102).

Esto puede explicarse, por ejemplo, en el siguiente texto del poeta mexicano Mario Bojórquez (1968):

Los dos somos señores jóvenes  
la juventud desborda por los bolsillos silvertab  
Hemos venido al Pont des Arts a despedirnos  
entre los intersticios de la madera miro el agua del Sena sin parar un  
punto  
esta cita debió ocurrir hace diez años  
desde hoy no serás la mujer a mi lado  
falta atravesar la selva de las despedidas  
pero no habrá regreso posible  
En Saint Germain des Pres  
recoges seiscientos francos del suelo  
que servirán para unas hamburguesas en el Cluny y tu jersey con los  
habibis  
después vendrá la marcha del Boulevard Sebástopol hasta la Gare de  
l'Est  
Somos la imagen de la desdicha  
tanta soledad no puede terminar bien  
a ti te queda la realidad del sueño  
yo sólo vivo el sueño agudo de la realidad  
En boulevard Saint Michel entramos a la librería Averroes  
pregunto por el poeta Al-Mutamid, rey en Sevilla  
pasas los ojos por aquellos signos de extrañeza y piensas que tu casa está  
donde tu  
corazón habita  
ahora sientes un cálido afecto por mí  
Leo en Ibn Qötaiba:  
*Esa mujer ha muerto para ti entre jardines y fuentes*  
*Su tristeza es mayor que la belleza del mundo*  
*Ahora la verás caminar ajena entre fiestas y banquetes*  
*Su corazón es la jarra de arcilla*  
*rota por el suelo.* (Bojórquez, 2019, pp. 184-185).

Es el poema de una despedida. Se apoya en imágenes como la del agua corriendo bajo el Pont des Arts. Me llaman la atención tres versos: “después vendrá la marcha del Boulevard Sebástopol hasta la Gare de l'Est / Somos la imagen de la desdicha / tanta soledad no puede terminar bien”. ¿Por qué el yo lírico elige, precisamente, el *Boulevard Sebástopol* como escenario del drama de su enunciador? Michel Collot (1997), al considerar el modo en que los románticos franceses construían el espacio, explica que los temas del paisaje “están ligados a resonancias afectivas y a valores subjetivos que constituyen, al propio tiempo, una imagen del mundo y una imagen del yo” (p. 192). Los valores históricos, por supuesto, también configuran simbólicamente el espacio. Sebastopol, durante la Guerra de Crimea (1853-1856), sufrió un desgastante y sinuoso sitio. Desgastante y sinuoso es también la caminata de una pareja que se dice adiós.

## Auto-alterbiografía

Philippe Gasparini (2008) explica que “los temas relativos a la filiación, a la memoria colectiva y al luto caracterizan la escritura contemporánea del yo” (p. 305). En el poema “Cayo Hueso-Dublín”, Raquel Lanseros (España, 1973) construye una biografía de su bisabuelo Zararías Lanseros y produce un contrapunto cuando, a través de la historia que relata, logra el autonocimiento. Referir la historia del otro para referirse a sí. Mokhtar Belarbi, para dar cuenta de esta dimensión experimental de la figuración del yo, emplea un término: alteridad auto-alterbiográfica (*auto-alterbiographie*), en la que “estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida, y son proyecciones con un origen referencial real” (Villamía, 2015, p. 46). En ocasiones, la auto-alterbiografía se relaciona estrechamente con una suerte “de confesión indirecta, confesión de segundo grado, la cual remite a una revelación cognitiva del sujeto o investiga el centro del cual emerge la escritura” (Bundgård, p. 82). Así sucede en el poema “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora” de Elena Medel (España, 1985):

Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin anillo en el  
dedo, con un bolso colmado  
de galletas:

Virginia, hijo mayor de Virginia, hija pequeña de Virginia,  
años luz caídos  
años luz quebrados en la comisura de los labios,  
cerrad los ojos y pedid un deseo

frente a mí

en el autobús destartado que nos salva del barrio periférico y nos  
acerca  
al centro, lejos de los bancos en los que los adolescentes beben y las  
noches golpean los jardines,  
cierra los ojos, Virginia,  
porque en estos veintiocho minutos de trayecto he pensado en nosotras,  
en tí que no me reconoces veinte años más tarde, en tus canas donde la  
gente que nunca te habló,  
en tus canas donde la gente  
reía y se burlaba.

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,  
tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca roja en tu  
dedo anular,  
oh Virginia, oh rubia e inocente,  
yo he pensado en nosotras,

*bang*

yo he pensado en nosotras.  
No sé si sabes a lo que me refiero.  
Te estoy hablando del fracaso. (Sánchez, 2015, pp. 140-141).

Este fragmento es significativo. El poema refiere al encuentro en un autobús, cuya poética parece recordar que aquellos que nos rodean no son sino una extensión de nosotros mismos. Podría decirse que este poema, además, hace microhistoria en el sentido en que lo entiende Luis González y González (en Ginzburg, 2014): “Historia matria, la adecuada para señalar el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre, tal como es aquel que gira en torno a la familia” (p. 355). Ya Didier Terrier (2011), al respecto, se preguntaba “qué relación puede hacerse entre la unicidad del personaje y el grupo al que pertenece” (p. 281). La auto-alterbiografía visibiliza el intersticio entre tales entidades y puede hacerlo imprimiendo, además, una especie de profundidad histórica que también explica al sujeto.

Así sucede con la serie de poemas sobre Stefanía de la poeta argentina Ana Wajszczuk (1975). Se trata de postales de una abuela polaca en distintos momentos de la historia de su éxodo a la Argentina: 1939, 1943, 1999. En esta escenografía auto-alterbiográfica hay una especie de afán biográfico, en el sentido planteado por François Dosse (2007), porque “el biógrafo expone en general su yo, la trayectoria que le ha permitido el encuentro con el sujeto biografiado, la relación personal que existe entre ellos” (p. 77).

Hablaba varios idiomas  
polaco, español, lituano,  
alemán, latín, inglés,  
apenas pudimos decirnos algo  
en todos estos años  
hay un mesa entre nosotras  
aquí sentamos todo lo que de ambas no sabemos  
tengo un diccionario  
hiszpansko-polski  
una guía turística  
de lugares que no sé pronunciar el nombre  
ella está sentada  
al borde de sus últimos silencios  
y pienso en algo que pueda unirnos:  
lo lejano que se siente  
lo que no puede decirse, tal vez  
o que a ninguna  
nos hayan servido de nada las palabras  
pero no encuentro nada para decirle  
y ella guardó para sí lo impronunciable.  
Ahora casi no habla  
en ningún idioma  
dice que todos los ha olvidado  
dice que el dolor es en polaco

y todo lo demás sobrevivencias. (Wajszczuk, 2011, p. 93).

Se trata de una escritura especular donde el *biógrafo* resulta *biografiado*. La intención lírica, la invocación a la referencialidad, la vocación de reformular la realidad a partir de datos, testimonios o cualquier otro tipo de ego-documento, resulta muchas veces esencial para lograr el efecto anímico o intelectual.

Un tipo de poema muy interesante, vinculado de algún modo con el poema documental y con los ejercicios de apropiación, es aquel que el crítico norteamericano Tony Hoagland llama *composite poem*, que quizá podría traducirse como *poema integrado*. Este parte de una idea de Czesław Miłosz: la responsabilidad poética con la realidad. Al *composite poem* “le gusta la información. Incorpora datos de la historia, la ciencia, la economía, la política, la vida personas y de las noticias” (2014, p. 78). Una de sus finalidades es “validar la credibilidad del autor” (p. 80). Poemas como “1972” de Gabriel Chávez (Bolivia, 1972), “Nevermind” de Mijail Lamas (México, 1979) y prácticamente toda la poesía de Nilton Santiago (Perú, 1979) son prototípicos. El boliviano Chávez, por ejemplo, escribe un poema que toma por motivo el año de su nacimiento, 1972:

Murieron Chevalier, Alejandra y Kawabata, el primero bailando los otros  
dos  
al filo del espejo  
y se despidió de este mundo una princesa  
Carolina Matilde de Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg,  
bautizada como Princesa Viktoria-Irene Adelheid Auguste Alberta  
Feodora Karoline Mathilde de Schleswig-Holstein-Sonderburg-  
Glücksburg  
de la que solo queda el nombre en Wikipedia.

También dijo arrivederci el profeta de la usura, que solía contemplarse  
en  
los ríos  
en noches de plenilunio y enderezar aun las torres con sus cantos.

Una estela explosiva dejó el cohete fallido que propulsaba a la sonda  
Cosmos hacia Venus  
y otra Harry S. Truman, con su cortejo de átomos y carne chamuscada.

Bobby Fischer, el díscolo, el irreductible, venció a Boris Spassky  
llevándose el título a casa junto a unas cervezas,  
en tanto el odio ensangrentaba los juegos olímpicos de Munich el penal  
de  
Trelew  
un domingo en Irlanda del Norte el campus de la universidad de El  
Salvador  
en cuanto un terremoto destruía Managua y en Roma  
un tal Laszlo Toth atacaba la Pietà de Miguel Ángel con un martillo,



gritando que él era Jesucristo.

Era 1972 y en un país perdido entre montañas,  
en una clínica metodista, por puro azar,  
nacía yo, que debí haber nacido en otra ciudad y otro hospital;  
y poco antes o después nacían otros niños y niñas con los ojos también  
maravillados,  
de este y del otro lado del Ecuador, dedicados ahora, como yo, a este  
inútil,  
maravillosamente inútil oficio de escritura. (Chávez, 2016, p. 89).

El principio de selección y yuxtaposición es fundamental en este tipo de poemas porque revelan, de algún modo, la subjetividad que subyace. Porque eso es justamente lo que se busca en el lirismo contemporáneo si apelamos a la noción forma-sujeto. La intención lírica es central en esta y otras escenografías de sujetos modales como el epistolar, el de circunstancia y, aun, en discursos de autofabulación. La invocación a la referencialidad supone otro modelo de lectura de poesía —acaso más incluyente— en el que, para actualizar de modo más completo el sentido de algunos textos, recurrimos, más que al yo lírico o al *Scribens*, a la *firma poética* como el lugar donde se hacen legibles, al propio tiempo, el tejido textual, la identidad lírica (como suma de estilo y posición del agente literario), así como los biografemas que construyen a la *Persona*. Instancias todas que construyen vías de acceso múltiples a la revelación de la subjetividad, es decir, al modo particular de habitar el mundo.

## Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. España: Biblioteca Nueva.
- Alenshire, J. (2001). Staying News: A Defense of the Lyric. En K. Sontag y D. Graham (Eds.), *After Confession. Poetry as Autobiography*. Estados Unidos: Graywolf Press.
- Altieri, Ch. (2009). *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Amézquita, R. (2016). *Yámbicos de escarnio y maldecir*. Argentina: El suri porfiado.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI.
- Benoit, É. (2016). *Dynamiques de la voix poétique*. Francia: Classiques Garnier.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del Romanticismo*. España: Taurus.
- Bojórquez, M. (2019). *Memoria de lo vivido*. México: Instituto Sinaloense de Cultura.
- Braud, M. (2009). Le journal intime est-il un récit. *Poétique*, (160), 387-396. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-387.htm>
- Bundgård, A. (2016), María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y la autoconfesión en forma de ensayo. En B. E. Treviño (Ed.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM.
- Cardenal, E. (2003). *Vida perdida. Memorias I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Catalán, A. (2017). Máscaras de sí mismo. La poesía de Robert Lowell hasta 1967. En R. Lowell, *Poesía I. 1946-1967*. España: Vaso Roto.

- Chávez, G. (2016). *Aviones de papel bajo la lluvia*. España: Valparaíso Ediciones.
- Certeau, M. de (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Collot, M. (1987). Du sens de l'espace à l'espace du sens. En M. Collot y J.-C. Mathieu (Eds.), *Espace et poésie*. Francia: Presses de l'École normale supérieure.
- Collot, M. (1997). La notion de paysage dans le critique thématique. En Autor (Ed.), *Les enjeux du paysage*. Bélgica: Éditions Ousia.
- Deguy, M. (2012). *La energía de la desesperación*. España: Arena Libros.
- Díaz Granados, F. (2014). *Las horas olvidadas*. México: Valparaíso México.
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana.
- Forest, P. (2001). *Le Roman, le Je*. Francia: Pleins Feux.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. Función de la confesión en la justicia*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2018). *Les aveux de la chair*. Francia: Gallimard.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction*. Francia: Seuil.
- Ginzburg, C. (2014). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Goethe, J. W. (2018). Metamorfosis de las plantas. Recuperado de <https://hablardepoesia.com.ar/2018/12/05/goethe-metamorfosis-de-las-plantas/>
- Guerra, E. (2018). Ser muxe no es una bendición, es un acto de libertad. *Blanco Móvil*, (141), 27-28.
- Guerra, E. (2019). *Ramonera*. México: Círculo de Poesía.
- Heidegger, M. (1998). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Poética*. Argentina: ESE.
- Hoagland, T. (2014). *Twenty poems that could save America and other essays*. Estados Unidos: Graywolf Press.
- Konuk Blasing, M. (2008). *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of the Words*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Lacan, J. (1986). *L'Éthique de la psychanalyse*. Francia: Seuil.
- Lausberg, H. (1991a). *Manual de retórica literaria I*. España: Gredos.
- Lausberg, H. (1991b). *Manual de retórica literaria II*. España: Gredos.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Francia: Seuil.
- Maingueneau, D. (2004). La situation d'énonciation entre la langue et discours. Recuperado de <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>
- Man, P. de (2007). *La retórica del Romanticismo*. España: Akal.
- Maulpoix, J. M. (2000). *Du Lyrisme*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2002). *Le poète perplexe*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2009). *Pour un lyrisme critique*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2016). *La poésie, a mauvais genre*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2018). *Les 100 mots de la poésie*. Francia: PUF.
- Meschonnic, H. (2001). *Célébration de la poésie*. Francia: Verdier.
- Meschonnic, H. (2009). *Critique du Rhythme. Anthropologie du Langage*. Francia: Verdier.
- Nietzsche, F. (1975). *El crepúsculo de los ídolos*. España: Alianza.
- Olle, C. (2008). *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*. Chile: LOM.

- Pimentel, L. A. (2016). Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica. En B. E. Treviño (Ed.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010a). *Poética de la ficción*. España: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010b). *Teoría del lenguaje literario*. España: Cátedra.
- Prada, R. (1991). *El lenguaje narrativo*. México: UAZ.
- Quignard, P. (2019). *La vie n'est pas une biographie*. Francia: Galilée.
- Rabaté, D. (1996). Enonciation poétique, énonciation lyrique. En Autor (Ed.), *Figures du sujet lyrique*. Francia: PUF.
- Rabaté, D. (2004). *Vers une littérature de l'épuisement*. Francia: Corti.
- Rabaté, D. (2013). *Gestes Lyriques*. Francia: Corti.
- Rabatel, A. (2013). Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix. En L. Dufaye y L. Gournay (Eds.), *Benveniste après un demi-siècle*. Francia: Éditions Ophrys.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. España: Paidós.
- Sánchez, R. (2015). *El canon abierto. Última poesía en español*. España: Visor.
- Santí, E. M. (2014). *Conversaciones con Octavio Paz*. España: Confluencias.
- Schmitt, A. (2007). La perspective de l'autonarration. *Poétique*, (149). Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-15.htm>
- Simic, Ch. (2011). *El flautista en el pozo*. México: Cal y Arena.
- Sturrock, J. (1999). *The Language of Autobiography*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Terrier, D. (2011). Faire de l'histoire à hauteur d'homme. *Revue du Nord*, (390), 279-282. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-387.htm>
- Villamía, L. (2015). El despliegue de la autoficción en la academia: La novela de campus en la narrativa española actual. *Pasavento*, 3(1), 43-55. Recuperado de [http://www.pasavento.com/pdf/05\\_04\\_villamia.pdf](http://www.pasavento.com/pdf/05_04_villamia.pdf)
- Wajszczuk, A. (2011). Stefanía, 1999. En A. Calderón, A. Cote, J. Galan, R. Lanseros, D. Rodríguez Moya, F. Ruiz Udiel... A. Wajszczuk, *Poesía ante la incertidumbre*. España: Visor Libros.
- White, H. (2005). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zagajewski, A. (2005). *En defensa del fervor*. España: Acantilado.
- Zambrano, M. (1988). *La confesión: género literario*. España: Mondadori.

## Notas

<sup>1</sup> Ya en su *Estética*, Hegel explicaba que “en la poesía el espíritu y el ánimo han de estar rica y profundamente formados por la vida, la experiencia y la reflexión” (representaciones usuales del arte).

<sup>2</sup> Hamburger defiende que el discurso en primera persona es un enunciado no ficcional, sino de realidad, “puesto que remite a un sujeto de la enunciación que lo predica suyo realmente y garantiza su ocurrencia” (Pozuelo Yvancos, 2010a, p. 187).

<sup>3</sup> Hyden White explica las semejanzas que existen entre la escritura de la historia y la escritura literaria o poética, no solo al nivel de *dispositio* sino, fundamentalmente, de *inventio*. Lo expone en los siguientes términos: “Para prefigurarse lo que realmente ocurrió en el pasado, el historiador tiene que prefigurar como posible objeto de conocimiento todo el conjunto de sucesos registrado en los documentos. Este acto prefigurativo es *poético* en la medida en que es precognoscitivo y precrítico en la economía de la propia conciencia del historiador. También es poético en la medida en que es constitutivo de la escritura que posteriormente será imaginada en el modelo verbal ofrecido por el historiador como representación y explicación de lo que ocurrió *realmente* en el pasado” (White, 2005, p. 40).

---

<sup>4</sup> Por ello explica Paul Ricoeur (1999) que “la historia y el relato de ficción se encuentran imbricados en el nivel de la elaboración de la trama” (p. 180). Michel de Certeau (2006) piensa que escribir historia no es sino una dramatización del pasado. Por su parte, Hyden White (2005) sostiene que “el historiador se enfrenta con un verdadero caos de sucesos *ya constituidos*, en el cual debe escoger los elementos del relato que narrará. Hace su relato incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, subrayando unos y subordinando otros. Este proceso de exclusión, acentuación y subordinación se realiza con el fin de constituir *un relato de un tipo particular*. Es decir, el historiador ‘trama’ su relato” (p. 17).

<sup>5</sup> Si la lengua natural es el sistema modelizante primario, todo texto de intencionalidad estética es un sistema secundario. Lo explica Renato Prada (1991) del siguiente modo: el texto artístico “es un sistema modelizante secundario que supone (para sobrecargarlo o *distorsionarlo*) el trabajo del sistema denotativo primario, el lenguaje natural” (p. 81). De este modo, echando mano de la lengua natural, el texto literario crea un mundo posible (de ficción) sujeto a reglas particulares de funcionamiento y, a partir de él, resignifica nuestra propia *realidad*.

<sup>6</sup> Para Mutlu Konuk Blasing (2008), el *Yo lírico* “debe ser escuchado en tanto elector de palabras, sonido con la intencionalidad de portar sentido” (p. 31). El Yo lírico es esa conciencia de construcción, ese punto difuso entre la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* del que emerge el sentido. Es una posición respecto a los objetos del mundo. Se actualiza (aparece) en su intencionalidad, esto es, en su empleo de la lengua, en su deseo de generar un efecto determinado. Konuk Blasing explica que “la figura del Yo lírico gobierna estas operaciones intencionales: figura el lenguaje, metaforiza, conmueve y motiva (fenómenos acústicos como fenómenos de significado y viceversa). El vacío entre las operaciones sistémicas de sonido y sentido (o de sonido como sensación oral-aural y de sonido como sentido) es el sitio del Sujeto, un agente verbal, una voz audible. En otro nivel, el Yo habita el vacío entre el orden formal (lo fónico, métrico y gramatical) y el contenido semántico y proposicional” (p. 29).

<sup>7</sup> Pozuelo Yvancos (2010b) no deja dudas: “Sea cual fuere su sentido, el yo-autor del texto lírico forma parte de *lo imaginado*, de la ficción literaria, es un ser de papel, un personaje” (p. 225). El yo de carne y hueso, sin embargo, también es susceptible de análisis en su relación con el texto que escribe. Barthes, por ejemplo, entiende al yo como multiplicidad de capas o niveles: *Persona*, *Scriptor*, *Auctor*, *Scribens*. Así, habla de la persona como “la persona civil, cotidiana, privada, que vive sin escribir” (Barthes, 2005, p. 279). *Scriptor* es un estilo literario, “el autor como imagen social, aquel del que se habla, que es comentado, que es clasificado en una escuela, un género” (Barthes, 2005, p. 279). *Auctor* es “el padre de la obra que asume su responsabilidad, el yo que se piensa escritor” (Barthes, 2005, p. 279). El *Scribens* es “el yo que está en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura” (Barthes, 2005, p. 280). Estas capas de lo que podemos llamar el yo extratextual estarían comprendidas, junto al yo lírico, que es de naturaleza intratextual, por aquello que Mutlu Konuk Blasing llama *la firma poética*.

<sup>8</sup> Por pretensión referencial entiendo, con Ricoeur (1994), “la pretensión puesta sobre algo extralingüístico” (p. 85). John Sturrock (2010) lo pone en otros términos y habla de una “rousseauiana voluntad de transparencia” (p. 25). Pareciera que aquel poema en el que domina la intención lírica comparte con la autobiografía —entendida como construcción de una imagen de sujeto— lo ya señalado por Dominique Rabaté (2013): “Siguiendo a Ricoeur en este punto, creo que la autobiografía, para ser lo que es, e implicar al lector en una palabra literaria distinta, una relación ética, debe presentarse como una palabra sostenida” (p. 114); es decir, una palabra con otro estatuto ontológico, comprometida con lo referencial, con la *ilusión* de verdad.

<sup>9</sup> Deguy (2012) afirma que “la emoción nace con el espectáculo de la realidad, en el interior de lo que llamamos vida” (p. 10). En su reflexión sobre el lirismo contemporáneo, la tradición crítica francesa parece alejarse o, al menos, relativizar la *autonomía* del texto literario. Para Yves Bonnefoy (en Maulpoix, 2018), “la poesía es un acto antes que un escrito, es un momento de existencia en movimiento hacia su sentido antes que la creación de un objeto verbal” (p. 9). Jean-Michel Maulpoix (2018), por su parte, explica que “la poesía extiende su territorio en la expresión y se muestra abierta a una percepción más directa y más amplia del mundo real” (p. 43). En su libro de crítica más reciente dice que, a veces, “el yo habla bajo el ángulo de la incidencia particular de su existir” (Maulpoix, 2018, p. 34). “El poema no puede ser otra cosa que celebración y aceptación del mundo. Estamos aquí; es nuestro ser ahí” (Meschonnic, 2001, p. 72). Meschonnic (2001), siguiendo a Michel Collot, sugiere que se trata, en realidad, “de la búsqueda de una articulación entre la experiencia de las cosas y el ejercicio de la palabra” (p. 77). Finalmente, Maulpoix (2016) piensa que “es la relación triangular entre el sujeto, la lengua y el mundo la que constituye la apuesta del poema” (p. 54).

---

<sup>10</sup> Un texto de naturaleza autobiográfica plantea una frontera difusa. Hay un Sujeto lírico (Locutor, Inteligencia de construcción) que fabrica el discurso, pero que apela a lo factual, a lo estrictamente real. Su lectura produce una vacilación. Pozuelo Yvancos (2010a) señala que, “respecto al funcionamiento del sistema de enunciación, resulta imposible distinguir un relato verídico en primera persona (como es la autobiografía) y un relato fingido que imite fielmente tal acto de lenguaje serio” (p. 187). Únicamente el contexto de la enunciación nos ayudará a decidir: “Se trata de un efecto de lo que Genette denomina *concomitance* (ajuste correcto) del cual es imposible determinar si es realidad o ficción” (Man, 2007, p. 148). Más que pacto, esto es lo que Paul de Man llama *momento autobiográfico*, “un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura” (p. 149).

<sup>11</sup> Maulpoix (2002) piensa que “el trabajo autobiográfico del poema, en su búsqueda, en su obstinación, no tiene por objetivo reconstruir la génesis del individuo (*ver cómo llegué a ser lo que soy*) sino mostrarlo como es en realidad” (p. 238). John Sturrock (2010) cree que “una vez que una vida se ha vuelto literatura, su sentido literal ha sido trascendido porque la autobiografía está particularmente preocupada por construir una vida figurativa” (p. 30). Éric Benoit, por su parte, y en sentido contrario, sostiene que esa figuración es, a pesar de todo, siempre ficcional. Al respecto, dice: “La poesía autobiográfica está fundada sobre el vacío del poco parecido de un yo trans-figurado, re-figurado (ficción) y de una escritura que, alejada de la ficción, supone una verdad más profunda del yo” (Benoit, 2016, p. 90).

<sup>12</sup> Arnaud Schmitt (2007) escribe que, en el dominio de lo *cuasireal*, el sujeto manifiesta “la voluntad de expresar su ser, más que su vida”. Esto resulta significativo porque coincide con la noción de lirismo de Maulpoix de la que partimos en esta reflexión. En *Pour un lyrisme critique* escribe: “El sujeto asiste a un diálogo interior que manifiesta su división y su desorientación” (Maulpoix, 2009, p. 38). Y en otro momento sostiene que “la escritura lírica marca su camino entre las incertidumbres y las contradicciones” (Maulpoix, 2009, p. 93).

<sup>13</sup> Gasparini (2008) explica que en la autonarración “el discurso del yo será leído siempre en función del compromiso del autor con su enunciado” (p. 318) y que designa “antes que un género, la forma contemporánea de un archigénero” (p. 313).

<sup>14</sup> El Locutor o el Yo lírico puede ser comparado con un autor de teatro que le da voz a sus personajes. Así, como lo explica Alain Rabatel, el Locutor pone en operación a un enunciador. Las marcas textuales de ese enunciador dan cuenta de signos intencionales retrabajados por el Locutor. Cada marca textual “participa de la fabricación de la persona consagrada que descansa sobre el fenómeno de la estilización. Esa forma representada busca identificar, caracterizar, estigmatizar o parodiar a una persona o a un discurso ideológico. En todos los casos, eso que se construye es un sujeto modal” (Rabatel, 2013, p. 222). Por otra parte, Dominique Maingueneau ha propuesto un término que es importante para nuestra reflexión, en el sentido de que deriva de la situación de comunicación que da origen al sujeto modal: *escenografía*. Dice Maingueneau (2004): “Desde su emergencia, la enunciación del texto supone cierta escena la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de la enunciación misma. La escenografía aparece así, al propio tiempo, como ese lugar de donde viene el discurso y como eso que engendra el discurso; legitima un enunciado que, paradójicamente, debe legitimarla, debe establecer que esa escenografía de donde viene la palabra es precisamente la escenografía requerida para enunciar según convenga al caso” (p. 9).

<sup>15</sup> Lausberg (1991) piensa en la *parresia* (παρησία) como una de las figuras que emplea el orador frente al público para intensificar su contacto, y la vincula con la *licentia* latina, “un reproche valiente y basado únicamente en la verdad” (p. 191). Se la utiliza porque el orador “cree al público capaz de enfrentarse con una verdad objetiva desagradable”, y a efectos de ganarse su simpatía (p. 191).

<sup>16</sup> Ya Rousseau, en sus confesiones, hacía referencia al modo de ser de este lenguaje nuevo: “Diré cualquier cosa justo como la sienta, como la vea, sin investigación, sin timidez, sin preocuparme por lo variopinto que resulte... Mi estilo desigual y natural, ora rápido ora difuso, ora razonable ora loco, ora solemne ora risueño, me hará parte de mi propia historia” (Rabaté, 2013, p. 113).

<sup>17</sup> M. L. Rosenthal, en 1959, acuñó la categoría crítica *poesía confesional*. Para Andrés Catalán (2017), esta estética permite “no solo que en lo poético tuvieran cabida materiales de la vida íntima y el devenir diario, sino que además cobraban centralidad aspectos antes considerados tabú como experiencias sexuales (el divorcio, la homosexualidad, la infidelidad), el suicidio o la enfermedad mental... todo ello expresado con unas formas más coloquiales y relajadas y desde una cierta fragilidad (en cuanto a un yo abierto y expuesto) desenmascarada, directa y sincera” (p. 8).

<sup>18</sup> “La diferencia entre un muxe' y cualquier chico gay-homosexual-quimera, tiene que ver con varios aspectos. En primera, el muxe' es el chico que tiene afinidad sexual hacia personas de su mismo sexo, sea vestida o no, lo que significa que pueden haber muxes vestidas de mujer y muxes vestidos de niño, es

---

decir, que no son travestis; los muxes son, además, los que nacieron en la demarcación territorial que abraza la zona del Istmo de Tehuantepec, que corresponde, por supuesto, a la etnia zapoteca. Si bien es cierto que para ser muxe' no se necesita hablar zapoteco, cabe aclarar que el muxe', generalmente habla su lengua materna, en este caso el diidxazá" (Guerra, 2018).

<sup>19</sup> Foucault (2014), en *Obrar mal, decir la verdad*, explica que "la confesión no es simplemente una comprobación acerca de uno mismo. Es una especie de compromiso, pero un compromiso muy particular: no obliga a hacer tal o cual cosa; implica que quien habla se compromete a ser lo que afirma ser, y precisamente porque lo es" (p. 26).

<sup>20</sup> A la *cosa* lacaniana, Pascal Quignard la llama *psychic numbing* (entumecimiento psíquico). Dice: "La mayor parte de la vida se consagra a desactivar la zona traumática. La fiesta de la vida herida, infantil, feroz, susceptible, salvaje, parlanchina, está como encapsulada... un estado de entumecimiento psíquico. Lo sufrido es imposible de encontrar... La erosión progresiva y terrible, la contusión local, o el caos, o la fiebre, o la putrefacción, o la eferescencia, están ahí, ocultas no se sabe dónde en el fondo de sí" (Quignard, 2019, p. 11).

<sup>21</sup> El *sujeto* aparece en el texto no como enunciador que dice una anécdota, sino como procedimiento. Henri Meschonnic (2002) sostiene que "el poema hace de nosotros una forma-sujeto específica. Nos convierte en un sujeto que no seríamos sin él. Es por el lenguaje. Es en este sentido que aprendemos a no servirnos del lenguaje. Devenimos lenguaje... Somos lenguaje. Sería más justo decir que devenimos lenguaje" (p. 293). Y en otro momento dice: "Si el ritmo-poema es una forma-sujeto, el ritmo no será una noción formal, la forma, en sí misma, no es una noción formal, aquella del signo, sino una forma de historización, una forma de individuación" (Meschonnic, 2002, p. 295).

## APROXIMACIÓN CRÍTICA DE UNA NUEVA POESÍA DE COLOMBIA. ESTUDIO Y MUESTRA POÉTICA

Felipe García Quintero\*

### Resumen

Por tratarse de unas poéticas la mayoría en configuración, a modo de obras en marcha y herederas de una tradición insular, la aproximación crítica seguida en este artículo orienta al lector sobre el devenir de la poesía colombiana en sus actuales tendencias y corrientes. La selección poética adjunta de 20 autores es su prueba, una muestra de la más reciente generación de poetas colombianos del siglo XXI, conformada por autores nacidos entre 1970 y 1980. La reflexión final y la compilación de obras llaman la atención sobre el lugar que ocupan las voces femeninas en esta generación, caracterizada por la pluralidad temática y la diversidad de estilos.

**Palabras claves:** nueva poesía colombiana; ruptura; tradición

## CRITICAL APPROACH TO A NEW POETRY IN COLOMBIA. STUDY AND POETIC EXHIBITION

### Abstract

Since they are poetic, the majority in configuration, by way of works in progress and heirs of an island tradition, the critical approach followed in this article guides the reader about the future of Colombian poetry in its current trends and currents. The attached poetic selection of 20 authors is their proof, a sample of the most recent generation of Colombian poets of the 21st century, made up of authors born between 1970 and 1980. The final reflection and the compilation of works attract the attention of the place that female voices occupy in this generation, characterized by thematic plurality and diversity of styles.

**Keywords:** new Colombian poetry; rupture; tradition

---

\* Doctor en Antropología, profesor titular del Departamento de Comunicación Social de la Universidad del Cauca, Colombia. Correo electrónico: [fgarcia@unicauca.edu.co](mailto:fgarcia@unicauca.edu.co). Enviado: 19/10/2019. Aceptado: 10/05/2020.

Hacia 1980, el crítico Juan Gustavo Cobo Borda acusó con razones a la poesía colombiana del siglo XX con el apelable cargo de constituir una *tradición de la pobreza*. Su lectura, dice el crítico bogotano, resulta incómoda. “Es una poesía poco importante [sentenció, aclarando entonces que] no es que no haya algunos buenos poetas y, lo que es quizá más importante, algunos buenos poemas. Es que la sensación general es de profunda e inalterable intrascendencia” (Cobo Borda, 1980, p. 11).

Frente al silencio inicial, de rabia e indiferencia, suponemos, algunas voces se pronunciaron luego para demostrar con ejemplos lo contrario. Uno de los más certeros argumentos consistió en recordar que Colombia es el país donde nacieron Rafael Pombo, José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff y Aurelio Arturo, entre otros nombres, si acaso poco conocidos en la poesía hispanoamericana de entonces, son suficientes para ocupar un lugar destacado en la historia moderna.

Este suceso tuvo una réplica de menor trascendencia cuando, en 2001, Eduardo García Aguilar lanzó desde México una diatriba poco original, pues con menos tacto e inteligencia y más irritación afirmó sin dudas que

La colombiana es una poesía pasmada, abortada, rezagada, comiéndose las uñas, modosita, sin grandes ambiciones, bien portada, siempre tímida, temerosa de pasar la raya o lanzarse al abismo. De pronto un autor logra destellos, pero luego se silencia, calla por temor y desaparece en la oscuridad. (Aguilar, 2011, p. 1).

Esta valoración privativa del gusto personal se suma al repertorio de balances lapidarios de la poesía nacional, entre los cuales se destaca el ensayo del filósofo Rafael Gutiérrez Girardot (1983), titulado “La literatura colombiana del siglo XX”, por los argumentos de contexto y la línea de continuidad histórica, el cual pone en cuestión el canon de Guillermo Valencia (1873-1943) y su poética parnasiana, que sirviera de fundamento estético durante la primera mitad del siglo pasado; autor a quien, como dijo luego Germán Espinosa (1989), “se le hizo objeto de la deificación más sumaria, para proceder luego en él al más sumario también de los deicidios” (p. 1).

Lo más importante de volver sobre estas actitudes, acaso, superadas, pero tan necesarias para llamar al orden crítico y a la reflexión creativa, es que estas no ocultan ni desconocen la razón principal que motiva la adhesión o el rechazo a una literatura nacional. Quizá pobre, pero sin otra elección posible, para el escritor no hay más lengua ni otra patria que la suya, la del lugar donde nace; sin embargo, este determinismo bien puede cambiar con el sentido dado por la nueva literatura, y puede tomar un rumbo contrario la historia misma, tal y como aspira el crítico de su tradición. De allí que los dos autores citados antes (en este caso, poetas también) se formaron en esa literatura, ante la cual establecen distancia personal. Sabemos por demás que no de otra manera es posible impugnar los valores de algo tan singular como la poesía, hecha de tantas cosas diferentes y no solo de palabras distintas.

Cuestionar el origen no significa desaparecerlo, aun si otra tradición edifica algo nuevo sobre las ruinas o el despojo mismo. Como es ya conocido, a ese trabajo de conciencia crítica, Octavio Paz (1974) lo llamó tradición de la ruptura, acto de la modernidad que inventa sus propias tradiciones, sus apocalipsis genésicos. Los



nuestros, en Occidente (del Romanticismo para acá), mediante la ironía, son la invención incesante del fin y la misma ilusión de muerte necesaria para que nazcan otros comienzos y se liberen otras vidas, ligadas, antes, a formas viejas y modos anticuados de ver el mundo, según el parecer de quienes juzgan lo innecesario y lo fútil.

Lo cierto es que sin victorias ni derrotas absolutas, la tradición de la pobreza a fines del siglo XX en Colombia no solo revela la crisis de una literatura, sino también un proyecto de nación, de sociedad. Sobre este aspecto, Cobo Borda (1980) concluye: “Como el país, también la poesía colombiana resulta pobre. Pobre en recursos, pobre en imaginación” (p. 11). Más que darse una aceptación de estos asuntos, los poetas colombianos reunidos en la selección adjunta (una muestra necesariamente acotada a solo un poema por autor), quienes representan una nueva generación de obras en marcha, lo asumen sin complejos ni cinismo. Y lo hacen viviendo la realidad de un país convulso, de frente y sin alardes, día a día con los problemas de la poca grandeza nacional y literaria, como parte sustantiva de sujetos que tienen algo por decir.

Asimismo, para estos nuevos poetas, no es motivo de lamento o queja, tampoco de resignación o silencio, pero sí de inquietud, tal como lo constatan sus obras publicadas, nacer y crecer en un país de contradicciones y ahora en los trances de un posconflicto, y tener una poesía de tono medio; cierto, con un espléndido modernismo (con Silva, Valencia y Luis C. López) y casi sin vanguardia (Vidales y de Greiff serían la excepción), y un presente destacado, promisorio y con proyección internacional (con Quessep, Roca, Bonnett, Bustos y R. Cote).

Nos referimos a la actitud reinante frente a la poesía colombiana contemporánea que no solo es reconocida, sino también resignificada por los nuevos autores, cuyo acervo cultural —valga notar— no hace mucho estuvo regido por el carácter hispanizante de sus tradiciones. Por esta vía, recordamos que la generación de Piedra y Cielo (Eduardo Carranza, en particular) prolonga hasta 1958, cuando el nadaísmo irrumpe con su escándalo vital, los lazos dependientes de una España franquista, católica y castiza.

Si bien el *sentimiento del tiempo*, como Giuseppe Ungaretti titulara uno de sus más desgarradores libros, es un signo que marca al grupo de poetas colombianos (la generación desencantada o sin nombre) que mayor ascendiente directo ejerce sobre las nuevas voces, ningún poeta local, sin importar el grado de inconformidad, desesperanza o desafecto por su país, ha renunciado a escribir en su lengua ni a su nacionalidad. Incluso aquellos que murieron estando fuera tampoco lo intentaron jamás. Tanto es el amor como el odio que suscita la condición proscrita en el país, que buen provecho literario ha sacado un escritor tan colombiano como Fernando Vallejo en su exilio mexicano.

Lo referido hasta aquí no cumple otro fin mayor que afirmar la pertenencia de la generación de los nuevos autores a la poesía colombiana, sin que ello signifique imitación, una actitud chovinista o la pretensión de anclar sus obras a un provincialismo sin raíces ni alas, del cual se busca salir por muchos medios, en particular, a través de un diálogo abierto con otras tradiciones y corrientes literarias distintas, incluso, de la hispanoamericana. Sin duda, es un fenómeno derivado de la innovación tecnológica de las comunicaciones que, en el ámbito editorial, hace más próximo lo distante, menos lejano lo ajeno.

La tradición nacional en esta generación, más que una condición histórica —ese determinismo por superar, decíamos antes—, es un sentimiento del tiempo personal, colectivo, y una actitud ante el lenguaje; tres elementos con los cuales procuramos

apoyar una caracterización de esta generación a partir de las rutas señaladas por la crítica en sus actuales tendencias.

La primera de ellas es que, sin manifestaciones grupales, hoy en día, la poesía colombiana de la generación del segundo tercio del siglo anterior es reconocida como una tradición insular. Objeto de nuevas valoraciones fuera del país, cobra una notoriedad refrendada en los últimos años, entre otros factores, por la edición internacional de algunas obras, la inclusión creciente en antologías y la obtención de premios por concurso e importantes distinciones por méritos.

Ese carácter individual de unas poéticas personales —valga el énfasis— deviene como un legado de la generación sin nombre: aquellos poetas nacidos a partir de 1935 (Mario Rivero, Giovanni Quessep, Juan Manuel Roca, José Manuel Arango, J. G. Cobo Borda, Augusto Pinilla, Elkin Restrepo, Darío Jaramillo Agudelo, José Luis Díaz-Granados, María Mercedes Carranza, Harold Alvarado Tenorio, Jaime García Maffla, Edmundo Perry, Álvaro Miranda, Henry Luque). Esa nota caracteriza por igual al grupo presente aquí de nuevos poetas colombianos (los nacidos entre 1970 y 1980), cuyas obras, hasta el momento, tampoco comportan intenciones programáticas ni grupales, salvo la del colectivo bogotano *La raíz invertida* (de Hellman Pardo, Jorge Valbuena, Henry Alexander Gómez y Yenny Bernal, con su proyecto de revista electrónica y programación de actividades poéticas), aunque algunos desarrollen líneas de estilo y formas de escritura que se despliegan a modo de un proyecto literario continuo y, de seguro, pensado a largo plazo<sup>1</sup>. Al respecto, Juan Manuel Roca (2009) sostiene: “La verdad es que lo que resulta atractivo de este conjunto de poetas y poemas es su diversidad. No hay un tono uniforme, una coral que canta la misma tonada” (p. 6); lo hace en el prólogo de una muestra afín a esta, editada por la revista *Posdata* de Monterrey en 2009, y ahora ampliada en un libro compilado por el poeta mexicano Iván Trejo (2011), publicado en Colombia y Venezuela.

Pero es Jorge Cadavid, poeta y crítico también, quien ha hecho un ejercicio seminal importante en torno a identificar y definir los rasgos comunes de la nueva poesía en Colombia, logrando establecer una clasificación temática por tendencias de los poetas nacidos durante los sesenta y los setenta, “años de proliferación promiscua”, tal como los ha llamado Cobo Borda. Se trata de una serie de cánones sueltos, de mapas móviles, declara Cadavid (s. f.), los cuales vislumbran un relevo estético. Los rasgos distintivos de esta generación son, entre otros, rendir homenaje a maestros de los grupos anteriores (Mito, Piedra y Cielo, nadaísmo y generación sin nombre).

Por lo anterior, se comprende que

No plantean una ruptura con sus antecesores, sino que por el contrario los asimilan y realizan una lectura crítica de sus obras... [Se trata también de] voces plurales, en las que la experimentación e innovación se ligan a la tradición: tradición de la ruptura [no de la pobreza]. (Cadavid, en Tabares, s. f.).

Tampoco “existe una voluntad de grupo, generación o movimiento, sino que conscientemente encuentran en la diversidad una configuración de mundos” (Cadavid, en Tabares, s. f.); aspecto sobre el cual hay plena coincidencia entre poetas y críticos. Asimismo, se cuenta con

autores que reflexionan sobre la poesía dentro de la poesía misma... [y] su actitud crítica se refleja en una desconfianza ante el lenguaje y cierta tentación por el silencio. [Además] tienden a una eliminación de nexos sintácticos, a una destrucción del discurso lineal así como una ruptura del yo poético... [Algunos] gustan del empleo de metáforas herméticas, de difícil interpretación, con cierta oscuridad deliberada. (Cadavid en Tabares, s. f.).

Otros rasgos que definen estas poéticas son entender la poesía como un palimpsesto, pues “relacionan cada discurso con los precedentes, llegando hasta la parodia, el collage o el pastiche” (Cadavid en Tabares, s. f.), y entonar una música sombría, sin optimismo. Respecto a la conciencia política o a una actitud relacionada con ella, señala nuevamente Jorge Cadavid (en Tabares, s. f.) que

Los jóvenes poetas siguen siendo disidentes a su manera, en especial de toda deshumanización, venga de donde venga... [y] sus posiciones ideológicas aparecen catalizadas por el humor y la ironía. Creen en el desprestigio de toda utopía (religiosa, política, filosófica, científica).

Esta serie de aspectos y cualidades da como resultado una clasificación temática de cinco corrientes dominantes. La primera y más notoria es, para Jorge Cadavid (en Tabares, s. f.), la tendencia crítica y autoirónica,

en la cual el verbo descarnado y el desenfado expresivo orientan su mirar hacia lo interior, busca al hombre escindido y anónimo de la ciudad, los espacios urbanos y la enajenación del cuerpo, los asuntos domésticos y la reflexión sobre la inutilidad de la escritura.

La segunda línea expresiva la constituyen los poetas de talante clásico, esteticista, que, según Óscar Torres (en Tabares, s. f.), “asimilan sus propios modelos, pero dentro del vasto y muy suyo panorama de la poesía universal... clásica”. La tercera vertiente es la barroca, “donde el reino de la imagen prolifera en una descarga estilística de símiles y retruécanos.” (Cadavid en Tabares, s. f.). La cuarta tendencia es la de carácter prosaico y narrativo. Al respecto, explica el poeta santandereano: “Cierta obsesión por la cotidianidad lleva a estos poetas hasta los límites de la prosa, con un lenguaje escueto, de corte coloquial” (Cadavid en Tabares, s. f.), en donde tiene lugar la estridencia seductora del rock. El quinto y último conjunto, añade el crítico, “agrupa a los poetas que intentan solucionar el poema mediante un discurso de corte filosófico” (Cadavid en Tabares, s. f.); es una corriente de extrañamiento fenomenológico por la cual “la imagen poética sirve para comunicar, argumentando, la percepción que subyace tras las apariencias sensibles” (Cadavid en Tabares, s. f.).

Un esquema similar, aunque referido a cuatro tendencias, propone el profesor Enrique Ferrer Corredor (s. f.), quien denomina esencialista a la poesía que encarna en una inquietud de *interrogación del ser*, afín a la denominada por Jorge Cadavid de corte filosófico. La tendencia transmoderna de Ferrer Corredor se refiere a las poéticas que han “pactado con la razón y con el progreso sin descontar las perversidades de la modernidad”, lo cual corresponde en cierta medida a la corriente crítica y autoirónica de Cadavid. Bajo el nombre de poesía cotidianista y del vértigo, Ferrer Corredor (s. f.) postula tanto la “búsqueda del símbolo de lo cotidiano y de lo elemental [como] la radicalización de la ruptura de la vanguardia.” (p. 2).

Otra tendencia, la última, da cuenta de la poesía de carácter prosaico y narrativo, que no es exclusiva de este grupo, sino que forma parte de una tendencia nacional y latinoamericana, incluso occidental. El poema en prosa y la narrativa poética se constituyen en una corriente moderna iniciada con el verso libre, sin metros ni rimas. Rafael Maya fue el primero en hacerlo en Colombia hacia la mitad de la segunda década del siglo XX. Desde entonces, es patrimonio común de toda la poesía contemporánea, como lo muestra el estudio y la antología del poema en prosa colombiano que hizo Fredy Yezzed (2010).

Por su parte, Federico Díaz Granados, encargado de realizar ediciones antológicas de la nueva y joven poesía colombiana en Bogotá (1997, 2001, 2011), Montevideo (2005) y México (2007), complementa lo anterior al caracterizar algunas voces singulares, como la de Juan Felipe Robledo (1967), y otras más vinculadas a la tradición europea, clásica y oriental o mítica, como la de Hugo Jamioy (1971), en razón de la pluralidad estética de nuestro tiempo de hibridez y diseminación, divergencias y yuxtaposición culturales, propio de una posmodernidad vernácula que, a su modo, crea y funda una originalidad sin purezas o esencias, para vincularse con las tendencias globales de una literatura que no solo es del dominio capitalista, sino también refugio y resistencia de la embestida mercantil.

Otra lectura complementaria la realiza Robinson Quintero Ossa para la Casa de Poesía Silva, institución que realizó una edición actualizada de su *Historia de la poesía colombiana* en 2010. En el capítulo dedicado a la poesía actual, denominado “Las nuevas voces, los nuevos libros”, la generación de 1970 —sin nombre aceptado, por ahora—, es caracterizada a partir del estudio de autores y poéticas vinculados a los fenómenos editoriales: colecciones de libros, antologías y revistas, y algunos concursos nacionales de poesía. El resultado es una amplia pero selecta colección de diez anaqueles con nombres y obras representativos de lo que hoy por hoy es la poesía colombiana del siglo XXI, cuyos rasgos generales de un “lirismo de lo cotidiano, el oficio de la imagen, la alegoría o el símbolo, el acento intuitivo y el desenfado expresivo” (Quintero Ossa, 2010) configuran, sin embargo, ese nuevo rostro, del cual dan testimonio los 20 poetas seleccionados.

Luego de este breve recorrido crítico, pensamos que uno de los factores relevantes para tener en cuenta de la poesía del nuevo milenio, y de esta generación en particular, es la presencia de la mujer<sup>2</sup>, algo en nada gratuito ni concedido bajo demandas o reclamos de paridad de género o corrección política. La escritura femenina cobra relieve, densidad histórica —para decirlo en términos algo formales— cuando hace propuestas inusitadas y supera el habitual erotismo desafortunado y el sentimentalismo excesivo, como bien señala Quintero Ossa (2010).

Los anteriores elementos son comunes a una emancipación literaria que cuenta, ahora, con poéticas de supremacía estética, tal y como en su momento postulara Harold

Bloom (1995) acerca de la disputa nocional de lo estético, hecha en torno al debate de fin de milenio sobre la apertura del canon occidental.

Quizá el momento presente consienta suponer la idea de una *tradición de tradiciones* en la nueva poesía colombiana, en la forma en la que el poeta español Álvaro Salvador (2006) define cierta lírica reciente en Latinoamérica, y dejar finalmente la tradición de la ruptura, para repensar la pobreza nacional como parte de las continuidades y discontinuidades literarias. Por ello, al estimar la insularidad característica de las últimas generaciones, se constata el carácter personal distintivo no solo en una voz frente a otra, sino en una filiación individual poco fortuita con las poéticas de más reconocimiento en la lírica colombiana actual.

Son algunos autores de la mencionada generación sin nombre, decíamos (quienes mayores y significativos influjos directos ejercen en la etapa formativa de los nuevos poetas), hoy en día enriquecida con otras tradiciones literarias y culturales, distintas y complementarias de la lengua española, que por ello mismo sitúa a esta generación en una dimensión de apertura, más allá de los referentes locales.

De tal suerte que un rasgo predominante en estos poetas es heredar el carácter polifónico que los antecede, pues también cultivan la soledad sin adhesiones a estéticas colectivas, propias de los movimientos ya desaparecidos de la escena literaria en Colombia durante las últimas décadas. Y al tiempo de constituir publicaciones propias o medios de difusión transgeneracional, han logrado participar de los ya creados dentro y fuera del país, en calidad de colaboradores o invitados, como es el caso de al menos tres revistas emblemáticas de la literatura nacional del siglo XX: *Golpe de dados*, fundada y dirigida desde 1972 por Mario Rivero; *Puesto de combate*, creada por el escritor Milcíades Arévalo en 1973; y *Luna nueva* de Omar Ortiz Forero, editada desde hace décadas en Tuluá. Otro elemento aglutinador no menos importante de la diversidad literaria es la voluntad individual que respeta la diferencia, lo cual hace que esta generación sea más solidaria y menos enfrentada por asuntos de credo estético y político o por simple recelo personal.

A los rasgos descriptos se suman las circunstancias no casuales de crecer en un país con problemas inveterados y deudas históricas, y en ciudades de interacción cultural desigual, afectadas por todo tipo de violencias. Esto hace considerar las características no estimadas de los poetas colombianos que empiezan a publicar sus primeras obras a mediados de los noventa del siglo pasado: algunos en procura de consolidar un estilo, otros de madurar una obra literaria que alberga géneros y oficios afines (el ensayo o la narrativa, o bien el ejercicio docente, la edición o el periodismo).

Como se intuye, la valoración particular de estas voces requiere continuar la reflexión aquí esbozada para lograr identificar mejor los rasgos singulares y definir con claridad sus virtudes en proyección. El déficit crítico —con la salvedad de los estudios citados en extenso— se compensa con la difusión creciente de muestras y panoramas colectivos, editados principalmente en Colombia, México, Uruguay y España, tarea que ha desempeñado de modo incansable —ya lo decíamos—, el poeta Federico Díaz-Granados, y también bajo ediciones virtuales en la web. Santiago Espinosa y Pablo García Durán lo han hecho dentro de este nuevo formato editorial, junto con la revista electrónica *La raíz invertida* y la mexicana *Círculo de poesía*.

Algunas reflexiones breves como la de María Clemencia Sánchez (2013) se apoyan en la línea de tiempo de la tradición poética del siglo que se proyecta en la poesía colombiana del XXI. Desde una perspectiva singular y nueva, que religa poesía y religión, Rómulo Bustos Aguirre (2013) ensaya acerca del poema contemporáneo en

Colombia como espacio de reflexión de nuestra poesía. La muestra complementaria de ocho poetas caribeños que realiza da a conocer los caminos que abre la diversidad lírica actual.

La aproximación crítica no impide afirmar que estos poetas representan, dentro de un conjunto mucho más amplio, algunas de las tendencias descritas, cuya tradición fuera marcada por la heredad hispánica colombiana y por ser refractaria a las corrientes externas de la modernidad literaria. Corrientes o estilos propios que los sitúan en un horizonte nuevo de continuidad, más que de ruptura, con respecto a los temas, acentos y visiones de la poesía contemporánea de Colombia; en especial, la escrita durante el último cuarto de siglo: resulta significativo reconocer, por ejemplo, la impronta de la cotidianidad urbana y la contemplación trascendente de poetas como Mario Rivero (1935-2009) y José Manuel Arango (1937-1999), o bien la metáfora imaginativa y la condición ante el dolor humano de Juan Manuel Roca (1946) y Raúl Gómez Jattín (1945-1997), respectivamente.

Para el caso de las mujeres, este factor de parentesco literario, de aires de familia (distinto de la consanguinidad antropológica) es mucho más complejo de precisar, puesto que, si bien hay referentes propios en la geografía literaria del país (Matilde Espinosa [1911-2008], Emilia Ayarza [1919-1966], Meira del Mar [1922-2009], María Mercedes Carranza [1945-2003], Piedad Bonnett [1951] y Orietta Lozano [1956] son los casos de obras más logradas), la suya es una tradición que desde su origen se aparta de las fronteras nacionales de la lengua, elige voces no solo femeninas, se sitúa en otros contextos e indaga afuera, por el carácter denso y trascendente de lo humano.

La selección poética de la muestra adjunta permite, sin embargo, un acercamiento a las voces que configuran esta generación. Y es a partir de los estilos y los temas tratados que una idea de país se retrata para verse a sí mismo en cada poeta, cuya diversidad caracteriza un tramo de la poesía colombiana del siglo XXI.

## **Bibliografía**

- Acevedo, J. C. (2010). *Los amigos arden en las manos. Historias alrededor de un fogón*. Colombia: Universidad de Caldas.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. España: Anagrama.
- Bustos Aguirre, R. (2013). Poéticas del poema. *Luna nueva*, (39), 32-78.
- Cobo Borda, J. G. (1980). La tradición de la pobreza. Prólogo. En Autor, *Álbum de poesía colombiana* (pp. 11-29). Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cote, A. (2019). *Pájaros de sombra. Diecisiete poetas colombianas (1989-1964)*. España: Vaso Roto.
- Díaz Granados, F. (1997). *Oscuro es el canto de la lluvia. Antología de una nueva poesía colombiana*. Colombia: Alianza Colombo Francesa.
- Díaz Granados, F. (2001). *Inventario a contraluz. Antología de una nueva poesía colombiana*. Colombia: Arango.
- Díaz Granados, F. (2006). *Álbum de los adioses*. Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- Díaz Granados, F. (2007). Doce poetas colombianos (1970-1981). *Punto de Partida*, (146).
- Díaz Granados, F. (2011). *México y Colombia. Antología de poesía contemporánea*. Colombia: Cangrejo.

- Díaz Granados, F. y Ciancio, G. (2005). *El amplio jardín. Antología de la poesía joven de Colombia y Uruguay*. Uruguay: Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.
- Espinosa, G. (1989). *Guillermo Valencia*. Colombia: Procultura.
- Espinosa, S. (2010). Muestra de poesía joven de Colombia. Recuperado de <http://circulodepoesia.com/nueva/2010/05/muestra-de-poesia-joven-de-colombia/>
- Estrada, L. (2010). *La noche en el Espejo*. Colombia: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Ferrer Corredor, E. (Diciembre de 2006). Cuatro visiones de la poesía actual colombiana [Entrada de blog]. Recuperado de <http://comunpresenciaensayos.blogspot.com/2006/12/cuatro-visiones-de-la-poesa-actual.html>
- Galán Casanova, J. (1993). *Almacén Acosta*. Colombia: Colcultura.
- García Aguilar, E. (22 de julio de 2001). Diatriba contra la poesía colombiana sentada en sus laureles. *El Tiempo* [Versión digital]. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-442299>
- García Durán, P. (s. f.). (Anti)generación Albatros. *Poesía colombiana contemporánea*.
- Gaviria, P. (2005). En el matadero. En E. Milán (Ed.), *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, (pp. 264-265). México: Filodecaballos.
- Gómez, G. (2014). *Lo invisible*. Colombia: Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo.
- Gómez Mantilla, S. (2010). *El amor y la palabra*. Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.
- González Restrepo, C. (2002). *Afán de fuga*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983). La literatura colombiana en el siglo XX. En *Manual de historia de Colombia* (Vol. 3; pp. 445-536). Colombia: Círculo de lectores.
- Jamioy, H. (2010). *Danzantes del viento*. Colombia: Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Ministerio de Cultura.
- Jarrín, H. (2013). Edénicos y apocalípticos. *Luna Nueva*, (39), 7-21.
- López, F. Y. (2010a). *La sal de la locura*. Argentina: Círculo Médico Lomas de Zamora.
- López, F. Y. (2010b). *Párrafos de aire. Primera antología del poema en prosa colombiano*. Colombia: Universidad de Antioquia.
- Maceas, G. (2013). *Encanto civil*. Colombia: El Lunario.
- Marín Beitia, E. (2011). *Los oficios*. Colombia: Universidad del Valle.
- Mendinueta, L. (2007). *Poesía en sí misma*. Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- Pachón García, C. (2009). *El día es inútil*. Colombia: El Zahir.
- Pardo, H. (2013). *Anatomía de la soledad*. Colombia: Gamar.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. España: Seix Barral.
- Quintero Ossa, R. (2010). Las nuevas voces, los nuevos libros. En *Historia de la poesía colombiana*. Colombia: Casa de Poesía Silva.
- Roca, J. M. (2009). Nuevos poetas colombianos. *Postdata*, 7(1), 5-6.
- Salvador, Á. (Ed.). (2006). *La piel del jaguar: 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*. España: Fundación José Manuel Lara.
- Samboní, C. (2014). *Poemas de Altozano*. Colombia: Popayán Positiva.

- Sánchez, M. C. (2013). Morada al sur: un nuevo mapa de la poesía colombiana. *Luna Nueva*, (39), 22-24.
- Sánchez, M. C. (2014). *Tres romances para oboe*. Colombia: Colección Letras.
- Tabares, F. (s. f). Panorama actual de la poesía colombiana. Entrevista con Jorge Cadavid. Recuperado de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/89-colombia/colombia/199-entrevista>
- Trejo, I. (2011). *Posdata de poesía colombiana. Antología de los 70 y 80*. Colombia: Pluma de Mompo.
- Urbano, C. (2015). *Los colores de Van Gogh*. Colombia: UCEVA.
- Uribe, S. (2012). *Círculo de silencio*. Colombia: Universidad Industrial de Santander.

## Anexo

JOHN JAIRO JUNIELES  
(Sincé, Sucre, 1970)

### POEMA DE MADRE

La vida es una mujer con sus dos manos para hacer lo que haga falta.  
Un marcado aire de familia me une con esta modista que lleva treinta años frente a una Singer, que escucha radionovelas, y que aún conserva en un armario los tres ombligos de sus hijos.

¿De qué madera está hecha esta canoa que lleva medio río sin quejas, y piensa que todo mal lleva al bien amarrado en la cola?

¿Cuántas muertes me faltan a mí para parecerme a ella?,  
para decir como dice ella:  
“Si vives como si tuvieras fe, la fe te será otorgada”.

Años antes de que yo naciera madre colgó una estampa que aún pervive: Dos niños recogen flores a la orilla de un despeñadero y un Ángel de la Guarda conjura el peligro con su presencia.

Dime madre con tus ojos el secreto,  
dime cómo se llega alegre hasta el final, a pesar de los abismos, dímelo a mí, que soy la única pluma sucia de tus alas.

JOHN GALÁN CASANOVA  
(Bogotá, 1970)

### ALMACÉN ACSTA

Viejas letras de madera



sobre la fachada blanca de cal  
anuncian a los pobladores  
el ALMACÉN ACOSTA.

Nadie se ha ocupado  
en reemplazar las que han caído.

Cuántos años creciendo  
recostado bajo el marco de la puerta  
para nunca reparar en estas cosas.

Es preciso una tristeza  
que lo traiga a uno de regreso,  
apoyar una escalera sobre el muro

y fijar el cartel

EMILIO ACOSTA MARTÍNEZ

—, mi padre, HA MUERTO.

MARÍA CLEMENCIA SÁNCHEZ  
(Itaguí, 1970)

CANCIÓN SEFARDÍ

En mi sueño no llueve, señor de  
Las sequías, sólo hojas del suelo  
Del olvido y memoria de manzanas  
Son el ancho campo de  
Mi cielo encendido.  
En mis sueños la palabra lluvia, señor  
Del olvido, llena el río de la noche,  
Alegre testamento del sol de  
Mañanas que no veo.  
Nada hay en mi sueño que sea  
Como la humedad de abril  
En la tierra del agua prometida  
Y sin embargo, señor del estiaje,  
En mi nombre abrevan las sombras  
Del desierto.

HUGO JAMIOY  
(Valle de Sibundoy, 1971)

## EN LA FRONTERA DE LA VIDA

Junto al longevo fogón  
 tu silencio y tus canas blancas  
 se confunden con el humo.  
 Pareces ausente, abuelo.  
 Cómo duele saber  
 que cada día  
 andas más cerca  
 de la frontera de la vida.  
 Y en aquel canasto  
 donde me enseñaste  
 a recoger la cosecha de maíz  
 voy atesorando tus palabras.  
 Las moleré, las fermentaré  
 y todos los días de tu ausencia  
 en tu nombre,  
 una copita, una copita, una copita.

GUSTAVO MACEAS  
(Bosconia, César, 1972)

## A DOS DÍAS DE TI

*A Jéssica Ustate*

Hay un triste hoy, hoy, que no termina, sin romper su rumor, a veces en blanco y sólo en blanco, para borrar la frente y conciliar con los espejos la tarde que es en la sombra de cada cosa, alguna vez móvil y ya. Viendo venir el vacío, se sabe que no es blanca el ala de las sagradas cosas ni quiebra el instante su vuelo ya efectuado; es el milagro de la posibilidad que estalla en su belleza: inconclusa forma de verlo. Entonces nunca, nunca el día pasa y te ve: inédito ayer; entonces queda un olvido tan intenso y tan lúcido inscribiéndote en el papel del otro: lienzo regular de la noche. En el borde infiel de tu canto cantan los minuendos de la luz, y un resplandor predice la forma: ya está ahí, fuera del día; ni hoy ni mañana. Intacto está el lugar que dejas en el sueño, el riesgo de anhelar, ver que nada bueno hará detener el tiempo en el deseo. Pronto la lluvia ha decidido ser inocencia, qué harías, deletrearla entera. Tu amor excede el riesgo propio de entrar en auténtica caída, en el vértigo de un espejo póstumo donde arriba el azar para estar solo, sólo en este hoy, único y venidero tú; de ti lo lejano, entonces –que en nadie tan bien acude– muestra lo que llamarás tuyo y tantas otras cosas: el aire de espaldas, el retrato de la alegría: música en sí. Y ya empuja, lo inútil empuja. Ascienes en certidumbres: estar a dos días de ti es el dios que no existe –todavía. Tú mismo seguirás creyendo hasta que exista, y la hora, lejos, más lejos quedará. Inventando tu

regreso la ves caer entre las otras y eso excita poco la espera; pero –tampoco– el perfecto escepticismo te hará imposible entre lo imposible de ser tú, un día después...

CÉSAR SAMBONÍ  
(Bolívar, Cauca. 1972)

### CALLE DE ALTOZANO

Piedra sobre piedra.

Una a una.

Algo se perdió de nosotros que fueron los antepasados: Aquileo Ruano y esos hombres venidos de Changuayaco, su única ambición quizás era hallar una mujer capaz de criar a los hijos, nada perseguían aparte de la gloria de un cuerpo generoso, de un abrigo para los días de lluvia sin tregua.

La carcoma del olvido es un terrible tapiz que oculta la memoria de otros días: los leños fracturándose en la tensa noche, las viejas lámparas de gasolina, las planchas de carbón y el rumor de los espantos, ávidos de amar a los extraviados, bajo el influjo del viento desahuciado por el árbol

o las hojas de eucalipto.

Solos, la noche, la lluvia y esa tarde.

Piedra a piedra

fue borrada la estirpe de Altozano.

El ruido de los motores confirma lo triste del asfalto. Se escucha otro estruendo. Mañana la tierra tembló. Es el día de Saturno y se presagian fuertes lluvias.

SANDRA URIBE PÉREZ  
(Bogotá, 1972)

### HIPÓTESIS TARDÍAS

Si mi casa estuviera hecha con palabras no me calcinaría el silencio, la humedad y las grietas no serían más que metáforas del frío que se alimenta con mis huesos.

Si mi morada fuera un poema tendría una fuente en la mitad del patio y las monedas oxidadas por la memoria de tantos deseos perdidos no hablarían en los bolsillos del hambre.

Si la argamasa de los muros estuviera hecha de aliento incontenible, si las vocales llenaran las horas con ese humo que no asfixia, sería difícil desprenderse del fuego,

alejarse cuando el crepitar se hace canto y la luz sube por la garganta: no mediarían en la atmósfera los vocablos de la muerte, no podría, como ahora, olvidar la manera de respirar.

PASCUAL GAVIRIA  
(Medellín, 1972)

## EN EL MATADERO

El degüello obedece a las leyes de las tardes mecánicas.  
Los novillos son izados estando ya medio muertos,  
las poleas los mueven por el aire, atados de una pata trasera,  
y el filo se repite sobre sus arterias mayores.

Nada de ofrendas, nada de frotarles el lomo con ceniza.  
No hay tiempo para limar sus cuernos,  
para hacerlos apuntar al cielo y  
coincidir con la corona del paciente buey.

Su sangre se derrama sin ceremonias y  
sus cabezas no se encumbran en las encrucijadas  
de algunas ramas secas.

Pero los dioses lejanos son comprensivos,  
reciben con agrado esa seguidilla de muertes, esa tropa inocentes de despojos.  
Sabemos que necesitamos de sus gracias a cambio de ese ritual de carniceros.

Y le entregan a las faenas diarias del matarife  
un valor para curar las angustias de la joven embarazada;  
acogen la sangre de tres reses como dádiva de una pareja  
y sus recientes promesas; oyen las últimas quejas  
de los sacrificados como oraciones de los hombres enfermos.

Entienden esos dioses que no están los  
tiempos para adorar novillos o investir matarifes de feria.  
Tal vez también a ellos  
convenga la desmesura de ese rito deslucido.

JUAN CARLOS ACEVEDO  
(Manizales, 1973)

## HISTORIAS ALREDEDOR DE UN FOGÓN

Nos acostumbramos al fuego. Cada amanecer un pequeño estallido encendía la llama que calentaba el dormitorio durante el día. En las noches, debo decirlo, las brasas mantenían el ambiente tibio. Esa chispa inicial sobre el carbón emprendía toda una aventura. Padre inició sus conocimientos con el abuelo, la historia anterior nunca la supe, pero Padre pudo dominar el fuego a su antojo desde siempre. Cerca de las cuatro de la mañana preparaba el fogón, disponía los tizones en forma circular, para cubrirlos —después— con un poco de esperma o de aceite, luego encendía una mecha que poco a poco daba fuerza al carbón que enrojecía hasta arden. Madre, laboriosa, había preparado con anterioridad el maíz. Él, en el silencio delicado del parpadeo, lo amasaba con alegría e iba dándole forma de disco. Mientras el fogón

tomaba su temperatura ideal Padre organizaba sobre la parrilla uno tras otro sus discos blancos. Minutos después, en el frío de las madrugadas de esta Ciudad Amarilla, Él y su fogón asaltaban las calles y, con el olor a maíz tostado, anunciaban a los pocos transeúntes y a los muchos niños que dirigían sus pasos a la escuela que las arepas estaban listas. Las vendía con mantequilla, con queso rallado y hasta con miel. A mitad de la mañana Padre había terminado la primera jornada y nosotros nos preparábamos para ir a la escuela.

Cuando la noche anunciaba oscuridad, el ritual se repetía y Padre y su fogón asaltaban de nuevo las pequeñas calles de mi infancia. Nunca lo vi hacer otra cosa. Hace nueve años murió. Hoy tengo la edad del otoño y veo en los frigoríficos del “Super” paquetes de discos blancos, que distribuye una multinacional y que seguramente producen en serie en Medellín o en Manizales. La vida cambia, la memoria no.

CARLOS PACHÓN GARCÍA  
(Villavicencio, 1973-2014)

## REVÓLVER

*Al Departamento Administrativo de Seguridad*

Papá brillaba su revólver cada noche antes de dormir. Lo dejaba reluciente y en su reflejo la cara de la muerte.

El respeto por sus cosas nos prohibía moverlas de su habitación. El arma permanecía debajo de su almohada. La mantenía allí como un salvamento, por si sobrevenía el espanto.

Cuando la confusión y el disparo, los agentes del DAS se llevaron el revólver bajo la sospecha que ellos siempre tienen de los inocentes. Nunca lo devolvieron, cortando de tajo un destino familiar. Tras una exhaustiva investigación sólo se esclareció que papá se voló la cabeza una tarde de miércoles.

De cuando en cuando ha regresado el espanto y hemos dirigido la vista hacia la almohada en busca del brillo, del metal, del alivio.

FEDERICO DÍAZ-GRANADOS  
(Bogotá, 1974)

## BALADA PARA MIS JUGUETES

Con la escarcha de mis sueños  
mi infancia coloreaba —en tiempos del hielo—  
el alfabeto de mis juguetes  
estancados en una esquina de la vida

bajo una carpa donde escampan al paso de los días.  
Eran mis juguetes pequeños monarcas  
con quienes construía naciones imaginarias en el aire  
y buscaba el aullido de la noche al otro lado de una estrella.  
Tan eternos y fugaces como la memoria.

Han pasado calendarios  
y se han despoblado los minutos de mi vida  
y aquellos amigos a quienes di un nombre y una historia  
ciudadanos de mi alcoba  
no sobrevivieron a mis guerras.

Ahora —en tiempos del deshielo—  
cuando la infancia y la muerte  
me juegan a los dados con mis manos  
pido asilo entre mis juguetes  
aunque sea ya un extranjero  
en ese país de luces y fantasmas.

CAROLINA URBANO GUZMÁN  
(Pasto, 1974)

## LA CASA

El reloj marca los segundos  
que se esparcen por la casa,  
a un lado marchan los recuerdos  
regados extrañamente  
por todos los rincones.

Aparecen y desaparecen  
como la bruma.  
Algunos no han dejado de habitar en la biblioteca  
y ya están en el baño o la cocina.  
Aparecen  
y desaparecen.

Así también las rutas  
y los laberintos.

Antes de llegar a las ventanas  
es habitual toparse  
con algún trozo olvidado de soledad.

No es necesario buscar la salida,  
ni el oficio de sus habitantes  
en los cuartos vacíos.  
En la casa,

no hay mapa, ni señales, ni mañana,  
solo años y años de permanecer  
hasta encontrar un lugar que semeja el destino  
de tanto ver al azar  
urdir su morada.

CATALINA GONZÁLEZ RESTREPO  
(Medellín, 1976)

#### PROMESA DE LA PRINCESA

Desde la torre miro el mar. A mi encierro lo acompañan las saladas noches y los fantasmas que se evaporan en las gotas de las lágrimas. Es como si fuera la única forma de darles mejor vida, de expulsarlos al vuelo del cielo, para que regresen al lugar de donde vinieron y no se pudran en mis huesos.

Yo decidí esconderme aquí, lejos de bailes, máscaras y cortejos. Estoy perdida. Parece que mi historia hubiera sido escrita por un ciego. No veo mi camino, la luz me ha abandonado. Ni siquiera sé quién soy yo, olvidé mi nombre, y la poca memoria que me queda está en las palabras que grito al viento para exorcizar mis penas.

No he contado los días que han pasado desde la primera vez que vine aquí a escuchar las olas y fantaseamos con un viaje, con cruzar el horizonte y anclar en otro puerto. Desde ese momento subíamos cada noche y formábamos una isla con nuestros cuerpos.

No lo he vuelto a ver, supe que se marchó solo, yo no cabía en su equipaje. Sin embargo, seguí viniendo cumplidamente a esperarlo, hasta que me quedé aquí para siempre.

Muchos marinos vienen a mi playa, sólo un rumor los trae hasta mí, pero asustan cuando me ven. En el instante en que las retinas se encuentran y se devuelven nuestras imágenes, también temo. Hace tiempo que no me miro en un espejo y ya no me reconozco a mí misma. Soy una diosa harapienta y vieja condenada a la inmortalidad.

Casi todos enloquecen y me poseen, se sienten pequeños y quieren rozar un pedazo de mi antigua belleza. En su deseo, recupero la suavidad en mi piel, la fortaleza de mis músculos, la frescura en mis labios y el color de mis ojos. Su amor me devuelve la juventud, pero su egoísmo me regresa mi verdadera faz. Ellos no lo resisten y sin pensarlo se lanzan al agua. Cada uno me deja una arruga y ya son tantas que me he convertido en leyenda. Los más sensatos se burlan de mí y sus carcajadas estremecen mis entrañas una vez más.

Algo debió pasar para ser desterrada de este mundo. No lo recuerdo.

LAUREN MENDINUETA  
(Barranquilla, 1977)

## LOS GRITOS ADULTOS

*para Silvia Favaretto*

Acontece que a veces es necesario recurrir al grito,  
el alma se angustia y viene el cuerpo en su auxilio.  
El cuerpo vaciado de palabras,  
lleno de miedo,  
ahíto de lamentaciones  
terminará por gritar.  
Rara vez el grito de un cuerpo es oído por otro cuerpo  
(por eso aprendemos a gritar hacia dentro,  
atesoramos nuestra desesperación,  
renunciamos a gritar como niños perdidos,  
crecemos).  
Los hospitales están repletos de gritos mudos  
y los llamamos cáncer o artritis o depresión  
uno y mil nombres asustadores  
y a veces definitivos.  
Un cuerpo que grita sólo desea ser escuchado por otro cuerpo.  
Cada uno con su necesidad del *otro* porque el *yo* no basta.  
No tiene por qué bastar.  
Pretendo gritar, gritar hasta perder la voz.  
Volver a ser pequeña,  
ir hacia atrás,  
hasta los tiempos en los que sólo podía expresarme con llanto  
y a nadie asombraban mis bramidos absurdos.  
Ambiciono incluso ir más allá en el tiempo  
hasta regresar a la edad definitiva y segura de la nada.

HELLMAN PARDO  
(Bogotá, 1978)

## EL FALSO LLANTO DEL GRANIZO

I

Me enamoré alguna vez de una mujer con los pechos recién ungidos.

Era el tiempo de la guerra.

Ella recogía esparto  
en estaciones violentas  
y yo veía crecer dos o tres caídos sobre la hondura del agua.

La noche en que durmió el búho cetrero



un estruendo levantó las tapias  
y la trepadora  
que ascendía hasta los tejados  
dejó su rastro a los pies de las bisagras.

Nuestra casa  
una pluma en la memoria.

¿Con qué adobe está hecha su voz  
que aún se oye  
por el derruido cielo raso?

## II

Es la lágrima del ángel que se hunde entre las losas  
o son los muslos de la muerte trenzando su sudario.

Hay un latido sordo  
un galope súbito en los azulejos del alma.

¿Bajo qué baldosa ofendida  
encontrar su eco de ceniza y espanto?

## III

Me enamoré alguna vez de una mujer con los pechos recién ungidos  
en tiempos de guerra.

Su piel de araucaria se vino abajo  
con los muros que construimos  
mientras veía desatarse  
el indómito fuego  
y el falso llanto  
del granizo.

SAÚL GÓMEZ MANTILLA  
(Cúcuta, 1978)

## DEL ÁNGEL CONVERSO

En sus palabras  
todo el tiempo contenido.

En sus gestos

ante la luz que lo atormenta  
el pasado evoca.

En su interior  
un delirio de tinieblas  
lo habita.

FREDY YEZZED  
(Bogotá, 1979)

TENGO UN RECUERDO que deseo salvar de mí mismo:

En las tardes, después del colegio, siempre me esperaba a la salida, por orden de mi madre, la señorita Krüger. Una mujer gruesa y blanca que arrastraba sacos largos como gatos muertos. Casi inmóvil y sin saludar, me tomaba de la mano y caminábamos en silencio a través de las calles. Nunca dijo: “¡Qué sucia tenés la cara!” o “¿Qué tarea te han dejado hoy?”.

Sin embargo, a pesar de su grotesca nariz y el olor a encierro, lo que amaba de la señorita Krüger era su amor por el agua del lago del parque Centenario. Se sentaba en la banca de madera, sacaba de su bolso un libro que nunca leía y se ponía a ver el agua o los asquerosos peces o el color de las plumas de los patos. Podía pasar sin parpadear horas enteras en esa tarea difícil de descifrar la luz. Si hay un instante de felicidad en mi infancia fue ese aire, ese sol en la piel, ese lugar de solitarios.

Siempre me pregunté por los delirios de amor que la señorita Krüger ocultaba en sus párpados caídos, por los cadáveres muertos en sus rollizas carnes, por las voces gritando dentro de ella. La señorita Krüger se moría con un piano de fondo todos los días un poco más.

Años después pregunté a mi madre por la suerte de la señorita Krüger. Mi madre sólo dijo: “Esa mujer... coleccionaba candados”. Y yo pensé: “Objetos silenciosos...”.

ELISABETH MARÍN BEITIA  
(La Unión, Valle, 1979)

NEGLIGENCIA

La lluvia lejos  
Repica  
No entiendo el flagelo de las gotas  
Que se estrellan en un líquido griterío  
El estampido grosero de su eco me golpea

La tranquilidad  
Cosa basta  
Es madera carcomida por el moho de las voces  
Pienso en eso mientras la araña de humo  
Cuelga su sogá en mis pulmones

Llueve lejos  
El horizonte es una verja  
Que alguien destruye en la distancia  
Hierros que rasgan  
Eso duro y sinuoso  
Semejante al dolor  
Que serpentea en mi vientre

Llueve lejos  
No alcanzo aún el ahogo necesario  
Para entenderlo

GIOVANNY GÓMEZ  
(Bogotá, 1979)

## COMPañÍA

*Para Luciana*

Mi hija repite las últimas sílabas de cada enunciado  
que su madre le enseña en voz alta para rezar  
escucho el tarareo involuntario de una canción  
donde cada parte de la oración se aprende primero por el final  
(mi dulce compa)**ñía**  
(no me desam)**pares**  
(ni de)**noche**  
(ni de)**día**  
Al habla una niña repite  
una solicitud antigua para sus jóvenes sueños  
pero cada silencio suyo pronuncia algo  
adivina algo  
¿Sabemos quién es nuestra compañía  
Entenderemos por qué nos desampara  
y será nuestra noche y nuestro día?

LUCÍA ESTRADA  
(Medellín, 1980)

## XXI

Entro en la fiebre. Desde mi ventana veo el nacimiento de los mares, colinas que la espuma reviste, novias muertas, sumergidas. Temo ser encontrada con esa visión, que descubran mi deseo de correr tras una legión de ahogados. El cuerpo se precipita, resplandece. Soy una con el todo; los pies me liberan del camino. Convulsa la espada, el oro del estanque. La llama va en ascenso, corta el hilo de la resistencia. Hay una mano perdida para la escritura, otra que la rescata. No la teje, sólo cuida de la verticalidad del sueño. No paro de caer. Mira esta lluvia malva: ha encontrado otro linaje, un anticipo místico, un animal de fondo que se recuerda y nos recuerda.

Es el frío, la exaltación, la mano que te abre, y el goce.

No sueltes la flor.

## Notas

---

<sup>1</sup> Bajo un título paródico que recuerda la reflexión de U. Eco acerca de la posmodernidad, en “Edénicos y apocalípticos”, Humberto Jarrín (2013) le toma el pulso al movimiento poético en Cali, para cuestionar el carácter gregario de los colectivos que proliferan en la capital del Valle del Cauca, bajo el mero activismo literario de convocar recitales y celebrar tertulias, sin acaso consolidar una propuesta poética destacada por parte de sus miembros. Este carácter gremial acentúa la excepción que caracteriza la individualidad de los poetas nacidos en los años setenta y ochenta.

<sup>2</sup> Una antología poética de mujeres que cubre el periodo de nuestra muestra y la aproximación crítica es la que preparó Andrea Cote para Vaso Roto en 2019, titulada “Pájaros de sombra. Diecisiete poetas colombianas (1989-1964)”.



## ÉTICA-POLÍTICA EN *SALMOS*, DE ERNESTO CARDENAL

Rogelio Guedea\*

### Resumen

Desde mediados del siglo pasado en adelante, empezaron a publicar, en diferentes países latinoamericanos, poetas que tuvieron como objetivos: por un lado, promover la democracia como sistema ideal para las sociedades de la época e impulsar el derrocamiento de las dictaduras que padecían países como República Dominicana, El Salvador, Nicaragua, etcétera; y por otro, inaugurar una nueva forma de hacer poesía, más comprometida con las causas sociales y no solo con el lenguaje en sí mismo. Entre esos poetas se encuentra Ernesto Cardenal (1925), figura emblemática de la Revolución Sandinista que terminó en 1979 con más de cuarenta años de dictadura somocista. Ernesto Cardenal publicó varios libros de poesía que hoy son paradigmas de lo que se conoce como poesía social o revolucionaria en Latinoamérica, pero que, lamentablemente, aún no son estudiados con la prolijidad que su importancia requiere. En esta ponencia se reflexionará, precisamente, sobre la propuesta ética-política que Ernesto Cardenal imprimió en su libro *Salmos* (basándose en un profundo conocimiento de la ética-política y la moral, incluso, religiosa) no solo como una nueva forma de concebir el hecho político en Latinoamérica, sino también para fundar una nueva forma (la *exteriorista*, término que él mismo acuñó) de hacer poesía.

**Palabras clave:** ética-política; Ernesto Cardenal; Latinoamérica; poesía; *Salmos*

### POLITICAL-ETHICS IN *SALMOS* BY ERNESTO CARDENAL

### Abstract

From the middle of the last century onwards, poets began to publish in different Latin American countries that aimed, on the one hand, to promote democracy as an ideal system for the societies of the time and promote the overthrow of the dictatorships suffered by countries such as the Dominican Republic, El Salvador, Nicaragua, etc., and, on the other, inaugurate a new way of writing poetry, a poetry more committed to social causes and not only to language itself. Among those poets is Ernesto Cardenal (1925), an emblematic figure of the Sandinista revolution that ended in 1979 with more than forty years of

---

\* Doctor en Letras Hispánicas, Facultad de Letras y Comunicación, Universidad de Colima, México. Correo electrónico: [rguedea@hotmail.com](mailto:rguedea@hotmail.com). Enviado: 17/11/2019. Aceptado: 14/04/2020.

Somocista dictatorship. Ernesto Cardenal published several poetry books that today are paradigms of what is known as social or revolutionary poetry in Latin America, but which, unfortunately, are not yet studied with the prolixity that their importance requires. This paper will reflect precisely on the ethical-political proposal that Ernesto Cardenal printed in his book *Psalms* (based on a deep knowledge of political ethics and even religious morals) not only as a new way of conceiving the political fact in Latin America but, also, to found a new way (the "exteriorist", a term he coined) to make poetry.

**Keywords:** ethics-politics; Ernesto Cardenal; Latin America; poetry; *Salmos*

En 1934 fue asesinado Augusto César Sandino a manos del coronel Lisandro Delgado, quien fuera miembro de la Guardia Nacional nicaragüense, al frente de la cual estaba el general Anastasio Somoza García. Tres años después —esto es, en 1937—, el propio general Somoza instauraría la dictadura más terrible en la historia de Nicaragua, la cual se prolongaría hasta 1979, fecha en la que el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) se hizo del poder.

Como se recordará, Sandino fue un guerrillero antimperialista que consiguió, en 1933, la retirada de las tropas estadounidenses que ocupaban el territorio nacional. Un año después sería traicionado y asesinado por el general Somoza con la complicidad de Estados Unidos, y a partir de ese momento su legado revolucionario estaría presente hasta el final de la dictadura somocista.

Al inicio de esta nueva etapa en la vida política y social de Nicaragua, con la instauración del primer Gobierno autocrático luego de la retirada estadounidense, el poeta Ernesto Cardenal era apenas un niño de doce años, pertenecía a una de las familias más respetables del país y seguramente no tenía ni idea de los perjuicios que ocasionaría la dictadura y del papel protagónico que tendría él mismo en su derrocamiento. Gran parte de los años formativos de Cardenal transcurrieron en el extranjero. En México estudió Filosofía y Letras a principios de los años 40. A finales de la misma década, llevó a cabo estudios en Nueva York y, posteriormente, viajó por Europa (España, Suiza e Italia).

En julio de 1950, regresó a Nicaragua y el 4 de abril de 1954 formó parte de la Rebelión de Abril, que fue básicamente un golpe de Estado fallido contra el general Somoza, lo que les costó la vida a muchos de sus amigos de lucha.

En 1957, volvió a Estados Unidos para ingresar en la abadía trapense de Nuestra Señora de Getsemaní (en Kentucky), donde conoció a quien sería una gran influencia en su vida religiosa: Thomas Merton, con quien sostuvo una nutrida correspondencia en la que queda constancia de la importancia que tuvo Merton para la vida espiritual, poética e incluso política de Cardenal. Fue tan grande la influencia de Merton que, a la muerte de este, el propio Cardenal (en Cardenal y Merton, 2003) confesaría: "fue el dolor más grande que yo he tenido en mi vida" (p. 35).

La profunda conversión religiosa que sufrió Ernesto Cardenal tendría un impacto incommensurable no solo para su posterior actividad revolucionaria (sustentada en la teología de la liberación), sino para su poesía, la cual tendría resonancias religiosas (especialmente católicas) ineludibles.

Luego de su estadía en Estados Unidos, Cardenal viajó a México en 1959 para estudiar Teología y, en 1965, un año después de publicar sus *Salmos*, fue ordenado sacerdote en Managua. Entre 1950 y la publicación de *Salmos*, Ernesto Cardenal realizó una actividad cuya importancia se ha enfatizado poco: fue traductor, junto con José Coronel Urtecho, su mentor, de una significativa cantidad de poetas norteamericanos contemporáneos, sin los cuales su propia obra poética habría sido muy distinta. Todo este legado quedó reunido en su *Antología de poesía norteamericana* (1963), poesía cuya influencia fue definitiva, tal como lo expresa el propio Cardenal en una entrevista ofrecida a Sergio Ramírez y a Ulises Juárez Polanco:

Sergio Ramírez: Entre Lorca y Neruda, ¿usted prefería a Neruda?

Ernesto Cardenal: Me encantaba Lorca también, pero no me impresionó tanto, tal vez por el romance y no era mucho para mí, mientras que Neruda era un verso libre.

Sergio Ramírez: Cuando me habla de Neruda, ¿me está hablando del *Canto general*?

Ernesto Cardenal: No, *Residencia en la Tierra*.

Sergio Ramírez: ¿Y Vallejo?

Ernesto Cardenal: Por esa época empecé también, el único libro que se había publicado de esa época era *España, aparta de mí este cáliz*, un libro muy especial de él. Él tenía otra poesía más incomprendible anterior, ese libro es un libro muy claro.

Sergio Ramírez: ¿Como *Trilce*?

Ernesto Cardenal: Sí.

Ulises Juárez Polanco: ¿Y Darío?

Ernesto Cardenal: Darío en la infancia; en la adolescencia me gustó muchísimo, pero ya después dejé a Darío por Neruda, y a Neruda por la poesía norteamericana, que es mi influencia definitiva.

Sergio Ramírez: Que es cuando entramos a esto que se ha llamado el «exteriorismo», que es basado en lo que es la poesía norteamericana.

Ernesto Cardenal: Así es, y especialmente exteriorista desde Whiltman para acá.

Sergio Ramírez: Sandburg, William Carlos Williams, Moore...

Ernesto Cardenal: Sí, toda la gran poesía norteamericana.

Ulises Juárez Polanco: Que tal vez debió de llamarse poesía concreta, como ha dicho usted.

Ernesto Cardenal: Poesía concreta digo yo, que se contrapone a la poesía abstracta, o concretismo podría haber sido, pero había una poesía brasileña que se llamaba así, que no era nada de concreta, era poesía de letras, un juego de letras. (Ramírez y Juárez Polanco, 2019).

Con este bagaje cultural, llegó Ernesto Cardenal a la escritura de su cuarto libro de poemas y uno de los más logrados, luego de *Hora 0* (1957), *Gethsemani Ky* (1960) y

*Epigramas* (1961): *Salmos*. Publicado en 1964, un año después de la *Antología de poesía norteamericana*, en *Salmos*, Cardenal hace converger tres ámbitos de sí mismo que en algún tiempo estuvieron desvinculados: la religión católica, la actividad revolucionaria y la poesía misma. Esta es la clave para leer este conjunto de poemas: la clave de la reconciliación consigo mismo, el hecho de haberse dado cuenta de que todo está unido a todo, incluida la ciencia a la religión. Por eso, Cardenal, en la misma entrevista que le realizaron Sergio Ramírez y Ulises Juárez Polanco, afirmó que es posible llegar a Dios de forma más directa por la vía científica que por la religiosa: “No, de ninguna manera, para mí, como dice Haldane, un biólogo inglés, la ciencia es un camino más directo a Dios que la religión, y yo estoy de acuerdo con él” (Ramírez y Juárez Polanco, 2019).

De estos tres ámbitos mencionados que desembocaron en *Salmos*, habría que visibilizar sus influencias respectivas. Del ámbito religioso fue, sin duda, la Biblia su referente más evidente, en especial, el mismo *Salmos*, sin el cual el *Salmos* de Cardenal simplemente no habría existido. Del ámbito revolucionario habría que destacar todo el aspecto de la cultura popular nicaragüense, en lo particular, y latinoamericana, en lo general. Los usos y costumbres de la vida cotidiana también marcaron el tono y el tipo de lenguaje usado por Cardenal en *Salmos*, aun cuando la dicción bíblica impactó en la propia dicción de Cardenal. Por último, con respecto al ámbito puramente poético, el propio Cardenal ha evidenciado la definitiva influencia de la poesía norteamericana, síntesis estética de su exteriorismo, término que acuñó para definir el tipo de poesía que escribía: sencilla, coloquial, concreta (en el sentido de *no abstracta*), de cariz popular, etcétera.

Pero, además de la Biblia, de la poesía norteamericana y del “lenguaje del hombre de la calle”, como decía William Carlos Williams, Cardenal también reconoce como influencias la poesía griega y los epigramas, la poesía medieval y al mismo Dante. Para Cardenal la poesía nace de las experiencias del poeta, y para él, si la poesía no se entiende, fracasa. Cardenal se muestra respetuoso con los poetas que disfrutaban de la poesía que no se entiende, que disfrutaban al no entenderla, pero no comparte el gusto por esa poesía; solo disfruta de aquella poesía que se entiende, invenciones que nacen de la experiencia individual y de la circunstancia cotidiana.

Es importante definir estas coordenadas estéticas de Cardenal para poder entender no solo su *Salmos*, sino toda su obra poética, escrita bajo estos principios. Para el caso particular de *Salmos*, Cardenal hace patente su marco de referencias formales, temáticas y de sentido, las cuales tendrán como eje rector los Salmos de la Biblia, que Cardenal adapta a su trágica circunstancia: una sociedad entera sometida a la tiranía de una dictadura atroz, la de los Somoza.

En términos llanos, en el Salmos bíblico nos encontramos con un hombre que padece la tragedia de ser perseguido por sus enemigos, quienes quieren a toda costa someterlo. Él ruega a Dios que lo salve de sus enemigos y que los castigue, dejando caer sobre ellos la dura vara de la justicia. El protagonista jura a Dios cantar su nombre y seguir sus mandatos de rectitud, justicia y equidad, lo que se conoce como *temor de Dios*, que no es otra cosa que alejarse del mal, a cambio de ser sosegado de esa angustia causada por sus terribles adversarios. El hombre está viviendo una situación desesperante, como se expresa en el salmo 6, en el que se lee:



Tenme piedad, Yahveh, que estoy sin fuerzas, / sáname, Yahveh, que mis huesos están desmoronados, / desmoronada totalmente mi alma, / y tú, Yahveh, ¿hasta cuándo? / Vuélvete, Yahveh, recobra mi alma, / sálvame, por tu amor, / Porque, en la muerte, nadie de ti se acuerda; / en el seol, ¿quién te puede alabar? / Estoy extenuado de gemir, / baño mi lecho cada noche, / inundo de lágrimas mi cama. (Biblia de Jerusalén, 1975, Salmos 6:3-7).

El Salmos bíblico se compone de cánticos de alabanza a Dios, lamentos y súplicas, cantos de fe, cantos de gratitud, descripciones de las buenas acciones de Dios; es un libro que está inscrito dentro de las obras sapienciales y didácticas de la Biblia. Se dice que los primeros salmos fueron escritos seis siglos antes de Cristo, pero un aspecto llama poderosamente la atención: la mayoría de ellos se le atribuyen al rey David, quien es considerado un rey justo y valiente, pero también un gran guerrero y poeta, y fue capaz de vencer al gigante Goliat.

La enseñanza que nos deja esta batalla es, por supuesto, que no hay enemigo débil y, sobre todo, que cuando se lucha por un fin justo, ningún obstáculo es imposible de vencer. Como el rey David es el autor de la mayoría de los salmos, es inevitable hacer la analogía con el propio Ernesto Cardenal, quien también fue un guerrero –o guerrillero– del Frente Sandinista de Liberación Nacional y, además, un poeta; y de igual modo consiguió vencer al Goliat nicaragüense encarnado en el Gobierno tiránico de la dinastía de los Somoza.

Ernesto Cardenal es a David lo que los Somoza son a Goliat. Establecer esta necesaria analogía entre el autor de los salmos bíblicos (David) y el autor de los salmos poéticos modernos (Cardenal) ayuda a esclarecer el sentido de fondo de este último conjunto de textos.

La guerra sandinista contra la dictadura de los Somoza no fue nada fácil y duró más de una década, aunque se intensificó en 1978 con el crimen del periodista Pedro Joaquín Chamorro (Vilas, 1984), lo que terminó finalmente con el exilio de Anastasio Somoza Debayle el 17 de julio de 1979. Este hecho marcó el fin del legado somocista y el consecuente triunfo de la Revolución Sandinista.

Desde el nacimiento del FSLN a principios de la década de los sesenta, Cardenal ya estaba en pie de lucha; de ahí que su libro *Salmos* coincida con este período de implicación revolucionaria del poeta. Esta lucha, guardando las proporciones, fue la misma que libró el rey David en su momento, y lo impactó de muchas maneras, tal como le sucedió a Ernesto Cardenal. Los poemas de Cardenal no son paráfrasis ni mucho menos plagios de los salmos bíblicos, sino más bien una manera de sujetarse a esa esperanza divina que, en momentos difíciles, es lo único que le queda al doliente para sostenerse en pie. Normalmente, estos cantos nacen cuando se siente la inminencia real de la muerte, ese peligro que subvierte de tajo toda nuestra paz interior. Ernesto Cardenal luchó hombro con hombro con el FSLN, fue uno y parte de ellos. Su labor consistió también en atraer recursos financieros para el sostén de la guerrilla. Deja constancia de ello en *La revolución perdida*, su libro de memorias.

En el Ministerio de Relaciones Exteriores, que fue donde me atendieron, me explicaron que ellos tenían un socialismo islámico basado en el Corán; su diferencia con la Unión Soviética consistía en que no eran marxistas ni ateos. El Corán prohíbe el latifundio, y la España de los árabes no tuvo feudalismos. Les interesó la revolución sandinista y aprobaron dar 20 000 dólares. Y los dieron a través de Cuba. (Cardenal, 2005, p. 48).

El poeta-guerrero estaba en peligro de muerte constante, ya que la dictadura de los Somoza fue asesina y los riesgos eran reales, sobre todo por el tipo de actividad que llevaba a cabo Cardenal y el daño que el uso de su poderosa palabra podía ocasionar sobre la tiranía somocista. Al ser un poeta de renombre internacional, el peligro de ser asesinado se incrementaba. En *Salmos* se consigna esta desesperación y este sufrimiento:

Dios mío Dios mío ¿por qué me has abandonado? / Soy una caricatura de hombre / el desprecio del pueblo / Se burlan de mí en todos los periódicos / Me rodean los tanques blindados / estoy apuntado por las ametralladoras / y cercado de alambradas / las alambradas electrizadas / Todo el día me pasan lista / Me tatuaron un número / Me han fotografiado entre las alambradas / y se pueden contar como en una radiografía todos mis huesos / Me han quitado toda identificación / Me han llevado desnudo a la cámara de gas / y se repartieron mis ropas y mis zapatos / Grito pidiendo morfina y nadie me oye / grito con la camisa de fuerza / grito toda la noche en el asilo de enfermos mentales / en la sala de enfermos incurables / en el ala de enfermos contagiosos / en el asilo de ancianos / agonizo bañado de sudor en la clínica del psiquiatra / me ahogo en la cámara de oxígeno / lloro en la estación de policía. (Cardenal, 1974, p. 31).

Sobre el espíritu de este conjunto de poemas, no se puede soslayar el hecho de que Ernesto Cardenal fue, además de un sacerdote católico, uno de los impulsores más visibles de la teología de la liberación, instaurada en Latinoamérica a finales de la década de los sesenta por el presbítero brasileño Rubem Alves y el sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez Merino, sus precursores.

En la teología de la liberación, la apuesta se centra en los pobres, a quienes hay que liberar del yugo que los mantiene en la opresión y la iniquidad, haciéndoles justicia mediante prácticas utilizadas por las ciencias humanas y sociales, no solo por las teológicas y filosóficas (Berryman, 2015). El propio Cardenal publicó en 1975 su libro *El evangelio de Solentiname*, de gran influencia para la teología de la liberación y una referencia ineludible para la propia Revolución Sandinista. En su *Salmos* es notoria esta apuesta por la liberación de los oprimidos, propósito que se convierte en el objetivo central del libro. En su poema “¿Por qué me has abandonado?”, escribe:

Pero yo podré hablar de ti a mis hermanos / Te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo / Resonarán mis himnos en medio de un gran pueblo / Los pobres tendrán un banquete / Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta / El pueblo nuevo que va a nacer. (Cardenal, 1974, p. 32).

La idea del hombre nuevo, eje rector de la teología de la liberación, se hace visible en los versos finales del anterior poema y constituye la esencia de *Salmos*: crear un hombre con una nueva ética y una nueva conciencia política, guiada por las normas morales católicas, que en los salmos bíblicos se manifiestan a través de justicia, la rectitud y la equidad; todo lo contrario —precisamente— a la moral que practicaba la tiranía somocista, que era corrupta, injusta, opresora y desigual, esto es, una moral no *temerosa de Dios*, porque seguía los mandatos del mal.

En el capítulo “Nicodemo visita a Jesús” del *Evangelio de Solentiname*, Cardenal esboza lo que es este hombre nuevo:

Nicodemo no entiende cómo uno puede nacer de nuevo: es cuando se crea en uno una nueva conciencia; entonces se vuelve uno un nuevo hombre...

Cuando uno nació, nació inocente ¿verdad? Uno no sabe nada malo. Después cuando uno llega a una edad coge toda cosa mala. Por eso al hacerse uno bueno es como si otra vez naciera del seno de su madre. (1979, pp. 17-18).

Lo que Ernesto Cardenal nos impone en *Salmos* es, además de una nueva sensibilidad humana (como así lo confirma también Paul W. Borgeson Jr. en su libro *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal* [1984]), una nueva ética-política, una manera de hacer política más justa, más democrática, más equitativa, más honesta. Por eso, en el mismo *Evangelio de Solentiname*, lo reitera:

Julio: Y no es cristiano el que no es político pues. Debe luchar por el bien común, el bien de todos.

Agrega otro: No como los políticos que ahora nos gobiernan, que si una vueltecita damos medio de ladito, nos joden.

Digo yo: La política del evangelio es la comunión de todos los hombres, con todas las cosas en común, y para eso se necesita este nuevo nacimiento. Debemos dejar el hombre viejo (el de la vieja sociedad), dice san Pablo, y revestirnos del hombre nuevo, sin diferencia de judío o griego, amos o esclavos. El Che también mucho hablaba de este hombre nuevo, el hombre para los demás; el hombre de la sociedad futura; tendrá unas características muy distintas, dice él; ya está naciendo, pero su imagen no está acabada todavía ni puede estarlo. Y el mismo Che en su vida se revistió bastante de este hombre nuevo. (Cardenal, 1979, p. 22).

Sin demeritar las características de estilo y estéticas de *Salmos*, propias de una nueva sensibilidad poética que se imponía comunicar a través de un mensaje sencillo y con el uso de un lenguaje coloquial (aspectos que caracterizaron a la generación de Cardenal), no se puede perder de vista que, en el fondo, la propuesta contenida en *Salmos* no pretende solo contribuir al triunfo de la lucha contra un Gobierno despótico (el somocista), sino crear una revolución interior, una conciencia nueva en el pueblo nicaragüense y, por extensión, en toda la sociedad latinoamericana. De esta nueva conciencia, surgiría una nueva ética-política que permitiría crear una sociedad distinta, más humana y con valores morales más sólidos. En el fondo es esto también lo que plantean los salmos bíblicos: la evolución espiritual del hombre encaminada hacia la práctica del bien (el temor de Dios) y la supresión del mal, tal como se lee en el Salmo 34 de la Biblia:

Venid, hijos, oídme, / el temor de Yahveh voy a enseñaros. / ¿Quién es el hombre que apetece la vida, / deseoso de días para gozar de bienes?

Guarda del mal tu lengua, / tus labios de decir mentira; / apártate del mal y obra el bien, / busca la paz y anda tras ella.

Los ojos de Yahveh sobre los justos, / y sus oídos hacia su clamor, / el rostro de Yahveh contra los malhechores, / para raer de la tierra su memoria. (Biblia de Jerusalén, 1975, Salmos 34:12-17).

Leer *Salmos* de Ernesto Cardenal es, pues, ser testigos no solo de la nueva sentimentalidad poética que surgía en la Latinoamérica de mediados del siglo pasado, sino, sobre todo, dar cuenta de una nueva conciencia social y política que la generación de este poeta nicaragüense habría de imponer para el futuro de un continente azotado por los regímenes autocráticos y los intervencionismos extranjeros.

## **Bibliografía**

- Alter, R. (1987). Psalms. En R. Alter y F. Kermode (Eds.), *The Literary Guide to the Bible*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Barrow, G. R. (1987). Tradition and originality in the Denunciatory Salmos of Ernesto Cardenal. En G. Paolini (Ed.), *La Chispa '87. Selected proceedings* (pp. 15-22). Estados Unidos: Tulane University.
- Berryman, P. (2015). *Teología de la liberación. Los hechos esenciales en torno al movimiento revolucionario en América Latina y otros lugares*. Epublibre.
- Biblia de Jerusalén. (1975). España: Grafo.
- Borgeson Jr., P. W. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. Inglaterra: Tamesis Book Limited.

- Cardenal, E. (1971). *The Psalms of Struggle and Liberation by Ernesto Cardenal* [Trad.: E. G. McAvany]. Estados Unidos: Herder and Herder.
- Cardenal, E. (1974). *Salmos*. Argentina: Cuadernos Latinoamericanos.
- Cardenal, E. (1979). *El evangelio de Solentiname*. Costa Rica: Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- Cardenal, E. (2003a). *Las ínsulas extrañas. Memorias II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardenal, E. (2003b). *Vida perdida. Memorias I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardenal, E. (2005). *La revolución perdida. Memorias III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardenal, E. y Merton, T. (2003). *Correspondencia (1959-1968)*. España: Trotta.
- Dapaz Strout, L. (1975). Nuevos cantos de vida y esperanza: los Salmos de Cardenal y la Nueva Ética. En J. Promis Ojeda (Ed.), *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana* (pp. 107-131). Argentina: Estudios Latinoamericanos.
- Daydí-Tolson, S. (1984). Ernesto Cardenal: resonancia e ideología en el discurso lírico hispanoamericano. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9(1), 17-30.
- Gibbons, R. (1987). Political Poetry and the Example of Ernesto Cardenal. *Critical Inquiry*, 13(3), 648-671.
- González Baladó, J. L. (1978). *Ernesto Cardenal, poetas revolucionario y monje*. España: Sígueme.
- Østergaard, O. (1984). La poesía social-revolucionaria en el Salvador y Nicaragua: Roque Dalton, Ernesto Cardenal. *Cahiers du monde Hispanique et Luso-Brazilien*, (42), 41-59.
- Promis Ojeda, J. (1975). Espíritu y materia: los Salmos de Ernesto Cardenal. En Autor (Ed.), *Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana* (pp. 15-38). Argentina: Estudios Latinoamericanos.
- Ramírez, S. y Juárez Polanco, U. (s. f.). Entrevista a Ernesto Cardenal: «Los malos poetas es por falta de humildad». Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-ernesto-cardenal-los-malos-poetas-es-por-falta-de-humanidad/html/f58e08d6-cc44-4add-a2f1-ca92d29336f1\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-ernesto-cardenal-los-malos-poetas-es-por-falta-de-humanidad/html/f58e08d6-cc44-4add-a2f1-ca92d29336f1_2.html)
- Rivera Vaca, A. (2018). Discurso poético y discurso del poder en Salmos de Ernesto Cardenal. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 44(1), 79-95.
- Selser, G. (1984). *Sandino, general de hombres libres*. Argentina: Abril.
- Sigmund, P. E. (1990). *Liberation Theology at the Crossroads: Democracy or Revolution*. Inglaterra: Oxford University Press.
- Urduania Bertarelli, E. (1984). *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y redención*. Perú: Latinoamérica.
- Valdés, J. H. (1983). The Evolution of Cardenal's Prophetic Poetry. *Latin American Literary Review*, (12), 24-34.
- Vilas, C. M. (1984). *Perfiles de la Revolución Sandinista*. Cuba: Casa de las Américas.



## REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE CANON DESDE UNA PERSPECTIVA TRANSATLÁNTICA

Rocío Castro-Llanes\*

### Resumen

En este artículo hacemos un repaso de las fortalezas de los estudios panhispánicos, o transatlánticos, por considerarlos capaces de dar cuenta de los últimos cambios en la plural vertiente en que funcionan las poéticas hispanoamericanas del siglo XXI. En principio, planteamos lo que tradicionalmente se ha entendido por *canon literario* y los sustentos teóricos en los que nos basamos para argumentar nuestra postura. A ello sumamos los apuntes de la crítica que propone un análisis literario transatlántico, es decir, las ideas del panhispanismo como vía de análisis de algunas de las producciones poéticas actuales, que ejemplificamos con el movimiento Poesía ante la incertidumbre.

**Palabras clave:** canon; estudios panhispánicos; Hispanoamérica; literatura transatlántica; poesía ante la incertidumbre; poesía en español

## REFLECTIONS ON THE CONCEPT OF CANON FROM A TRANSATLANTIC PERSPECTIVE

### Abstract

In this article we are dedicated to examine the strengths of Panhispanic or Transatlantic Studies since they seem to us a line of research and analysis appropriate to the current circumstances of the Literature written in Spanish, capable of observing the changes in the plural aspect in which the Hispanic-American poetics of the 21st century works. First of all, we propose what has traditionally been understood as a literary canon and the theoretical support on which we rely to argue our point of view. Secondly, we add the notes of the critiques that proposes a transatlantic literary analysis, that is, the ideas of Panhispanism as a way of analyzing current poetic productions, which we exemplify with the *Poetry Facing Uncertainty* movement.

**Keywords:** canon; hispanic american; panhispanic studies; poetry facing uncertainty; spanish poetry; transatlantic literature

---

\* Doctora en Educación por la Universidad de Almería (España). Correo electrónico: [luvialigera.91@gmail.com](mailto:luvialigera.91@gmail.com). Recibido: 12/11/2019. Aceptado: 10/05/2020.

## Introducción

La poesía en español de los últimos años se caracteriza por la creciente conexión entre autores de ambas orillas del Atlántico: las fronteras geográficas de Hispanoamérica y España se han visto superadas por el interés en la defensa de una literatura que trascienda la etiqueta de nacional, lo que permite la existencia de una notable polifonía de voces y una alianza intercultural allende fronteras. Esta conexión transatlántica no es cuestión exclusiva de las últimas décadas, basta citar algunos de los poetas coloquiales aparecidos en el libro de Mario Benedetti *Los poetas comunicantes* (1971). Desde la perspectiva de la crítica, las relaciones que entablaron no tenían una finalidad estructurada, no obstante, se generaron vínculos de “coincidencias estilísticas y extratextuales que permiten hablar de características comunes” (Alemany Bay, 1997, p. 73). Esta interacción fue en aumento a partir de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo anterior<sup>1</sup>.

Como referencia primigenia de lo que intentamos exponer apelamos a la mención de los poetas hispanoamericanos de tendencia coloquial: los poetas conversacionales de los años cincuenta y sesenta Ernesto Cardenal, Claribel Alegría, el propio Benedetti o José Emilio Pacheco. Por otra parte, y sin prestar mayor importancia a las diferencias de lengua, se desarrolló también una relación entre los poetas de Brasil y los de los países que hablan español, en Latinoamérica. El resultado fue una asimilación de estéticas que se manifestó en las producciones poéticas. En este caso, hablamos de las obras en torno al neobarroco/neobarroso y a la poesía concreta brasileña, definida así por el poeta y traductor brasileño Haroldo de Campos. Ambas tendencias se encuentran vigentes, con evoluciones, y se afianzan en algunas voces actuales de España e Hispanoamérica.

En las particularidades del siglo XXI, y sin distinguir entre una y otra tendencia o línea poética, las relaciones que establecen los poetas de Hispanoamérica y España son abundantes y fructíferas; esto es, no solo se limitan a interacciones a través de internet y las redes sociales, sino que construyen puentes entre distintos puntos del globo, donde realizan encuentros y festivales de poesía, tales como el Festival Internacional de Poesía en Granada, España o el Encuentro Internacional Las Líneas de su Mano que se lleva a cabo en el Gimnasio Moderno de Bogotá, Colombia, solo por mencionar algunos de los eventos de poesía en español a gran escala que cuentan con una firme trayectoria. Pero no solo queda allí la comunión que establecen los poetas, porque en general la comunión culmina en producciones editoriales tales como antologías poéticas. Por dar un ejemplo entre muchos, es el caso de la publicación de la antología *Sólo una vez aquí en la tierra. Cincuenta y dos poetas del mundo* (2015), que derivó del Encuentro Internacional de Poesía CDMX realizado a finales de 2014.

Incluso se puede dar el caso de constituir movimientos poéticos, y queremos referirnos particularmente aquí a *Poesía ante la incertidumbre* (Calderón et al., 2011). El movimiento poético de la Poesía ante la incertidumbre que se encuentra próximo a cumplir una década, es un ejemplo perfecto para graficar nuestro enfoque, por ello más adelante dedicamos un apartado al análisis de su configuración.

La interacción entre los poetas actuales (particularmente, la de los que nos ocupan en aquí<sup>2</sup>) es todavía mayor que la relación que establecieron poetas de hace cuarenta o sesenta años: este fenómeno se vio favorecido por la inmediatez de la comunicación, las facilidades de la tecnología, los medios de transporte que acortan las distancias. Sin embargo, esas

relaciones actuales entre poetas no por ser más abundantes son igual de contundentes: lo que queremos decir es que estos vínculos estrechos no se reflejan necesariamente en sus poéticas, como sí sucedió, por ejemplo, con los poetas coloquiales.

En el siguiente apartado, planteamos lo que tradicionalmente se ha entendido por *canon literario* y los sustentos teóricos en los que nos basamos para argumentar nuestra postura. A ello sumamos los apuntes de la crítica que propone un análisis literario transatlántico, es decir, las ideas del panhispanismo como vía de análisis de las producciones poéticas actuales, que, como señala Laura Scarano, son producciones líricas que han venido reflexionando “sobre las modulaciones históricas de una poesía que busca dar cuenta de la realidad social, sin anular la perspectiva de la subjetividad implicada, y que, en ese vaivén que fusiona la esfera privada y pública, articula una conciencia crítica” (2019, p. 13).

### **Apuntes sobre el concepto de canon literario enmarcado en la perspectiva panhispánica**

Partimos de la idea de que en cualquier contexto artístico (trátase de música, pintura, danza, poesía, cine), los objetos culturales se exponen al juicio de la crítica, de la academia y del público general. Resulta imprescindible señalar que los criterios en los que se basan los antólogos, críticos y académicos para hacer la selección de obras que componen un canon se ven directamente relacionados con los lineamientos bajo los que se realiza tal proyecto de canon: “Son dos las variables que se vienen aplicando sistemáticamente y que por tanto conviene tener en cuenta: el gusto estético del antólogo<sup>3</sup> y la ideología dominante en el momento concreto que se realiza la clasificación” (Sánchez García, 2015, p. 12).

En sus orígenes, el canon significó la selección de libros por parte de las instituciones educativas, en función de conformar, así, la base de la educación literaria, es decir, la selección de obras que se utilizarían para enseñar la lengua materna. En este sentido, siguiendo a Mendoza Fillola:

un canon, ya sea filológico, escolar o de aula es una muestra representativa y simplificada del sistema literario; todo canon tiene la facultad, aunque sea transitoria, de representar como referente modélico y clásico a un conjunto de obras y autores. (2008).

Nos proponemos, primero, esclarecer lo que entendemos por canon literario. La idea de canon surge de la institución religiosa y política (Carrasco, 2002) y se mueve al terreno de la institución literaria para regular y controlar el poder de la palabra, la belleza y la retórica: pone límites, establece patrones estéticos y sirve como instrumento de supervivencia para resistir al tiempo. Porque, como señala Bloom (2001), “el que lee debe elegir... poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado” (p. 40). En consecuencia, el canon es resultado de la conformación de un corpus prestigioso por su calidad que pueda controlar la vastedad y heterogeneidad del contexto cultural de un momento preciso.

Para adentrarnos en la materia, desplegaremos dos definiciones que nos parecen básicas, como referentes teóricos. Una es la de Fokkema: “un canon de literatura puede ser definido



a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario” (en Sánchez García, 2015, p. 10). La segunda es de Enric Sullá (1998), quien considera el canon como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (p. 12). Resulta pertinente recordar que “los valores estéticos son cambiantes, movedizos y fluctúan en función del periodo histórico en el que nos encontremos” (Pozuelo Yvancos, 1996, p. 4); por otro lado, es necesario que una vez establecido el canon el propio paso del tiempo cumpla su función de seleccionador, y un factor imprescindible es que el lector mismo decida qué obras permanecen y se convertirán, entonces, realmente en canónicas: “si sobreviven una vez que han pasado por el tamiz balsámico que es el tiempo y siguen suscitando el entusiasmo del público lector, deben conformar una suerte de selección representativa de la estética de un momento literario” (Sánchez García, 2015, p. 9).

Pensamos que los conflictos entre lo ético y lo estético al momento de realizar un proyecto de canon deberían encontrar un término medio, término en el que conviva la rigurosidad estética, sin ignorar las cuestiones ideológicas actuales que toman en cuenta las corrientes representantes de las minorías. Por ejemplo, incluir los estudios feministas<sup>4</sup> o multiculturales no es un acto de misericordia, sino una necesidad imperiosa de responder a un nuevo concepto de cultura en consonancia con mentalidades y prácticas críticas contemporáneas. La literatura tiene la capacidad de reproducir y sustentar las ideologías imperantes, como asevera Juan Carlos Rodríguez en su detallado estudio *Teoría e historia de la producción ideológica* publicado en 1990, y del mismo modo, abunda el autor que la literatura puede actuar distinto e insertar o intentar introducir nuevos enfoques y modelos vitales más rebeldes o críticos con el *statu quo*.

Siguiendo la línea de Rodríguez (1990), creemos que el principal problema con el que se encuentran estos enfoques, diferentes, que rompen con el *statu quo* materializados en literatura en el contexto del siglo XXI, no es su difusión, porque para ello Internet es una herramienta prácticamente gratuita con alcance global, sino la materialización de esa literatura en libros físicos, es decir, en la publicación en papel.

Ciertamente, cada vez se encuentran más libros de poetas que han autofinanciado las ediciones de su obra, no obstante, los mecanismos dominantes de selección de obras literarias que finalmente forman parte de la literatura canónica representan el sistema de valores imperante en la sociedad. En este sentido, la literatura escrita por mujeres ha sufrido hasta el momento un vacío editorial que se evidencia, por ejemplo, en las antologías:

La literatura escrita por mujeres se ha visto sometida, a través del tiempo, a unos filtros de valoración mucho más exigentes, cuando no directamente excluyentes, que aquellas obras producidas por sus homólogos varones, dicho esto sin olvidar que en las relaciones sociales de género también presiden de forma transversal las relaciones sociales de clase. (Lanseros y Merino, 2016, p. 8).

La cita es de *Poesía soy yo, Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, un valioso trabajo de rescate y visibilización de figuras literarias femeninas que escribieron en ambas orillas del idioma, por parte de las poetisas y profesoras españolas Raquel Lanseros y Ana Merino. Coincidimos con Bloom en cuanto a la necesidad de profundización teórica, pero apostamos por una “ampliación del canon”, como señala Sánchez García, integrando en la lucha dialéctica dentro del sistema lo que ya está canonizado y lo que pretende formar parte de ese canon, que es “por lógica cambiante y no estático, que evoluciona conforme evoluciona la cultura y la sociedad en que se produce” (Sánchez García, 2015, p. 17). Desde el ámbito académico y atendiendo al marco cultural en el que se desarrolla la literatura en español a ambos lados del Atlántico, afirmamos con la investigadora de la Universidad de Granada que la canonicidad debe ser fundamentalmente dinámica, pues está en permanente cambio, entre otras razones, por los cambios estéticos y los cambios en el gusto. Y de este modo, “comprendemos que el único modo de interpretar lo literario canónico es ampliando el concepto de canon atendiendo a la actual realidad multicultural” (Sánchez García, 2015, p. 17). Finalizamos este apartado manifestando nuestra inconforme postura ante quienes pretenden seguir observando al canon desde la superioridad moral de una clase dirigente tradicional como si fuese una cuestión de arriba hacia abajo: los que deciden y quienes leen.

### **Poesía ante la incertidumbre y la poesía panhispánica del nuevo milenio**

Poesía ante la incertidumbre es un movimiento poético cohesionado que une a poetisas de once países distintos, pero que tienen como patria común el idioma español. El grupo se consolidó en 2011 con la publicación de una antología homónima que reúne algunos de sus poemas más representativos. Por la forma de construir su lírica y de entender el quehacer poético, en el manifiesto a modo de prólogo con el que inicia la antología, defienden una poesía comprensible que busca la emoción, pero a la que no se confunde con sentimentalismo. Es un discurso que sobrepasa los límites de lo estético, asentando una visión literaria crítica porque, como señala Luis García Montero: “La conciencia crítica resulta un impulso clave en cualquier actividad intelectual y porque las posturas ante el lenguaje son siempre posturas sociales” (2006, p. 21). De este modo, encontramos las poéticas de los miembros de Poesía ante la incertidumbre como un conjunto de estéticas abiertas que examinan diversos discursos críticos en los que se incluyen los desafíos y las agendas del nuevo milenio.

[Forman parte de] un espacio literario panhispánico, provisto de múltiples orillas que los lleva a crear condiciones de reconocimiento, cuestionar las antiguas identidades inmovilistas, atadas a un concepto ‘nacional’ hoy perimido que celebra las diferencias por encima de la autopromoción de las propias idiosincrasias. (Scarano, 2019, p. 14).

Desde el punto de vista de los autores de este manifiesto, el creador es hijo de su tiempo, de sus ideologías y de sus circunstancias históricas, en sintonía con ello, en “Defensa de la poesía”, los poetas toman como punto de partida que

el momento de la Historia que nos ha tocado vivir está marcado por la incertidumbre en todos los sentidos... la incertidumbre parece abarcarlo todo: la política, la moral, la economía, las nuevas formas de comunicación que paradójicamente han provocado una mayor incomunicación... También las viejas utopías que parecieron realizables y llenaron de ilusión a millones de ciudadanos se han desmoronado mostrando sus miserias cuando han sido suplantadas por los hombres añadiendo aún más incertidumbre a todo lo que nos rodea. (Calderón et al., 2011, p. 7).

El documento lo firman los integrantes fundacionales: Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde y Ana Wajszcuk, todos poetas reconocidos en sus países al momento de la publicación. En las siguientes ediciones se suman más nombres al grupo inicial de poetas: Federico Díaz-Granados, Carlos Aldazábal, Juan Carlos Irigoyen, Damsi Figueroa, Nathalie Handal, Roxana Mendez, Xavier Oquendo y Gabriel Chávez Casazola, todos autores de distintas nacionalidades.

Hasta este 2020 se acumulan ya más de una decena de ediciones en once países distintos: México, España, Nicaragua, El Salvador, Colombia, Argentina, Perú, Chile, Ecuador, Bolivia y, la última en Estados Unidos con traducción al inglés a cargo de Gordon McNeer. No es asunto baladí que el grupo Poesía ante la incertidumbre “se compone de una polifonía heterogénea de voces de distintos países —por primera vez en los últimos decenios, Hispanoamérica es mayoritaria—” (Ortega, 2015, p. 44), y es este rasgo uno de los que nos parecen más interesantes, y no solo porque Hispanoamérica sea mayoría, sino porque con este movimiento poético se materializan algunas de las posturas que los estudios literarios transatlánticos promueven (Ortega, 2015).

En cuestión de estilo encontramos, dentro de este movimiento poético, por un lado a los poetas que siguen la senda del *artepurismo* o del arte por el arte, afines a la evolución de una línea que entronca con las primeras vanguardias históricas, quienes, como señala Carmen Alemany Bay, se inclinan por exagerar las agramaticalidades: “bajo pretexto de que los medios expresivos eran insuficientes para reflejar la compleja realidad/irrealidad que intentaban expresar en sus versos, de ahí que pretendiesen romper la norma y cualquier regla del lenguaje” (1997, p. 53). Sin embargo, también dentro del mismo movimiento poético —pero desde otra concepción de construcción lírica— hay poetas que, tomando tradiciones anteriores como punto de partida, construyen una poética legible, comprensible, con voluntad de comunicación, situando al lector en primer plano: “una poesía de corte conversacional adaptada a las circunstancias sociales, culturales e ideológicas de una parte de esta nueva sociedad que busca en la palabra un refugio frente a las incertidumbres del mundo contemporáneo” (Sánchez García, 2015, p. 41). Se trata de una poética que tiene como antecedente directo el coloquialismo, es decir, una poesía que busca ofrecer

respuestas e interpretaciones del mundo, a pesar de que estas surjan de la duda y de las vacilaciones de la sociedad del siglo XXI.

Podemos decir que la mayor riqueza de este movimiento es la pluralidad de voces y registros, la profusión de estilos y el ecléctico entramado de influencias. Nieves García Prados sugiere situar al grupo Poesía ante la incertidumbre dentro de las poéticas realistas que buscan la emoción y, ante todo, la comunicación con el lector, y señala que la poesía de los últimos años ha tenido un aumento extraordinario entre las poéticas en español desde ambas orillas del Atlántico, una vez que las fronteras físicas fueron derribadas por el siglo XXI tecnológico, que facilitó la comunicación transoceánica:

En este último grupo se enmarca el llamado movimiento de *Poesía ante la incertidumbre* cuyos precursores apuestan por una poesía que se entienda y que se enfrente a las incertezas actuales. El más joven del grupo es el mexicano Alí Calderón, en el que encontramos una preocupación por la historia y la necesidad de reconstruir de forma lírica la cultura y la tradición. (2017, p. 180).

Quisiéramos poner sobre la mesa dos reflexiones que encontramos muy atinadas para comprender la actualidad de esta poesía en español, de la que Poesía ante la incertidumbre nos sirve de referente: “sorteando los matices, al final siempre se enfrentan dos maneras de entender el poema, nuevos episodios del viejo cruce de espadas entre dos estilos: *claritas* y *obscuritas*” (Calderón, 2013, p. 8). Y quisiéramos matizar este pasaje con el siguiente: “el eclecticismo es un rasgo particular de la cultura posmoderna donde todas las posiciones son asumidas bajo distintos parámetros éticos, es decir, no hay uniformidad en las acciones, ergo, todo está permitido” (Martínez Andrade, 2012). Desde estos faros interpretamos la poética del grupo de Poesía ante la incertidumbre que nos lleva a pensar históricamente el presente desde la poesía y de esta forma atar el texto literario no solo al discurso estético, sino también al discurso social situados en el amplio imaginario cultural que, en los inicios del nuevo milenio, excede los tradicionales territorios de lo literario.

### **El panhispanismo como tendencia actual para el análisis de la poesía en español**

Que el español es una de las lenguas más habladas en el mundo no es novedad, pero nosotros aquí buscamos abordar esta evidencia desde una perspectiva puramente literaria: “la lengua del Brocense es hoy la tercera más hablada del mundo y oscila entre el segundo y el tercer idioma de comunicación internacional, solo detrás del inglés y el chino. Esta vitalidad se refleja naturalmente en la poesía” (Calderón, 2013, p. 1). Situados en la recta final de esta segunda década del siglo XXI, son más de quinientos millones de personas las que hablan español<sup>5</sup>, y ante esa magnitud de hablantes, el poeta mexicano nos sugiere la siguiente reflexión: en cada país de América y, por supuesto, en España, una gran cantidad de poetas piensan el mundo desde el español. Actualmente, desde latitudes distintas, se construye la gran obra que da continuidad a la escrita desde los siglos de oro, el modernismo, las vanguardias y los maestros del siglo XXI. Pero contrariamente a lo que

pudiera pensarse, la corriente literaria panhispánica no solamente une a España con Latinoamérica, sino que también incluye las producciones poéticas en español generadas en otros países cuya lengua oficial no es el español, pero cuyas sociedades están estrechamente relacionadas, como Estados Unidos. Este fenómeno ha ido creciendo conforme el desarrollo y avance de los cambios globalizadores, de modo que en poesía las barreras geográficas no han interferido.

Como dijimos ya, la comunicación entre poetas se ha desarrollado a niveles extraordinarios desde finales del siglo pasado, no obstante, ha sido en los dos últimos decenios cuando se han estrechado y fortalecido los vínculos literarios y culturales de ultramar, constituyendo lo que hoy en día conocemos como *panhispanismo*, aunque este concepto hunda sus raíces en los estudios y conceptualizaciones de Federico de Onís y Américo Castro, que ocurrieron durante el siglo pasado. Hoy el panhispanismo constituye uno de los más interesantes enfoques del estudio de la literatura en español por ser una propuesta superadora de fronteras geográficas y culturales que atiende a las formas de circulación global y transnacional de los objetos literarios, según lo explica Laura Scarano (2015). A los estudios panhispánicos o transatlánticos es imprescindible complementarlos con enfoques interdisciplinarios: geopolíticos, culturales y comparativos.

Muchas de las poéticas eclécticas contemporáneas exhiben reivindicaciones que, por encima de las diferencias geográficas, superan la disgregación social a partir de la génesis de colectivos con pronunciamientos transatlánticos mediante prácticas que conectan los ámbitos literario, político y social. Son poéticas de mezcla cultural que confluyen en un uso desterritorializado y posnacional del idioma español, y que entroncan en una ya larga tradición literaria:

Posnacional o global, aquella que no se asimila totalmente a la representación nacional, práctica que también se había prodigado ya en el modernismo, las vanguardias históricas y el boom latinoamericano, cuyos ejemplos más sobresalientes son Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Roberto Bolaño, Álvaro Mutis, etc. (Gallego, 2014, p. 7).

Los estudios panhispánicos plantean modos de leer enmarcados en el paradigma de lo global, en diálogo permanente con la tradición y la memoria nacional (Ortega, 2008, 2015; Sánchez García, 2015; Scarano, 2015). Esta creciente tendencia de diálogo inclusivo entre autores, textos, identidades y reapropiaciones que van más allá del artificio de lo nacional ha sido producto de la realidad globalizada en la que vivimos, debido a que “los textos construyen hoy otro escenario (otro lector) del debate, que forma parte de una civilización del siglo XXI” (Ortega, 2012, p. 10). Laura Scarano, desde la Universidad de Mar del Plata, considera que podríamos llamar “galaxia global” a la constatación de que vivimos un momento de riqueza poética singular en un mundo globalizado (2014, p. 19). Esta autora abunda sobre los nuevos espacios culturales y estéticos que surgen en el contexto de la poesía de mar a mar en *Poéticas de lo menor* (2015), mientras que, desde la Universidad Brown, Julio Ortega despliega en su *Trayecto transatlántico* (2015) un escenario teórico de

la crítica literaria dentro de un contexto dialógico de las disciplinas literarias y afines a estas. Explica que los orígenes europeos y desarrollos latinoamericanos dan cuenta de distintas articulaciones y variantes que configuran una tradición de saber crítico de vocación horizontal:

Este movimiento crítico entre espacios nomádicos y resituados postula una geotextualidad de nuevas articulaciones y una productividad intelectual que busca acompañar, en los exilios y desplazamientos, a la biografía de la lectura que se ha ido configurando en este período de especial violencia interpretativa y angustia de autoridad. (Ortega, 2015, p. 43).

Los estudios transatlánticos impulsados por Ortega promueven un estudio comparativo que comprende distintas tradiciones, así como instrumentos de análisis heterogéneos. En *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*, precisa:

La crítica transatlántica, probablemente, empieza siendo una renovación del hispanismo y una avanzada del Humanismo internacional. Recupera la textualidad aleatoria y discontinua de los contactos, intercambios, negociaciones, fracturas, cruces y mezclas de los lenguajes culturales que construyen espacios de afinamiento y estrategias de migración, dispositivos de articulación y prácticas de entrada y anudamiento. (Ortega, 2010, p. 10).

Los estudios teóricos y de análisis con perspectiva panhispanica realizan una valiosa relectura de los campos de estudio literario contemplando lo transnacional y analizando sus *modus operandi*: cuestionan las lógicas del mercado editorial, proponen revisar los tópicos de cosmopolitismo, identidades migrantes, cuestiones éticas y estéticas del mismo modo que contemplan teorías del lenguaje, en conjunto con diálogos que mezclan la ciencia y las nuevas tecnologías entre las que destaca, obviamente, la red de Internet. Como conclusión, apuntalamos la necesidad de disolver los términos atados a una tradición ya caduca para resituar la producción textual frente a estos nuevos paradigmas de la crítica literaria. No obstante, señalamos que los estudios panhispanicos o transatlánticos conforman un área todavía joven que actualmente está circunscribiendo sus propios límites y objetivos.

## **Bibliografía**

- Alemaný Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Bloom, H. (1994). *El canon occidental*. España: Compactos Anagrama.
- Bojórquez, M., Calderón, A., Mendoza, J. y Lamas, M. (Coords.). (2015). *Sólo una vez aquí en la tierra. Cincuenta y dos poetas del mundo*. México: Laberinto.

- Calderón, A. (2013). Poesía hispanoamericana: historia y configuración de nuestro momento estético. Recuperado de <https://circulodepoesia.com/2013/01/poesia-hispanoamericana-historia-y-configuracion-de-nuestro-momento-estetico/>
- Calderón, A. (2015). Poesía Hispanoamericana: radiografía del presente poético. En A. Calderón, G. Osorio (Coords.), *Reinventar el lirismo, problemas actuales sobre poética* (pp. 15-36). España: Valparaíso.
- Calderón, A., Cote, A., Galán, J., Lanseros, R., Rodríguez Moya, D., Ruiz Udiel, F.... y Wajszczuk, A. (2011). *Poesía ante la incertidumbre*. España: Visor.
- Carrasco, I. (2002). Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual. *Estudios filológicos*, 37, 199-210. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132002003700012>
- Díaz-Granados, F. (2016). *El oficio de recordar, escritos sobre poesía y otras prosas reunidas*. Colombia: Collage.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Argentina: Caja Negra.
- Gallego Cuiñas, A. (Ed.). (2012). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. España/Alemania: Iberoamericana/Vervuert.
- García Montero, L. (2006). Poetas políticos y ejecutivos bohemios. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc12667>
- García Prados, N. (2017). Alí Calderón: la reconstrucción lírica de la cultura mexicana. *Noesis*, 26(52), 179-205. DOI: <http://dx.doi.org/10.20983/noesis.2017.2.8>
- Lanseros, R. y Merino, A. (2016). *Poesía soy yo, poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. España: Visor Libros.
- Martínez Andrade, L. (2012). *Religión sin redención. Contradicciones sociales y sueños despiertos en América Latina*. México: Taberna literaria.
- Marx, K. y Engels, F. (2002). *Manifiesto del Partido Comunista*. México: Peña Hermanos.
- Mendoza Fillola, A. (2008). La renovación del canon escolar, la integración de la literatura infantil y juvenil en la formación literaria. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1r771>
- Ortega, J. (Ed.). (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*. España/Alemania: Iberoamericana/Vervuert.
- Ortega, J. y Ferré, J. (Eds.). (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. España/Alemania: Iberoamericana/Vervuert.
- Ortega, J. y Palacio, C. (Comps.). (2008). *México Trasatlántico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1996). Canon: estética o pedagogía. *Ínsula*, (600), 3-4.
- Rodríguez, J. C. (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. España: Akal.
- Sánchez García, R. (2012). Poesía ante la incertidumbre. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (743), 109-119. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7j3>
- Sánchez García, R. (2015). *El canon abierto, última poesía en español*. España: Visor.
- Scarano, L. (2015). Poéticas de lo menor en el hispanismo transatlántico. Recuperado de <https://circulodepoesia.com/2015/09/poeticas-de-lo-menor-en-el-hispanismo-transatlantico/>
- Scarano, L. (2019). *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*. España: Valparaíso.
- Sullá, E. (1998). *El canon literario*. España: Arco Libros.

## Notas

---

<sup>1</sup> Además de la fuerza subjetiva que supone la interacción de los poetas de diversas latitudes, para explicar el fenómeno de intercambio creciente entre España e Hispanoamérica, a partir de la segunda mitad del siglo XX encontramos que sigue vigente la afirmación: “Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía dio un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países... En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal” (Marx y Engels, 2002, p. 14).

<sup>2</sup> Este texto es parte de una investigación más amplia sobre la generación de poetas mexicanos nacidos entre 1970-1985, específicamente los primeros seis que aparecen en la lista de *El canon abierto, última poesía en español* (2015), de Sánchez García.

<sup>3</sup> Que con demasiada frecuencia condiciona la selección de escritores ya sea por convicción teórica ideológica o por amistades y enemistades.

<sup>4</sup> Aprovechamos este espacio para exponer la alarmante tasa de feminicidios en México, según los registros del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, órgano de la Secretaría de Gobernación (Segob): entre el mes de diciembre de 2018 y enero de 2019 se cometieron 149 feminicidios. Asimismo, en Sinaloa (entidad federativa importante en el trabajo de investigación del que es parte este texto dado que la propuesta didáctica que ahí se desarrolla y que consiste en poner en práctica la lectura de poemas dentro del aula está dirigida para ese estado), se encuentra en alerta de género desde el año 2017 por la alta incidencia en feminicidios, sin embargo, este mecanismo de protección de derechos humanos de las mujeres opera sin recursos económicos, así lo informó la directora del Instituto Sinaloense de las Mujeres, Reina Tirado, sin embargo, resulta valioso destacar la movilización social y el feminismo latinoamericano que han dado pasos importantes en cuanto a discusiones sobre la despenalización del aborto. En el pasado 2018 Argentina fue protagonista, el activismo realizado por las mujeres en ese país marcó la pauta para que se expandiera por el resto de los países latinoamericanos, si lamentablemente no se ha logrado la legalización o despenalización del aborto (depende de perspectivas), es importante reconocer que se ha escrito el tema en la agenda pública de los países latinos, sin duda, se está avanzando en esa dirección.

Fuentes: <https://adnpolitico.com/mexico/2019/02/20/en-2019-mexico-vive-su-enero-mas-violento-en-la-historia-con-2-853-asesinatos>; [https://elpais.com/internacional/2018/03/07/mexico/1520414016\\_971998.html](https://elpais.com/internacional/2018/03/07/mexico/1520414016_971998.html); [https://elpais.com/internacional/2018/06/14/actualidad/1529002780\\_075313.html](https://elpais.com/internacional/2018/06/14/actualidad/1529002780_075313.html); <https://lineadirectaportal.com/sinaloa/sin-dinero-opera-alerta-de-genero-en-sinaloa/>

<sup>5</sup> Según una nota de prensa del Instituto Cervantes del año 2017, 572 millones de personas hablan español en el mundo, y aumentarán a 754 millones a mediados de siglo. [http://www.cervantes.es/sobre\\_instituto\\_cervantes/prensa/2017/noticias/Presentaci%C3%B3n-Anuario-2017.htm](http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2017/noticias/Presentaci%C3%B3n-Anuario-2017.htm)



RECIAL Vol. XI, Nº 17

**RECIAL**

DÉCIMO  
ANIVERSARIO

**10**

Enero | Junio 2020 Córdoba, Argentina.

## **Artículos de temática libre**

## SABER SER SIERVO. LA NEGACIÓN DEL ESTADO DE DERECHO EN *EL MÉDICO DE SAN LUIS* (1860)<sup>1</sup>

Natalia Crespo\*

### Resumen

*El médico de San Luis* es una novela socio-sentimental (Molina) que ficcionaliza, a través de la idealización (López, 1845), con matriz cristiana, la vida de una familia de 1860. Nuestra hipótesis es que la novela se construye sobre la tensión de dos morales divergentes. El objetivo de este artículo es ofrecer una lectura que, siguiendo las propuestas de Viñas (1974), Chikiar Bauer (2013) y Molina, dé cuenta de la moral implícita, aquella que queda sugerida en la trama. Según esta moral, la economía de la violencia, que en un Estado de derecho debe ser ejercida por el poder judicial, es ejercida aquí por un único ciudadano, discursivamente ubicado en el lugar del amo: el médico. A partir del análisis textual, intentamos demostrar que la autoridad del amo se cimenta en algunas recurrencias: los privilegios de cuna y apellido, el monopolio del poder semiótico, su don de planificación de una sociedad futura y su capacidad retórica para construirse como intermediario entre los hombres y Dios. Concluimos con que la novela, hispano-criolla y conservadora, narra la historia de una venganza: en ella se condensan la crítica al Gobierno de 1860, la nostalgia por el rosismo y la mirada de una patricia federal.

**Palabras clave:** Eduarda Mansilla; moral; novela socio-sentimental; Rosas; 1860

### KNOW HOW TO BE A SERVANT. DENIAL OF THE RULE OF LAW IN *THE DOCTOR OF SAN LUIS* (1860)

### Abstract

*El médico de San Luis* is a socio-sentimental novel (Molina) that fictionalizes, through the mechanism of idealization (López), and within a Christian matrix, the life of a family in the 1860's. We propose that the novel is constructed throughout the tension of two divergent morals. Following previous texts about the novel (Viñas, 1974; Molina; Chikiar Bauer, 2013), we seek to offer a reading which highlights the implicit moral, the one not mentioned but suggested along the plot. According to this hidden moral, the economy of violence that, within a State of right, is exerted by the Judicial Power is here carried out by one citizen, who has positioned himself in the role of the master. Through a textual close reading, we intend to demonstrate that the authority of the master is based in certain recurrences: his birth and family privileges, his semiotic

---

\* Universidad de Buenos Aires (UBA)/Conicet.Argentina. Correo electrónico: [nmcrespo@gmail.com](mailto:nmcrespo@gmail.com).  
Recibido: 5/11/2019. Aceptado: 20/04/2020.

monopoly, his tendency to plan a future society and his rhetoric capability of constructing his place of enunciation as the one mediating men and God. We conclude that this novel, conservative and hispano-creole, narrates the story of a revenge, in which certain political gestures are condensed: a hard criticism to 1860 Argentine government, the nostalgia of the past during Rosismo and the point of view of a federal member of the social elite.

**Keywords:** Eduarda Mansilla, moral, socio-sentimental novel, Rosas, 1860.

## Introducción

*El médico de San Luis* (1860) fue la primera novela de Eduarda Mansilla de García. Se publicó en 1860, directamente en formato libro, con el subtítulo “Novela original”<sup>2</sup>, firmada con el seudónimo Daniel, dos meses antes de que *Lucía Miranda* empezara a salir por entregas en la sección *Folleto* del diario *La Tribuna*. De fuerte impronta hispano-criolla, católica y conservadora —a tono con la procedencia familiar de la autora—, la novela fue bien acogida en la época, incluso por el antirrosista Juan María Gutiérrez, intelectual oficial en la era pos-Caseros<sup>3</sup>. La recepción (encabezada por los comentarios de Lucio Victorio Mansilla, hermano de la autora, y respaldada por los del escritor alemán Wolf, los de Gutiérrez, Seguí y Vicente López) fue alentadora: todos veían en el texto un aspecto que para la época —según veremos— era fundamental: la moralidad de sus contenidos, entendida como reflejo incuestionable de la moralidad de su autora. Seguramente esta buena moralidad de la que se prendaron sus contemporáneos residía —es una especulación— en la representación idealizada de la familia y en los “sermones” del narrador: lo que se considerará aquí como la moral explícita, como aquellos valores pregonados, propios de la época, que debían figurar sí o sí en una novela socio-sentimental (sobre todo, si provenía de la élite intelectual y de autoría femenina).

La novela fue escrita en años de derrota para las familias porteñas rosistas: tras Caseros, el poder era disputado entre los federales, que defendían la confederación de las provincias (para quienes la región de Cuyo era un apoyo crucial), y los unitarios, que instaban a un modelo de Gobierno según el cual Buenos Aires no compartiría los derechos aduaneros con el resto de las provincias<sup>4</sup>. En este contexto, no es de sorprender que la novela denuncie las corrupciones del Estado (representadas en la figura del ridiculizado gobernador y, sobre todo, a través de “la perversidad del juez” [Mansilla de García, 1962, p. 119] y los abusos hacia distintos sectores de la población<sup>5</sup>).

Nuestra propuesta pretende indagar en torno a dicha denuncia y al rasgo “conservador” mencionado por Molina. Planteamos que la novela propone una crítica estructural al Estado de derecho<sup>6</sup> como sistema de Gobierno (forma indirecta, además, de criticar la nueva gestión política) más que una preocupación por la justicia social y la equidad, según ha señalado parte de la crítica.

La negatividad que el texto ve en las figuras públicas del presente narrativo (el juez Robledo, el gobernador) es paralela a la permanente nostalgia de un pasado prerrevolucionario (sobre todo, diferente del Gobierno pos-Caseros de los unitarios devenidos en oficialismo). En este sentido, el principio fundante del texto (que reaparecerá en *Pablo o la vida en las pampas*) es demostrar la ilegitimidad del Estado de derecho.

El relato de los padecimientos de los gauchos (aquí: los de Pascual Benítez) está armado desde el cruce sincrético de un espiritualismo antipositivista, típicamente romántico, y una caridad cristiana reformista de tinte federal. Dicho relato puede tener puntos de contacto con una noción de justicia social, pero no debe confundirse con un reclamo de igualdad democrática. Apunta, más bien, a marcar pertenencia al discurso rosista y a restaurar un sistema premoderno: el Gobierno de una “familia de santos” (Mansilla de García, 1962, p. 132), en donde la categoría de clase social (aquí y a lo largo de toda la obra de Eduarda Mansilla de García) es *in-horadable* y predomina por sobre otras categorías. Deudora de la lectura inaugural que hiciera Viñas sobre los criados y esclavos, leemos *El médico de San Luis* (Mansilla de García, 1962) como un texto que pregona el uso abusivo de los cuerpos subalternos, ennoblece la figura de un soberano y alega, para naturalizar las diferencias sociales, cierta inmanencia ética-estética y, ante todo, el poder superior de un orden divino<sup>7</sup>.

Según nuestra lectura, la novela se construye sobre la tensión de dos morales divergentes. Por un lado, en la voz del narrador protagonista, en algunas (solo *algunas*) de sus alocuciones hacia otros personajes, leemos una defensa de ciertos valores humanos de matriz cristiana. Se pregona como moral explícita: la vida en familia (en donde, como en un sistema armónico, cada miembro cumple un rol preasignado), la solidaridad hacia el prójimo, la abnegación al trabajo y la humildad (como opuesta a la ambición y al derroche).

Bajo el ala (en apariencia protectora) de este discurso bienhechor, la felicidad —módica— y el orden social quedarían establecidos por el solo cumplimiento de estos valores. Constricción y obediencia de cada sujeto al lugar asignado aparecen como garantes de su bienestar. Esto es lo que la novela comunica expresamente. Pero, a nivel de la trama, quedan dichos otros valores, muy alejados de los primeros.

Para entender esta moral sugerida en el argumento, subyacente, dividiremos la novela en tres partes. En la primera (desde el primer capítulo hasta el XVII), se crea la idealización del ámbito privado (familiar, campestre), se dejan claros ciertos valores y, sobre todo, se funda la autoridad del médico. En la segunda parte (desde el capítulo XVIII hasta el XXIV), se rompe aquel idilio tan meticulosamente construido: ingresados en la esfera estatal (y en los espacios hediondos y cerrados del juzgado y de la cárcel), se narra un asesinato. En la tercera (desde el capítulo XXV hasta el XXVIII), presenciamos no ya el restablecimiento del orden originario, sino su superación: el renacer de lo nuevo a nivel humano (acompañado, románticamente, del florecer de la naturaleza), el estallido de lo placentero y vital.

El detonante del orden primigenio es el carácter abusivo del poder judicial (condensado en la figura del juez Robledo): habiendo abusado de la capacidad laboral de Amancio (hasta alienarlo), tiene la osadía de desafiar la autoridad del médico: “— Perro viejo, con que creías que podías darme una lección; ya me habían dicho que la echabas de santo” (Mansilla de García, 1962, p. 97). De dichos abusos solo se sale con otro abuso, mucho mayor e irreparable, pero perdonado por la justicia divina (según su vocero): un crimen<sup>8</sup>.

### **Mandatos de época: la función moralizante de la novela**

Antes de adentrarnos en cada una de las tres partes de la novela en las que puede deconstruirse la moral subyacente, nos interesa intentar dar cuenta del espesor epocal contenido en la moral pregonada: gran parte de ese discurso *bien-pensante* responde

más a figuraciones letradas y a exigencias del género novelístico que a la subjetividad de Mansilla de García.

Tanto *El médico de San Luis* (1962) como *Pablo o la vida en las pampas* (2007) son consideradas por Molina novelas socializadoras: versan respectivamente sobre “la vida familiar, la justicia social, campo/ciudad, civilización/barbarie” (2011, p. 428) y sobre las “injusticias que se cometen contra los gauchos, incoherencias del gobierno unitario” (2011, p. 472)<sup>9</sup>. ¿Qué implica esta clasificación? Si a toda la novelística de la época le correspondía un fin moralizador como vía para legitimarse frente a otros discursos, la novela socializadora es la que más carga con la exigencia de corregir males sociales y encarrilar la sociedad hacia la civilización cultural. Asimismo, dentro de las novelas socializadoras, Molina habla de *novelas de tesis* (aquellas que se proponen como investigación o estudio de una problemática social concreta) y de *novelas socio-sentimentales*, aquellas en las que “se desarrolla un asunto sentimental cuyos incidentes justifican la inserción de algún comentario o juicio explícito de índole moral, psicológica o sociológica, referido a alguna práctica social” (2011, p. 317). A este segundo subtipo adscribimos *El médico de San Luis* porque “el elemento discursivo fundamental es el narrador: siempre fidedigno y confiable” (Molina, 2011, p. 318), cuya función primordial es “examinar la sociedad y derivar de esa observación una enseñanza para los lectores” (Molina, 2011, p. 318).

Según propuso Vicente López en su *Curso de Bellas Letras* (1845), la novela debía ofrecer una “idealización de lo cotidiano” (p. 213). Así como a la Historia le correspondía dar cuenta de la vida pública de todo hombre, a la novela le tocaba lo íntimo:

Su objetivo primordial es pintar la vida doméstica i ennoblecer los afectos, que resultan de estas relaciones morales en que se apoya la familia. De aquí, nace la necesidad de que la novela sea moral es decir, que renueve en nosotros las afecciones, que les dé impulso, que les dé energía, y sirva para provocar fuertes simpatías en favor de todo lo que sea análogo al orden, a la armonía y a la libertad doméstica, y que puede servir para purificar la conducta que cada individuo deba guardar al practicar los deberes que le corresponden. (López, 1845, p. 296).

Dentro de esta concepción utilitaria de lo literario<sup>10</sup>, la vara legitimadora era aún más alta si la escritura era de mujer: a la mochila moralizante se sumaba la necesidad de justificar el género, es decir, dar cuenta de por qué una mujer, cuyo rol social era ser el ángel del hogar, como hija, esposa o madre, dedicaba tiempo a la escritura de una novela. Para ser disculpadas por su tarea, las escritoras subrayaban el costado educativo y civilizador de sus textos: de ahí, tal vez, que algunas novelas de autoría femenina sean —hayan tenido que ser— más moralizantes aún que muchas de sus contemporáneos masculinos.

La literatura de Mansilla de García —producida entre 1860 y 1885<sup>11</sup>— carga con todas estas concepciones. Las escenas idealizadas de la familia modélica de los Wilson deben leerse en este contexto: menos como expresión genuina de la voz de la autora que como ineludibles peajes de época.

## Plantar bandera: la importancia del capítulo I

Como primer acercamiento a la obra de Mansilla de García, podríamos decir que se trata, *grosso modo*, de una literatura que oscila entre el cultivo de ciertos principios estéticos rousseanianos, heredados de la Generación del 37 (la importancia de la libertad y los derechos individuales, la confraternidad, la fe ilimitada en el progreso, en la educación, en la civilización), y otros, de corte conservador: la nostalgia del pasado prerrevolucionario, la exaltación de lo rural, lo religioso, lo doméstico y la poca valoración de la ilustración. Esta ambivalencia se ve no solo dentro de algunas de sus novelas, sino entre un libro y otro, intertextualmente. *El médico de San Luis*, quizás por ser la pieza de su debut literario (la escribió con apenas 22 años, cuando quizás las ideas federales de la familia materna, los Rosas, le resultaban aún incuestionables), tiene pocas ambivalencias ideológicas: se adscribe —y esto la distancia de *Pablo...*— dentro de su faceta más reaccionaria.

La novela se abre con un párrafo que inaugura gestos que devendrán centrales a lo largo del texto: la autorreferencialidad, la postulación modélica de su narrador protagonista (será él la medida de lo correcto y comedido), el tono confesor (con algo de diario íntimo y algo de sermón parroquial) e, indisociable de lo anterior, la estructura de silogismo<sup>12</sup>:

Siempre he pensado que el mayor o menor grado de felicidad que se alcanza en la vida, está en relación directa de nuestras aspiraciones. Así yo, que fui siempre sobrio en mis deseos, me considero feliz porque he conseguido realizar aquello que desde mis primeros años, formó la base de mis más caras esperanzas. (Mansilla de García, 1962, p. 9).

El silogismo que propone este primer párrafo (primero de la novela y primero de la obra de la autora) puede desglosarse así: 1) El que aspira a poco es feliz; 2) Yo aspiré a poco; 3) Yo soy feliz. De entrada se expresa el que será el lema rector de *El médico de San Luis*: conformarse con lo recibido, no reclamar ni protestar. Así se inaugura esa suerte de apología del sometimiento (el de los otros, no el del narrador), que es el leitmotiv de toda la novela<sup>13</sup>.

Además de lógico, el pensamiento del médico se presenta como permanente: “Siempre he pensado”. Se abre así la serie de sus diagnósticos y tratamientos: a lo largo de la novela, el médico será el único capaz de “ver” y sanar determinados males (físicos, pero también sociales). En este primer párrafo, “observa” (con su mirada tan performativa, en donde *observar* es construir sentido) la relación inversamente proporcional entre aspiraciones y felicidad. A lo largo del capítulo, también observará: el contraste entre la palidez enfermiza de su primogénito Juan y las rozagantes mellizas (cuyas fisonomías sintetizan lo inglés y lo americano), la importancia de la modestia, el recato, la humildad y la caridad y, sobre todo, la desvinculación entre circunstancia personal, deseo y moral.

Esta última es la más reaccionaria de sus observaciones inaugurales, el primer guiño monárquico del texto. Aparece a propósito de María, la madre, y su vanidad hacia la belleza de sus hijas “cuando los días de fiesta, al salir de misa, oye decir a los mendigos

que están sentados a la puerta de la iglesia: *Dios las guarde, las mellizas idénticas son tan bellas como buenas*” (Mansilla de García, 1962, p. 10).

Esta escena, de triple marco enunciativo (el médico nos refiere lo que le ha contado María que ha escuchado decir a los mendigos), es central para nuestra lectura de la novela como texto de negación del Estado de derecho. Nombra por primera vez algunos sentidos que se instalarán a lo largo del texto: la convicción de que los desvalidos, olvidándose de su mendicidad, desean el bien de los poderosos. Es decir, la tríada ética-estética-poder: las mellizas *son tan bellas como buenas*, por eso todos les desean el bien, incluso los más marginados del sistema.

Se presenta una sociedad estratificada (hay mendigos y hay quienes hacen fiestas) en donde esta verticalidad no solo es incuestionada, sino que los de abajo naturalizan la superioridad de los de arriba al punto de admirarlos, como a dioses, y desearles su bienestar futuro. La lección moral, cercana al cristianismo, es fácil de deducir: las circunstancias sociales de cada uno no deben afectar el buen deseo para con el prójimo. Por si quedaba alguna duda, unas líneas más adelante leemos: “Hay criaturas que nacen con mala estrella” (Mansilla de García, 1962, p. 11) y, poco más abajo, “quiso mi buena suerte” (Mansilla de García, 1962, p. 11). A partir de aquí, la naturalización de la subalternidad y la despolitización de los vínculos irán en aumento hasta llegar a su cúspide, en el XXIII, según veremos.

En este primer capítulo que inaugura el discurso del amo, aparece un segundo elogio a la filosofía consoladora:

Tengo la costumbre de atribuir a la providencia todo lo bueno que me acontece, mientras que, por el contrario, lo malo lo atribuyo siempre a imprevisión o a imprudencia de mi parte. Esta filosofía es consoladora y como tal, me guío por ella. (Mansilla de García, 1962, p. 12).

El capítulo se cierra con un ejemplo concreto de las virtudes del orden familiar. Casi como homenaje a la teoría de López (1845), cada personaje ocupa su lugar inamovible dentro del sistema de la familia, cuyo equilibrio se basa en el conformarse con lo dado: “El anciano duerme ya tranquilo en la tumba, su hija es mi compañera, la madre de mis hijas y el recuerdo de las virtudes del padre vivirá eternamente en mi corazón” (Mansilla de García, 1962, p. 13).

En síntesis, el capítulo I ofrece la semilla de varios temas centrales: 1) la felicidad depende del grado de aceptación de cada uno al lugar preasignado (así, Juan sufrirá por escaparse de la casa paterna y elegir el camino de la guerra, mientras que las mellizas — ya aquí luminosas y rozagantes— optarán por obedecer y recibirán una vida de progreso y paz); 2) la sociedad idealizada es altamente estratificada; 3) dicha verticalidad no solo es inamovible, sino que los de abajo (los mendigos) desean el bien de los de arriba (las mellizas) porque su superioridad está naturalizada (la mirada de los mendigos armará serie con otras miradas fascinadas de otros subalternos, igualmente atentos a la felicidad de sus amos); 4) la apelación constante a Dios y a un orden providencial legitimará el discurso del determinismo social y, sobre todo, será funcional al pivote dramático en torno al cual gira todo en el texto: el asesinato de Robledo y la respuesta divina ante este crimen.

## La felicidad de someterse, el costo de revelarse

Son muchas las novelas contemporáneas a *El médico de San Luis* en donde los protagonistas cuentan con la asistencia cotidiana de sus criados, generalmente negros o mulatos<sup>14</sup>. Lo más frecuente es que ni siquiera se los presente como personajes: de golpe, a veces al principio, otras veces ya promediando el texto, afloran desde alguna puerta de un rincón de la casa para dar de comer, ayudar a vestir o socorrer en algún asunto urgente a su amo o ama<sup>15</sup>. Algunos, menos invisibilizados, tienen cierto poder simbólico: por haber criado a sus amos, pueden narrar historias de sus infancias y revelar misterios olvidados —como Marta, en *Soledad* (1847), de Bartolomé Mitre—, o aparecen como garantes de la intimidad de sus señores, como Luisa, en *Una noche de boda* (1854), de Miguel Cané, o como Lucía, en *Angélica o una víctima de sus amores* (1859), del rosarino Eusebio Gómez.

Si se trata de sirvientas que han amamantado y criado a sus amas a partir de la muerte de la madre biológica (como Marta en *Soledad*, Rosa en *Pablo...* y Ghitta en *Episodio de la peste*, de Cané), gozarán de cierta autoridad dentro de la familia, ocupando un rol casi materno.

Más allá de estas variantes, hay tres recurrencias en estas representaciones de la servidumbre, verdaderos lazos neoesclavistas que pueden rastrearse en muchas novelas:

- 1) Es frecuente hallar, en las descripciones psicofísicas de los sirvientes, analogías con animales<sup>16</sup>.
- 2) Se aclara siempre que son vínculos no mediados por el dinero, no contractuales, sino naturalizados e históricos, presentados como armónicos<sup>17</sup>.
- 3) Se aclara también que, además de ejercer sus servicios con alegría y lealtad, los sirvientes darían gustosos sus vidas con tal de defender las de sus amos<sup>18</sup>.

Huelga decir que todas estas narraciones surgen de miembros de la élite letrada o de la clase poderosa: no porque todos los autores tuvieran un buen pasar<sup>19</sup>, sino porque aún regían en la sociedad elementos heredados de la colonia, configuraciones sociales y vinculares previas a la Asamblea del Año XIII: faltarán unas cuantas décadas para que estos sirvientes sean percibidos como ciudadanos, con derechos y deberes<sup>20</sup>.

Leemos el tratamiento de la servidumbre de *El médico de San Luis* en el contexto de esta herencia cultural. Así, no sorprende que en el capítulo 2 se mencione al pasar a los dos peones que cabalgan detrás de Gifford y del médico en la partida que sale hacia la estancia de don Casimiro, ni que la tía Marica, en el capítulo 3, sea presentada como portadora de una

pasión despótica que la domina y hace que sus manos estén más gruesas y callosas que la corteza de un queso: barre con furor, con amor, y sólo está en su elemento cuando empuña su colosal escoba, que maneja con maestra felicidad! (Mansilla de García, 1962, p. 19).

Si las manos de esta “ilustre barredora” (Mansilla de García, 1962, p. 20) muestran las marcas físicas de la explotación laboral, más significativo será el daño psicológico en el personaje de tío Pedro, alienado o enloquecido, solo comunicado con el caballo y



en un vínculo con la familia de los amos en el que nada ha cambiado respecto de los viejos tiempos<sup>21</sup>. La cita, aunque extensa, da cuenta de este resabio monárquico:

Ya que se trata de mi casa, justo es que no olvide a uno de sus más importantes moradores, a tío Pedro, antiguo esclavo de mi suegro, admirable agricultor, tan tesonero para carpir como Ña Marica para barrer; es muy reservado, habla poco, y las más veces no responde sino por señas. Libre desde mucho tiempo pues aquí, gracias a Dios, no existe ya la horrible plaga de la esclavitud, conserva por sus amos el mismo respeto, la misma sumisión que en otros tiempos, por largos años negándose a admitir paga de ninguna especie; contengo con vivir a nuestro lado, y ayudarnos de todos modos. Tío Pedro cuida los árboles, siembra la huerta, interviene en todas las faenas de la labranza, y aún le queda tiempo para ocuparse de mi caballo, a quien profesa un cariño entrañable; con éste habla incesantemente, le canta en mozambique, le hace sus confidencias, le riñe y explica el porqué de los cuidados prolijos que le prodiga, y lo que hay aún de más extraño, baila y hace cabriolas delante del buen tordillo, como si pretendiera divertirlo. Ña Marica dice que tío Pedro es loco, y éste creo que fia más de la inteligencia del caballo que en los juicios de la ilustre barredora. Sin embargo, viven en santa paz y son para nosotros como amigos. (Mansilla de García, 1962, p. 20).

Un escalón más arriba dentro de la pirámide social que propone la novela, hallamos a Ño Miguel, otro subalterno al servicio de la familia: es el maestro de arpa de las gemelas, además de cabrero, músico y poeta. Una vez más, se insiste en que ejerce sus servicios “[s]in querer admitir paga de ninguna especie” (Mansilla de García, 1962, p. 24).

El elogio de la sumisión, que se viene cocinado a fuego lento desde la aparición de los mendigos bien-deseantes, por fin cuaja como explícita reflexión del narrador en el capítulo IV: “El espíritu de independencia que agitó estos pueblos y les inspiró la idea de emanciparse de la España es su mayor mal” (Mansilla de García, 1962, p. 27). Se cuestiona —como se cuestionó, unas líneas más arriba, la poca autoridad de la madre— el empoderamiento de los jóvenes. Los males sociales aparecen cuando estos desobedecen a sus padres. La lectura de la historia reciente se hace en clave generacional:

El odio a la autoridad de un poder añejo e irracional, representado por los viejos de la tierra, pues el año 10 los patriotas podían conocerse, casi sin excepción, por el color de sus cabellos, les ha hecho lanzarse en el extremo opuesto. (Mansilla de García, 1962, p. 27).

El tiro por elevación es para los revolucionarios de mayo y para sus hijos, los exiliados unitarios<sup>22</sup>:

¡Guerra a la España! ¡Guerra a esa autoridad y a toda autoridad! Así la lógica de sus aspiraciones llevó a estos pueblos a odiar todo lo viejo, todo lo pasado, sacrificando a sus mayores, a sus padres y a todo lo que no era joven y nuevo. Volvieron sus miradas a la Francia: la revolución con su cabeza laureada, sus pies de hierro... Los hijos desdeñaron lo que sus padres habían aprendido, y a su turno fueron también desdeñados; y así de generación en generación va trasmitiéndose un mal cada día más apremiante. (Mansilla de García, 1962, p. 27).

Esta dura crítica a la generación precedente (la de los padres de los primeros románticos o intelectuales unitarios del 37) no es casual. Hasta aquí, podemos plantear que, mientras la representación de la familia como espacio modélico responde a tipificaciones y lenguajes codificados rastreables en casi todas las novelas y novelitas sociosentimentales del período, no ocurre lo mismo con las concepciones monárquicas de la sociedad, más ligables al origen patricio y federal de la autora que a obligatoriedades de época.

### **Fundar autoridad**

Uno de los pilares en los que se cimenta la autoridad del médico son sus privilegios de cuna y apellido. Ser un graduado universitario (y de una profesión con alto prestigio social en el siglo XIX) y portar un apellido inglés —Wilson, del cual nos enteramos recién en el capítulo V<sup>23</sup>— son elementos prestigiosos para la época, dentro y fuera del texto. No nos detendremos en la alta valoración que la autora tiene de lo europeo (puede verse en casi todas sus obras): nos interesa comentar la funcionalidad del prestigio de *lo anglo* dentro de la novela.

Son cuatro los personajes ingleses en *El médico de San Luis*: el protagonista y narrador, el amigo Carlos Gifford, su hijo Jorge Gifford y el huésped que visita la casa. Los tres primeros tienen presencia actancial en la novela y son presentados como portadores de alta moral y buenas costumbres<sup>24</sup>. El cuarto, el huésped observador, sirve solo a los efectos de prestigiar el hogar del médico: su mirada de la familia Wilson es, en el relato que de dicha mirada hace el narrador, una fuente legitimadora de lo narrado<sup>25</sup>. Su llegada se cuenta en el capítulo tres y su partida en el seis. Alojado en la casa del médico (gracias a su hospitalidad, tema recurrente en la obra de Eduarda<sup>26</sup>), la mirada de este visitante inglés está antecedida por cierta desvalorización de lo local: “Sorprendido... de que después de tantos años de permanencia en Sud América yo no deseara volverme a Europa, le invité a venir a mi casa” (Mansilla de García, 1962, p. 18).

La detallada descripción del hogar de los Wilson resulta doblemente efectiva: narra la vida cotidiana idealizada (como teorizaba López [1845] que debía hacerlo toda novela) y potencia esa idealización aclarando que dicho modelo ha sido elogiado nada menos que por un inglés. “Mi huésped empezó por admirar la regularidad y elevación de mis álamos, tan frescos y frondosos, alineados como soldados prusianos, creciendo su admiración a medida que penetrábamos en el interior de la quinta” (Mansilla de García, 1962, p. 21).

La visita guiada y la admiración del huésped inglés pasan de afuera hacia adentro: comienzan en el campo y van haciendo foco en el jardín, en la casa, para adentrarse finalmente en la evaluación de la familia y de los criados.

Las referencias del narrador a su mirada ennoblecedora escanden las descripciones como un estribillo aplaudidor. “Mi huésped estaba encantado y no se cansaba de alabar la hermosura y gracia de mis hijas, cuyo candor se retrataba tan claramente en sus rostros” (Mansilla de García, 1962, p. 25), leemos, con ecos de la frenología. La breve estadía de los ojos ingleses concluye con la legitimación ratificada: “Nuestro huésped se marchó al cabo de dos días. Al separarse de mí me abrazó enternecido, diciéndome: “Envidio la tranquila dicha que ustedes disfrutan” (Mansilla de García, 1962, p. 31)<sup>27</sup>.

Cambiamos de inglés. Como ocurre con Amancio, el médico se convierte en protector del joven Jorge Gifford, a quien ve como a “un hijo modelo, más respeto, más desinterés no era posible tener” (Mansilla de García, 1962, p. 51). Ambos personajes — y futuros maridos de las “puntanitas” (Mansilla de García, 1962, p. 51)— pueden ser leídos en clave alegórica como el prototipo de los hombres que la patria necesita para un futuro próspero: Jorge, en la inversión agrícola; Amancio, en el poder judicial<sup>28</sup>.

Será Jorge Gifford el que lleve a cabo el gesto que mejor muestra la sobrevaloración de la anglicidad. Nos referimos al modo en que el joven gestiona la excarcelación del médico. A diferencia de Amancio —cuyo reclamo torpe ante el juez le costará la propia encarcelación— Jorge, según él mismo les narrará al médico y al sargento Pascual durante su visita a la cárcel, apela a su nacionalidad: “en mi calidad de inglés resolví dirigirme al gobernador o a su ministro” (Mansilla de García, 1962, p. 112). Tras preguntar por la casa “del más respetable vecino de esta ciudad” (Mansilla de García, 1962, p. 112), es recibido por don Mauricio, quien no solo confía en él desde el primer momento de conocerlo —“mi nuevo amigo” (Mansilla de García, 1962, p. 114) — sino que hace suya la causa que lo ocupa: se presta a ir con él ante el gobernador.

Don Mauricio le aclara al joven que el gobernador es “un hombre débil y sin inteligencia, entregado a su Ministro, el cual a su turno es esclavo de su mujer” (Mansilla de García, 1962, p. 114). ¿A qué se debe la rapidísima confianza del hombre más prestigioso del pueblo? La anglicidad abre puertas. El prestigio de Jorge Gifford empieza en su origen europeo, incluye la efectividad de su accionar político, su poder de narrar las acciones exitosas (Mansilla de García, 1962, p. 112) y lo hará merecedor de la mano de una de las mellizas y de una de las tierras más rentables del pueblo.

No solo de ingleses está llena la novela: también es notoria la proliferación de enfermedades. La cojera de Jane a raíz del accidente, la ceguera del cabrero, el reuma del médico, los cayos de Ña Marica, la enfermedad de Carlos Gifford, la fiebre de Amancio, las llagas de Pascual Benítez, la infección de Águeda, el estrabismo de Benita (hermana de Amancio) y la fiebre de Juan conforman la lista de padecimientos corporales. Sin embargo, más importantes que las dolencias físicas (que a veces logra curar el médico) son los males sociales. Para casi todos tiene diagnóstico y tratamiento el Dr. James, y este poder semiótico es otro de los pilares sobre los que se funda su autoridad<sup>29</sup>.

La frontera que divide el mal físico del mal sociopsicológico es casi siempre difusa. El primer enfermo de la novela es Juan, el primogénito, el único que no ha sabido ubicarse en su lugar.

En cuanto a mi hijo..., enfermizo hasta los quince años, ha sido mimado por su madre más de lo que convenía a su interés y de aquí resulta que su educación ha sido mala... fue por mucho tiempo el tirano de la casa. (Mansilla de García, 1962, p. 30).

Manipulando a través de su sensibilidad extrema, que derivó rápido en irritabilidad, Juan es vago, padece de una “hipocondría muy marcada” (Mansilla de García, 1962, p. 31) y se ocupa solamente de su caballo.

En un corte abrupto con las descripciones pacatas de las páginas previas y posteriores, en el capítulo V aparece un sinceramiento que desbarranca de la ficción idealizante: como un súbito diario íntimo, se narran los conflictos internos a la tríada edípica que forman el médico, la madre de pocas luces<sup>30</sup> y el hijo malcriado. El daño irá *in crescendo*: la desobediencia de Juan, su deseo escapista de la casa-todo-orden, es la semilla del mal. Su partida y su incorporación a las filas del Ñato —según nos enteraremos en el capítulo VII gracias a Ño Miguel— constituyen el primero de varios chismes<sup>31</sup>. Salir del orden solariego tendrá, como sabemos, un costo alto, pero no irreparable.

El segundo enfermo del texto es uno de los jóvenes que devendrá primero hijo putativo y luego potencial yerno: Amancio Ruiz. La aparición de este personaje en la novela coincide con la partida de Juan<sup>32</sup>. De él se dice que es “el secretario y consejero del Juez en Primera Instancia, alias el Tuerto” (Mansilla de García, 1962, p. 40) y que este cargo estatal lo aliena: “viene todas las noches durante una hora y en seguida se vuelve a trabajar, copiando y escribiendo cuanto se le presenta para aumentar su escasa renta” (Mansilla de García, 1962, pp. 40-41).

En lo que constituye la primera mención en el texto de un trabajo asalariado, se aclara: “su sueldo que es tan sólo de cuatro pesos fuertes, teniendo que mantener con tan módica suma a su madre anciana y a dos hermanas”<sup>33</sup> (Mansilla de García, 1962, p. 40). Amancio tiene una cuna que —dentro de los valores antirrevolucionarios de la novela— es una desgracia: es huérfano de un héroe de guerra. Con una madre anciana y dos hermanas “tan vanas y pretensiosas como enemigas del trabajo” (Mansilla de García, 1962, p. 40), su familia funciona como antimodelo y contraste de los Wilson<sup>34</sup>.

James lo conoce cuando debe atender la enfermedad que le ocasiona su vida de empleado explotado, llena de libros<sup>35</sup> y sin comida. El médico lo convierte entonces en su protegido: se lo lleva a vivir seis meses con él, luego de los cuales Amancio retoma el padecimiento de la explotación: será esta situación de abuso (o, mejor dicho, la detección de dicha “enfermedad” que hace el médico) el detonante de los conflictos que culminarán en el asesinato del juez<sup>36</sup>.

La capacidad de diagnóstico y tratamiento del médico crece desde lo particular a lo general, desde el sujeto hacia la comunidad, como en ondas expansivas. El tercero que detecta ya no es un mal personal (como el de Juan) ni laboral (como el de Amancio), ni físico (como serán la enfermedad de Águeda y las llagas de Pascual), sino social. Afecta a todo el país y da pie a la declamación de un sentido federal, sospechado desde la elección de Mansilla de García del lugar de su ficción (un pueblo puntano y no su natal Buenos Aires)<sup>37</sup>. Lo enuncia el médico como respuesta a la opinión de Jorge Gifford en contra de las grandes ciudades y constituye uno de varios pasajes protoensayísticos de la novela<sup>38</sup>. En él se insiste sobre la ya mencionada condena a los cambios: “el mayor mal de que adolecen los argentinos es la impaciencia, el descontento general que mina esa

sociedad que marcha a pasos de gigante sin el sentimiento de un deber que llenar” (Mansilla de García, 1962, pp. 58-59). Pero lo que más interesa de esta diatriba antimovilidad es la formulación de una pregunta (retórica) central en la novela: “¿Acaso tienen mayor importancia los derechos del ciudadano que los deberes del hombre social y privado?” (Mansilla de García, 1962, p. 58).

La verdadera dicotomía que preocupa en este discurso no es la típica de la época<sup>39</sup>, sino la familia versus el Estado, el padre/amo versus la autoridad estatal, el siervo (que da la vida por su amo) versus el ciudadano (que tiene derechos y es contratado laboralmente), lo heredable (la riqueza familiar, el apellido, la raza) versus lo adquirible (los bienes, el salario, el dinero). Lo estable e inamovible es positivizado, mientras que el cambio es nombrado como “la impaciencia” (Mansilla de García, 1962, p. 58), recibe valoración negativa. “Aún no es tiempo de embellecer ni pulir” (Mansilla de García, 1962, p. 58), dice el médico en su rol de gurú social, “apenas si los cimientos son lo suficientemente profundos para resistir el enorme peso del edificio social” (Mansilla de García, 1962, p. 58). ¿Cuál es, entonces, el tratamiento para el mal de la impaciencia? “Entréguese con fe, con perseverancia, al bien general... practiquen las virtudes que quieren enseñar al pueblo, educándolo con el ejemplo, con la tolerancia” (Mansilla de García, 1962, p. 58).

El mismo ojo “clínico” detectará otro mal social: la materialidad del dinero. En el capítulo XIII, el médico *sermonea*<sup>40</sup> un nuevo diagnóstico:

Hay en este mundo que tanto te seduce, y al cual vuelves sin cesar ávidas miradas, un soberano absoluto, cuyo despotismo no se parece a ningún otro. Por él se desoye la voz de la amistad, se sacrifica el amor, se atropella todo sentimiento de humanidad y se olvidan los más sagrados deberes. Nada puede contrarrestar su influencia poderosa, ella convierte al inteligente y honrado en torpes y despreciables aduladores del imperio, levantando al criminal y al estúpido a la cumbre de sus valores, pues todos le acatan, el rinden culto ... Este señor, este dios que rige hoy las sociedades humanas, Amancio, ese móvil de cuanto se hace o dice, ese dios, es el dinero. (Mansilla de García, 1962, p. 69).

Como un dios malvado y al acecho, la enfermedad del dinero habita “en las sociedades democráticas en donde por medio del dinero se alcanza poder” (Mansilla de García, 1962, p. 69). Esta conversación entre Amancio y el médico es una prueba más del poder intervencionista que se arroga el segundo para con los destinos de sus allegados.

Hasta aquí, hemos revisado algunas estrategias para construir el poder del narrador protagonista: su cuna y su apellido, su rol de jefe de familia, su poder semiótico para detectar y tratar males físicos y sociales.

Su oratoria, por momentos tan cercana al sermón religioso, también lo coloca en un lugar de jerarquía dentro de la comunidad, en donde es considerado “un agente directo de la Providencia” (Mansilla de García, 1962, p. 10)<sup>41</sup>. Este poder se funda, principalmente, en la primera de las tres partes en las que dividimos la novela, es decir, durante los primeros dieciséis capítulos. A lo largo de ellos, el médico deja claras varias ideas fundamentales en la novela: cada sujeto es definido por su rol en la familia;

asimismo, dentro de la sociedad, existe una jerarquía entre seres superiores y los inferiores, entre quiénes deciden y quiénes obedecen. Esta jerarquía está predeterminada por el lugar de nacimiento (y por la etnicidad) y por capacidades innatas, inmanentes al ser (la belleza, la bondad). Dentro de esta axiología, no cuestionar dichos lugares inmanentes, conformarse con lo dado, es el camino del bien (lo contrario: revelarse del destino asignado, como Juan, es el camino del mal).

## El cuerpo del delito

La que consideramos como la segunda parte es la más trágica de las tres y el corazón atancial del texto: donde ocurre el asesinato del juez. Si hasta ahora lo comedido predominaba tanto en el nivel dialógico como en la voz del narrador, en esta segunda parte se rompen —provisoriamente— la medida y la ilusión de control. Dentro de esta parte, la escena de mayor clímax dramático es la que se narra al final del capítulo XVIII: el médico, tirado en el piso junto al cuerpo afiebrado y lastimado de Juan, se quita la levita y lo tapa. Un instante después, el carcelero lo echa a empujones de esa celda y lo conduce al calabozo. Hambre, frío, humillación, injusticia, suciedad, cuerpos enfermos. Difícil pensar en una escena que reúna más condimentos del melodrama. Pero lo más importante de este capítulo es lo previo a esta cúspide dramática: el relato que le hace Pascual Benítez al médico.

Al narrarle su historia, Pascual enuncia una ética (ya esbozada en la novela) crucial para entender lo que sigue: un subalterno puede (¿debe?) matar si se trata de defender el buen nombre de su amo. O, en otras palabras: nada subleva tanto a un buen siervo como las críticas hacia su amo. Escuchar al capataz hablar mal del general Paz subleva a Pascual a punto tal de que lo mata en el acto. El buen nombre del amo justifica arriesgar la propia vida. “El hombre cayó redondo. Fue mi primer muerte. Tomé el primer caballo que encontré y me corté para la Pampa, sin papeleta, sin nada, que todo se había quedado en la carreta” (Mansilla de García, 1962, p. 102), explica orgulloso este personaje (que, en muchos aspectos, antecede al del Gaucho Malo en *Pablo...*).

Esta escena dentro del relato de Benítez se conecta con aquella narrada por María en torno al deseo de los mendigos (“*Dios las guarde*”, [Mansilla de García, 1962, p. 10]) y, a su vez, con otra que le narrará Jorge al médico en el capítulo XIX: se trata del momento —crucial dentro de su exitosa gestión en pos de la excarcelación— en que debe dejar a las mujeres solas en la casa, encerradas pero acechadas por los esbirros que ha enviado Robledo. “Armé a Tío Pedro” (Mansilla de García, 1962, p. 112), le cuenta el joven inglés a su futuro suegro: “con una escopeta que hallé en el cuarto de usted y lo puse en la puerta de la sala, haciéndole prometer dispararía su arma sobre el primero de aquellos hombres que quisiese entrar allí por fuerza” (Mansilla de García, 1962, p. 112). Sin sorpresa, leemos la respuesta (referida) del (ex)esclavo: “el negro me aseguró que sólo pasarían por sobre su cadáver” (Mansilla de García, 1962, p. 112).

Las cartas están echadas: con estos antecedentes, no asombra que Pascual mate al juez porque no tolera que hayan injuriado al médico y a su familia.

¿Qué le parece?, [le exclama a Wilson], desde que supe que ese malvado era la causa de sus desgracias, ni de día ni de noche podía dejar de pensar en matarlo, y cuando me quedaba dormido, oía una voz que me decía: ¡mátalo, Pascual! Que al fin para vos no es sino otra muerte y para esta

familia de santos es una felicidad grande. (Mansilla de García, 1962, p. 132).

El juez ha sido el culpable de la muerte del hijo de Pascual. Sin embargo, en la axiología que propone la novela esta pérdida es para Pascual menos grave que las injusticias de Robledo hacia el honorable médico. Recordemos que, al contar que su hijo fue asesinado, Pascual agrega: “En una entrada grande que hicimos, me agarraron, porque yo entonces vine con miras de hacerle una jugada grande al juez” (Mansilla de García, 1962, p. 102). Sin embargo, esta “jugada grande” necesitará del detonante clave que ya conocemos: ver humillado a Wilson o, mejor dicho, escucharlo humillado dentro de su propio relato (el de Wilson), pues tiene una fe absoluta en sus palabras, que resuenan dentro del recinto cerrado de la cárcel y tienen un poder casi encantatorio: son la única versión de la humillación que tiene Pascual y no duda de ella.

El sumun del sometimiento será su regreso a la celda tras haber servido al amo: no solo pide perdón dos veces (Mansilla de García, 1962, p. 130) por llegar ensangrentado y semidesnudo ante el médico, sino que, unas líneas más adelante, dice morir contento tras haberle evitado a la familia Wilson nuevos padecimientos por las injusticias de Robledo. “Eso de crimen no lo entiendo yo así” (Mansilla de García, 1962, p. 131), dice en un momento y sus palabras condensan la mirada del texto, “que no es crimen matar una víbora o un escuerzo, y ese maldito Juez era mucho peor que los dos juntos” (Mansilla de García, 1962, p. 131).

Otro antecedente que legitima en el texto un acto de justicia por mano propia es la “lección de amor paternal” (Mansilla de García, 1962, p. 123) que recibe el médico durante la conversación que mantiene con Pascual en torno al uso de la carta del gobernador para excarcelar a Juan. Benítez dice avalar el asesinato de un malvado si se realiza para vengar la muerte de un hijo. James concluye: “—Tiene usted razón — dije—, ese sería un rasgo sublime y Dios perdonaría al criminal por amor al padre” (Mansilla de García, 1962, p. 123).

A pesar de que, en su diálogo con Pascual, el médico muestre su desaprobación<sup>42</sup>, estos gestos desaprobatorios son menos convincentes que la serie de reflexiones internas sobre el motor del crimen: la generosidad del gaucho. La primera reflexión expresa la ambivalencia que le genera el asesinato: “Por nosotros, por nuestra felicidad, se había sacrificado, se había lanzado de nuevo al crimen, dando muerte al tremendo Juez. La acción de Benítez tenía un doble sello de magnanimidad y horror que me espantaba” (Mansilla de García, 1962, p. 132). La segunda ya inclina la balanza en favor de Benítez: “No, yo no podía decirle una palabra de reconocimiento; aquel beneficio brutal había costado sangre y esa sangre caía sobre la cabeza del mismo bienhechor” (Mansilla de García, 1962, p. 132). Se habla de *reconocimiento* y de *beneficio*. La tercera reflexión elogia abiertamente el corazón del gaucho: “Y yo me decía interiormente: este hombre sin educación, sin la menor idea de religión, ¡qué habría sido con un alma tan generosa!” (Mansilla de García, 1962, p. 134).

Pero en donde queda contundentemente legitimado el crimen, en donde se ven las numerosas ventajas para los Wilson de que el juez haya muerto a manos de Pascual (un marginal que ya era asesino), es en la tercera parte. Todo florece a partir del asesinato del perverso juez. El espanto se les pasa rápido (dura, como el reuma que lo volteara en cama en el capítulo XIV, solo ocho días): quedan, abundantes, los efectos de la

magnanimidad del acto de Pascual. Dios ha perdonado a Pascual, y su embajador, Wilson, lo deja muy claro.

### ***“La felicidad es muy barata en San Luis”***

Tras los funerales de ambos (del juez y de su asesino<sup>43</sup>), entramos en la tercera parte de la novela, la cual abunda en expresiones de bienestar, amor y florecimiento de lo nuevo y termina con un banquete<sup>44</sup>. Hay un orden que se ha restablecido e, incluso, mejorado. “Me siento reconfortado. Olvido la pasada tristeza y hago ya planes para el porvenir” (Mansilla de García, 1962, p. 139), dice el médico, retomando su afán de programar las vidas de toda su familia. “Poco a poco han ido volviendo las cosas a su antiguo quicio” (Mansilla de García, 1962, p. 141).

Dentro de este orden, las piezas que la maldad del juez había desacomodado vuelven a acomodarse gracias a la *hybris* de Pascual, gracias a su saber ser siervo. Estamos ante el gran placer de Tío Pedro al ser ayudado por Juan en las faenas equinas y agrícolas (Mansilla de García, 1962, p. 137), ante el nombramiento de Amancio como nuevo juez y ante la inversión de Jorge Gifford sobre el comercio local. “Dejemos a los hombres en su lugar, como están en el reino animal y vegetal los pólipos y los hongos, que sin eso trastornaríamos la armonía de la naturaleza” (Mansilla de García, 1962, p. 142).

La felicidad de esta tercera parte es aún mayor que la del comienzo: todo es reverdecer y amor, tanto en la naturaleza como en la esfera humana.

Hasta la más humilde matita verde ostenta sus gotas de agua, que brillan como diamantes, y reflejan el iris; el aire fresco orea el piso, y multitud de pájaros, sorprendidos lejos del nido por la tormenta, vuelven afanados a sus árboles favoritos. (Mansilla de García, 1962, p. 151).

Hubo funerales de ocho días y son también ocho los días que se dedican a preparar la boda: Jorge se casará con Lía. En dichos preparativos se reafirman las posiciones correctas de cada uno. “Juan felicita a los novios, tío Pedro abre tamaños ojos y un momento después tenemos aquí a ña Marica, que viene toda remangada, con su cucharón en la mano, llorando porque Pedro lo ha sabido primero que ella” (Mansilla de García, 1962, p. 151). Ratificada así la infantilización de la criada, se ratifica también la sonsera de la esposa: “¡Pobre María! No es artista, es sólo creyente. ¡Santa simplicidad!” (Mansilla de García, 1962, p. 154). En cambio, Jane y Lía preparan la alcoba: “Ña Marica barre hoy el cuarto, por quinta vez” (Mansilla de García, 1962, p. 153). Y se ratifica, también, el lugar del médico dentro de esa comunidad: no duda en llevarse a su casa, “gracias al respetable cura párroco” (Mansilla de García, 1962, p. 153), la estampa que halla en la sacristía.

El acto que sella la felicidad es el discurso final del protagonista —“digo estas palabras que participan del doble sello de la acción de gracias y del *english speech*” (Mansilla de García, 1962, p. 156)—, en donde se recalcan, una vez más, los pilares de su poder: tener la palabra (tener el poder semiótico y la oratoria), ser el embajador de Dios y ser inglés. La condensación y alegoría de esta felicidad llena de futuro es Aguedita: amada por Jorge Gifford y por Sara, hija adoptiva que demuestra la capacidad de absorción y contención de la familia Wilson.



## Conclusiones

Hemos visto que *El médico de San Luis* es una novela socio-sentimental (Molina) que ficcionaliza a través de la idealización (López, 1845) la vida de una familia de mediados del siglo XIX: sus prácticas cotidianas y saberes, sus sociabilidades. Como parte de la idealización, la novela despliega, tanto en el discurso del narrador como en sus alocuciones hacia otros personajes, una serie de valores de matriz cristiana, considerados ejemplares y morales.

Por debajo de esa hojarasca altamente codificada, hemos propuesto leer —sobre todo a nivel de la trama y siguiendo la lectura iniciada por Viñas (1974)— otra moral: sugerida, opuesta a la explícita y regida por la categoría de clase social. A tono con las concepciones de su clase en torno a la servidumbre y compartiendo algunos rasgos en la representación de este sector con otras novelas de la primera mitad del siglo XIX, la obediencia del débil hacia el amo es propuesta como algo que se ejerce inevitablemente, casi con alegría, sin nombrar —pero dejando dicho narrativamente— el altísimo costo humano que implica esta obediencia para quien la padece. En esta suerte de militancia del sometimiento —que leemos desde la primera hasta la última página—, acecha veladamente la amenaza: un orden otro (la no muerte del juez, en este caso) significaría el caos. Así, la economía de la violencia, que en un Estado de derecho debe ser ejercida por el poder judicial, es ejercida aquí por un único ciudadano, discursivamente ubicado en el lugar del amo. En torno a este amo, girarán —se sugiere al final— todas las esferas sociales: la agroeconómica, la judicial, la familiar y la social. Su autoridad se cimenta en algunas recurrencias que se presentan interdependientes y simultáneas: los privilegios de cuna y apellido, el monopolio del poder semiótico, su don de planificación de una sociedad futura y su capacidad retórica para construirse como intermediario entre los hombres y “Dios”.

Según esta lectura, *El médico de San Luis* es ya no una novela con valor moral por su pregón cristiano pro familia, sino la historia de una venganza (o de una obediencia) entendiéndola como aquella justicia que ejerce una comunidad cuando el poder judicial ha dejado de ser —o nunca ha llegado a ser— representativo de sus derechos. No se trata de la familia como célula mínima del Estado (no hay aquí un sueño de nación como sumatoria de muchas familias modélicas). Se trata, por el contrario, de la familia y de los vínculos que establece (por consanguineidad, obligación histórica, por afecto o caridad) como *sustitución* del Estado de derecho (en donde sus miembros se conciben como ciudadanos con derechos y el acceso a los bienes no tiene que ver con los vínculos, sino con su salario).

Por todo esto creemos que *El médico de San Luis* es una novela sobre saber ser siervo, saber poner el cuerpo: esa es la parte que les toca a Tío Pedro, Ña Marica, Ño Miguel, pero sobre todo a Pascual Benítez. Tener poder: saber observar (construir sentido), diagnosticar y sermonear, pero sobre todo saber activar en el subalterno el deseo (o el mandato) de matar: esa es la parte que le corresponde a Wilson. Hay vidas que valen más que otras. Para algunos, la felicidad es muy barata en San Luis. Para otros, el amo injuriado vale lo que la propia vida.

## Bibliografía

- Acree, W. (2013). *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Argentina: Prometeo.
- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Argentina: Edhasa.
- Cané, M. (p.) (1859). Episodio de la peste. A la Señorita Da. Corina Madero; Cora o la partida de caza. *Museo Literario*, 2-3, 14-16, 31-32, 39-41, 53-54, 65-67.
- Chikiar Bauer, I. (2013). *Eduarda Mansilla. Entre ellos: una escritora argentina del Siglo XIX*. Argentina: Biblos.
- Gómez, E. F. (1859). *Angélica o una víctima de sus amores. Novela original*. Argentina: El Nacional Argentino.
- Gutiérrez, T. (1858). Carlota o la hija del pescador. *La Tribuna*, 19-20, 21, 23, 24, 25, 26-27 y 28 de abril.
- Lojo, M. R. (2007). Introducción. En M. R. Lojo y equipo (Eds.), *Lucía Miranda (1860)* (pp. 11-118). España-Alemania: Iberoamerican-Vevuert.
- López, V. F. (1845). *Curso de Bellas Letras*. Chile: Imprenta del Siglo.
- Ludmer, J. (1999). El delito como instrumento crítico. En Autora, *El cuerpo del delito. Un manual* (pp. 11-21). Buenos Aires: Perfil.
- Mansilla de García, E. (1860/1962). *El médico de San Luis*. Argentina: Eudeba.
- Mansilla de García, E. (2007). *Pablo o la vida en las pampas* [Trad.: Lucio Mansilla. Estudio preliminar y edición crítica de María Gabriela Mizraje]. Argentina: Colihue.
- Mármol, J. (1855/1932). *Amalia. Novela histórica americana*. España: Ramón Sopena.
- Mitre, B. (1847). *Soledad*. Bolivia: Imprenta de la Época.
- Molina, H. (s. f.). El médico de San Luis de Eduarda Mansilla. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-medico-de-san-luis-de-eduarda-mansilla/html/39512376-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-medico-de-san-luis-de-eduarda-mansilla/html/39512376-c0ec-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html)
- Molina, H. (2011). *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Argentina: Teseo.
- Molina, H. (2011). Introducción. En E. Mansilla de García, *Cuentos (1880)* (pp. 9-89). Argentina: Corregidor.
- Myers, J. (2003). Aquí nadie vive de las bellas letras: Literatura e ideas desde El Salón Literario a la Organización Nacional. En J. Schwartzman (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol. 2. La lucha de los lenguajes* (pp. 305-333). Argentina: Emecé.
- Néspolo, J. (2011). Las ficciones precursoras de Eduarda Mansilla. En E. Mansilla de García, *Creaciones (1883)* (pp. 9-62). Argentina: Corregidor.
- Ortiz Gambetta, E. (2012). *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Argentina: Corregidor.
- Parada, A. (2008). *Los libros en la época del Salón Literario. El Catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)*. Argentina: Academia Argentina de Letras.
- Prieto, A. (1959). *Proyección del rosismo en la literatura argentina. Seminario del Instituto de Letras*. Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Roncador, S. (2018). "La crisis de los criados" en Brasil y la abolición de la esclavitud. En M. J. Rossi y L. Campanella (Eds.), *Los de abajo. Tres siglos de sirvientes en*

*el arte y la literatura de América Latina* (pp. 65-77). Argentina: Universidad Nacional del Litoral.

Rossi, M. J. (2016). *Las dependencias. Figuras del servicio doméstico en la obra de Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos.

Viñas, D. (1974). Esclavatura y piedad: salario, tiempo y silencio en 1860. En Autor, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (pp. 225-229). Argentina: Siglo XX.

## Notas

<sup>1</sup> Escribimos este artículo en el marco del PICTO-UNAHUR-FONCYT 2019, proyecto dirigido por Claudia Torre, codirigido por Marcos Seifert e integrado por las colegas (en orden alfabético): Eugenia Argañaraz, Inés Kreplak, Eugenia Ortiz Gambetta y Yael Poggi (directora de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Hurlingham [UNAHUR]). A todos ellos, mi agradecimiento por sus comentarios y sugerencias.

<sup>2</sup> A mediados de la década de 1950, empiezan a aparecer novelas con este subtítulo, que indicaba que se trataba de una producción de autor local y no de una obra extranjera (Molina, 2011, p. 54).

<sup>3</sup> Tanto en la “Introducción” de Molina a los *Cuentos* (1880) de Mansilla como en el “Apéndice” de la edición de *Lucía Miranda* a cargo de María Rosa Lojo se hallan referencias a la recepción de sus contemporáneos.

<sup>4</sup> Adolfo Prieto —en un libro de 1959, pero aún útil para comprender la importancia del federalismo en la literatura argentina— da cuenta de la situación de ciertas familias porteñas privilegiadas tras la caída de Rosas (tío de Eduarda Mansilla) que puede ayudar a entender la posición de la familia de la autora antes de 1852: “Los federales encumbrados... conformaban un estrato social y económico más arraigado y sólido que el que constituían las familias unitarias. Rosas mismo pertenecía a un familia de ilustre prosapia de Buenos Aires y, por supuesto, de considerable fortuna. Algunos de sus parientes ocupaban la alta jerarquía de la aristocracia oficial; cargos compartidos por miembros de otros conspicuos clanes y por generales ungidos con la gloria del ejército sanmartiniano. La posición y la fortuna de este grupo social se hallaba suficientemente asegurada con la permanencia de Rosas en el poder, y en este sentido el apoyo del grupo —salvo en la hora final— se ofreció sin retaceos; pero la permanencia de Rosas en el poder, su arbitrariedad, su exaltación de los hábitos populares, debían herir en lo más duro los pujos aristocráticos de los señores federales” (1959, p. 24).

<sup>5</sup> Escribe Irene Chikiar Bauer “Las afinidades con el pensamiento de Rosas, su apego al pasado colonial y a una autoridad fuerte son evidentes... Ubicar la acción en la provincia de San Luis le permite plantear una pequeña economía rural pre-capitalista, que nada tiene que ver con la realidad latifundista de la primera provincia argentina... A través de esta novela, y con más énfasis en *Pablo...*, Eduarda Mansilla sobrevuela las experiencias sociales que caracterizan las diferencias de clase propias de la que Rodríguez Molas definió, desde tiempos de la conquista, como ‘una sociedad de poseedores y no poseedores’” (Rodríguez Molas, 1982, p. 189). Ella prefiere destacar que unos y otros son atormentados por un sistema político y jurídico injusto. El gaucho era víctima de las levas, de las leyes represivas y del peonaje obligatorio, pero el poder de los jueces de paz inescrupulosos o el problema del indio alcanzan a todos los integrantes de la sociedad” (Chikiar Bauer, 2013, p. 40). Para Molina, “en la pugna entre las fuerzas sociales conservadoras y las progresistas, el narrador defiende a las primeras, advirtiendo que las segundas conducen al caos (desenfreno en lo social). Sólo una autoridad firme garantiza el control y, por ende, la paz social” (s/p).

<sup>6</sup> Por *Estado de derecho* nos referimos a un sistema de Gobierno que, a diferencia del absolutista, está regido por una constitución o un cuerpo de leyes que garantiza el vínculo entre ejercicio del poder político y cierta legalidad. Si bien existen diferentes corrientes y definiciones del concepto, hay dos elementos comunes a todas ellas: toda democracia es un Estado de derecho, pero no a la inversa, todo Estado de derecho reconoce la división de poderes (legislativo, judicial, ejecutivo), concibe a sus integrantes como ciudadanos poseedores de derechos y no como súbditos de un poder inamovible. Algunas de las disquisiciones sobre el Estado de derecho en Rousseau, Hobbes, Locke y Kant en

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/iustdoctrina/article/download/13569/12857/#pdfjs.action=download>

<sup>7</sup> En este sentido, leemos las “denuncias” que la novela hace de las injusticias sufridas por los gauchos no como signos de un texto de avanzada a nivel ideológico (como ha sido a veces leído por parte de la crítica

---

contemporánea), sino como un gesto de retórica federal, en donde la defensa de los más golpeados era parte de una estrategia política. Explica Prieto: “Rosas comenzó su carrera llevando a la práctica, con indudable habilidad, una táctica bastante similar a la bonapartista: buscó el beneficio aparente de una clase, persiguiendo el real beneficio de otra. Los montoneros, reclutados entre los peones de las estancias bonaerenses y el pobrerió de los suburbios porteños, fueron la punta de lanza, el elemento de fuerza definitorio sobre el que Rosas asentó su poder y su dominio innegable de la situación. Rosas, acaso el primero, se atrevió a alentar la conciencia de la clase desposeída contra los privilegios de la burguesía urbana. Por cierto que con los hilos del juego en las manos, sabía hasta dónde alentar esa conciencia y, sobre todo, sabía utilizar y canalizar la exaltación de esa conciencia en beneficio de sus intereses y de los intereses de su propia clase... Los gustos gauchescos de Rosas apartaban a éste de la burguesía mucho menos que sus bienes de propiedad lo apartaban de los gauchos” (1959, p. 18). Bonapartista como su tío materno, creemos que las denuncias de Eduarda a los maltratos sufridos por los gauchos —las cuales reaparecerán con más insistencia en *Pablo...*— tienen tres motivaciones: criticar el oficialismo unitario, ejercer verbalmente la caridad cristiana y alinearse al populismo rosista.

<sup>8</sup> Nos interesa rescatar la noción marxista del delito, citada por Ludmer en su ensayo clásico sobre el tema: el delito como parte del proceso productivo del capitalismo. “El criminal no sólo produce crímenes sino también leyes penales, y con esto el profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes, y también produce el inevitable manual en el que este mismo profesor lanza sus conferencias al mercado como ‘mercancías’... El criminal produce además el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros, etcétera, y estas diferentes líneas de negocios que forman igualmente muchas categorías de la división social del trabajo” (Marx, en Ludmer, 1999, p. 12). Agrega esta autora: “Desde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (Ludmer, 1999, pp. 12-13).

<sup>9</sup> En *Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872* (2011), Molina hace un relevamiento de 86 novelas publicadas en Argentina durante esos años. Propone una clasificación en cuatro grupos, en función de sus temas predominantes: novelas políticas, históricas, socializadoras y sentimentales.

<sup>10</sup> Molina analiza el manual de López y su impacto en la praxis literaria de la época en “La novela como idealización moral de lo cotidiano” (2011, p. 213).

<sup>11</sup> Fechas de publicación de su primer y último libros, *El médico de San Luis* y *Un amor*, respectivamente.

<sup>12</sup> Con *silogismo* se hace referencia a aquella secuencia de tres partes —hipótesis, tesis, conclusión— que rige todo pensamiento lógico. El ejemplo clásico de silogismo es el de Platón: “Todos los hombres son mortales. Sócrates es un hombre. Sócrates es mortal”.

<sup>13</sup> Y que se explicita en más de una ocasión. Leemos, por ejemplo, en el capítulo XIII: “Siempre he pensado que una de las grandes muestras de sabiduría que puede dar el hombre es conformarse con la suerte que le ha cabido, evitando prudentemente salir de la esfera en que fue colocado por la Providencia” (Mansilla de García, 1962, p. 69).

<sup>14</sup> En el capítulo II de la Primera Parte de *Amalia*, se halla una larga conversación entre la protagonista y Daniel en torno a las diferencias raciales y psicológicas de los criados blancos, negros y mulatos.

<sup>15</sup> Un ejemplo de la súbita aparición de un criado: en *Carlota o la hija del pescador* (1858), de Tomás Gutiérrez, en donde Alberto, repentinamente, hace sonar una campanilla y, detrás de una cortina, aparece su criado Pedro. O cuando, en el último capítulo, aparecen de golpe dos doncellas que acicalan a Carlota.

<sup>16</sup> Veamos la animalización de los criados en otras novelas: “criados y perros partieron, haciendo saltar el polvo del camino, como la nave hace saltar la espuma de las olas” (Cané, 1859, p. 3); “Es la mirada de un perro fiel” (Mansilla de García, 2007, p. 121), se aclara en *Pablo...* al describir cómo la criada Rosa mira a su ama, Dolores.

<sup>17</sup> En esta misma línea antisalarario, el narrador comenta que él no les cobra a sus pacientes (Mansilla de García, 1962, p. 43). Volveremos sobre esto más adelante. Veamos pasajes de otras novelas en torno a la felicidad de los criados al servir: “La vuelta fue rápida y a las cinco de la tarde la vieja Ghitta y los muchachos servidores del Sr. Plick saludaban gozosos la vuelta de su amo” (Cané, 1859, p. 3); “una mirada que revela una devoción a toda prueba” (Cané, 1859, p. 121), en *Pablo...*, en referencia a Rosa; “mi hija idolatrada... no la juzguéis mal” (Mansilla de García, 2007, p. 64), pide la criada Luisa, defendiendo el honor de su ama Atilia en *Una noche de boda*; en el capítulo I de la Segunda Parte de *Amalia*, se describe en detalle “el placer, más bien que su tarea” (Mármol, 1932, p. 85) que siente la criadita Luisa (de 10 años), al peinar a su ama Amalia, a quien, tras cepillarle el pelo, “miró con una sonrisa encantadora de triunfo” (Mármol, 1932, p. 85).

---

<sup>18</sup> En *Una noche de boda* (1854), por ejemplo, Conrado —“que había nacido rodeado da esclavos y servidores” (p. 57)— es acompañado a luchar en el Regimiento de Granaderos a caballo por su esclavo.

<sup>19</sup> Testimonios de las urgencias económicas que atravesaban muchos de ellos pueden leerse en varias de las cartas recopiladas en el extenso *Epistolario del Dr. Juan María Gutiérrez*, editado por Moglia y García.

<sup>20</sup> “El final legal de la esclavitud doméstica no logró romper —ni tampoco aspiró a hacerlo— con la ‘cultura de la servidumbre’ que ha configurado persistente y profundamente el modus operandi del servicio doméstico remunerado en Brasil” (Roncador, 2018, p. 67). Como argumentan las sociólogas Raka Ray y Seemin Qayum, “aquellos que viven en una determinada cultura de la servidumbre la aceptan como el orden dado de las cosas, la manera de ser del mundo y del hogar... La servidumbre se normaliza de tal modo que es virtualmente imposible imaginar la vida sin ella y las prácticas, pensamientos y sentimientos de las prácticas se organizan según ella” (Ray, 4, citado por Roncador, 2018, p. 69). En línea con estas ideas, ya en 1974 Viñas escribía: “pese a las resoluciones que desde 1813 se venían formulando —condicionadas por el *bill* imperial que suprimía el tráfico— y que en la Constitución del 53 se concretan en el artículo quince, la esclavatura prosiguió prolongada por los propietarios de esclavos...; si el abolicionismo individual y las leyes tendían a eliminarla, en las costumbres sustentadas por la clase directora *la relación amo-esclavo sobrevivió largamente rebasando el ámbito de negros y mulatos para proyectarse sobre toda relación de dependencia*” (p. 216).

<sup>21</sup> Viñas escribe respecto del apelativo *tío*: “es una forma de incorporar a lo familiar a través de una designación lo suficientemente afectuosa pero distante a una persona que no goza de un status completo, carga con algo vergonzoso pero es útil. La legalidad doméstica es una ética, pero fundamentalmente alude y circula interiormente; hacia afuera resulta lo bastante extenso como para absorber la ambigüedad de la situación. En cuanto al entusiasmo que provoca en la perspectiva del amo, aparentemente condicionada por lo sustantivo de su oficio, se disuelve y explica de inmediato por su rendimiento, es decir, por la continuidad casi ininterrumpida en el trabajo. Y para que nada falte en su encuadre, ese fervor se redondea con la remisión a la criada favorita que también es “admirable” por su eficacia en otra tarea servil. Los dos ejecutan esas faenas bajo los ojos del amo, pero los resultados del trabajo caen fuera de quienes los realizan” (1974, p. 227).

<sup>22</sup> La condena de la Revolución de Mayo —y, por extensión, a cualquier intervención en luchas políticas— no se limita a esta explicitación. Hay tres personajes en la novela cuyas vidas se ven afectadas por la guerra: Amancio (“huérfano de un héroe de guerra” [Mansilla de García, 1962, p. 41]), el juez Robledo (que ha quedado tuerto tras una pelea política) y Juan, el hijo del médico, cuya vida se arruinará —aunque no por completo— por haber decidido luchar en las tropas del general Paz. La crítica a los unitarios se retomará, desde un registro más satírico, en *Pablo...*

<sup>23</sup> Hasta ese momento, los lectores lo conocemos como “Don Jacobo”.

<sup>24</sup> El único de los cuatro ingleses cuya conducta no resulta a la altura de las circunstancias es Carlos Gifford: tras haberle prometido casamiento a Jane, nunca regresa a San Luis. Sin embargo, no solo envía, años más tarde, a su hijo como medio reparador de aquel mal paso, sino que, junto con su descendencia, hace llegar una carta que a Wilson le resulta suficiente para disculparle los agravios pasados. Explica Carlos en la carta que no es rico, que por errores y especulaciones ha quedado en la ruina y que le envía a su hijo, para que James lo ame “en nombre de lo que fui en otro tiempo para ti” (Mansilla de García, 1962, p. 49).

<sup>25</sup> Inversamente, las miradas de quienes atestiguan el trayecto del médico desde la casa del juez hacia el calabozo, en la otra punta de la ciudad, tienen un efecto devastador.

<sup>26</sup> Veamos esta recurrencia: es hospitalario el padre de María al recibir al joven James Wilson, 25 años atrás, respecto del presente de la escritura; es hospitalaria la “mujer dueña del pequeño rancho” (Mansilla de García, 1962, p. 15) que los guarece tras el accidente de Jane —“El campesino americano es eminentemente hospitalario” (Mansilla de García, 1962, p. 15), se aclara al respecto, y la frase resuena como anticipo de la temática de *Pablo...*—; y es hospitalario, más que ninguno, el propio médico en su casa, ya que, además de recibir a su amigo inglés, también se alojan allí: Don Urbano Díaz, todas las noches para las tertulias; Amancio, luego de su enfermedad; Jorge, durante toda su estadía; Aguedita, tras quedar huérfana.

<sup>27</sup> Hay una escena en la que se produce el proceso inverso a la mirada prestigiante: aquella que narra la caminata deshonrosa que debe hacer el médico desde el juzgado hacia la cárcel. “Me era muy terrible tener que aparecer como criminal ante todas aquellas buenas gentes que me habían considerado hasta entonces como hombre honrado. Todos los que encontrábamos nos miraban con asombro, y muchos de ellos nos seguían a cierta distancia, deseosos sin duda de saber a dónde íbamos” (Mansilla de García,

---

1962, p. 98). Además de la mirada que humilla, esta es una de las dos únicas escenas en donde aparece el “pueblo” o la comunidad, es decir, gente por fuera de los visitantes de la casa Wilson (la otra será en el capítulo XXIV, durante el pedido colectivo de excarcelación, una suerte de derrumbe simbólico del poder gubernamental: en “la casa del Gobernador” (Mansilla de García, 1962, p. 137), que “estaba llena de gente” (Mansilla de García, 1962, p. 137).

<sup>28</sup> Hay que aclarar que, de los dos futuros yernos, Wilson prefiere al inglesito: “Mira este noble joven que acabas de conocer” (Mansilla de García, 1962, p. 71), le indica al neurótico Amancio. “Oh, si todos fueran como él, pronto se olvidaría en el mundo hasta el nombre del egoísmo y este planeta sería un paraíso” (Mansilla de García, 1962, p. 71). A diferencia del hijo sanguíneo, contraejemplo del hombre del futuro (por “tirano de la casa”, malcriado, y luego por politiquero y beligerante), y que quedará, tras su fracaso exogámico, en el lugar de criado de la casa, o incluso menos: como ayudante de Tío Pedro.

<sup>29</sup> El joven Gifford —quizás por sus ojos anglos— puede, como Wilson, detectar un mal social: durante el relato de su gestión arriba citada, ha reflexionado: “no dejo de admirar cómo, habiendo en San Luis hombres superiores, como el señor Don Mauricio, tienen magistrados estúpidos y corrompidos” (Mansilla de García, 1962, p. 114). Descontando este comentario, es el médico, a lo largo de toda la novela, el único capaz de detectar males y ofrecer soluciones.

<sup>30</sup> “María está muy lejos de tener una inteligencia privilegiada, puede más bien asegurarse que es tardía de comprensión y pobre de imaginación” (Mansilla de García, 1962, p. 17). “¡Pobre María! No es artista, es sólo creyente. ¡Santa simplicidad!” (Mansilla de García, 1962, p. 154).

<sup>31</sup> Hay tres relatos de personajes que devienen momentáneamente *subnarradores*, por llamarlos de algún modo: el cuento del cabrero sobre Ñor Virgola (Mansilla de García, 1962, pp. 85-93); el de Pascual Benítez al médico sobre su vida pasada (Mansilla de García, 1962, pp. 101-106); y el de Jorge Gifford al llegar de visita a la cárcel (Mansilla de García, 1962, pp. 111-118). El más importante —por lo que habilita en el texto, según veremos— es el de Pascual, sobre todo la confesión del asesinato al capataz.

<sup>32</sup> El capítulo se abre con el dolor por la ausencia del hijo y se cierra con la preocupación por el “protegido” (Mansilla de García, 1962, p. 47).

<sup>33</sup> De Ño Miguel se nos ha dicho que no acepta cobrar (“Sin querer admitir paga de ninguna especie” [Mansilla de García, 1962, p. 24]), el médico no les cobra a sus pacientes (“mi profesión no me daba a ganar nada, reduciéndose mi clientela casi toda a gente muy pobre a la cual era necesario las más veces llevar hasta los remedios” [Mansilla de García, 1962, p. 43]) y Pascual ha narrado cómo su patrón capataz lo explotaba pagándole muy poco. Sobre la cuestión de la paga, Ortiz Gambetta comenta, comparando a James Wilson con el protagonista de *El Vicario de Wakefield*: “Aunque no de la misma manera que Mr. Primrose, es un hombre caritativo. Sus pacientes, en general, son gente pobre que no puede retribuirle sus servicios (60-63), a la vez que su posición económica y social es privilegiada con respecto a sus vecinos, gracias a las propiedades heredadas por su mujer (18-19)” (Ortiz Gambetta, 2012, pp. 145-146).

<sup>34</sup> La presentación de la familia Ruiz es el único momento humorístico del texto (Mansilla de García, 1962, p. 77). A nivel literario, resultan mucho más atractivas las descripciones de esta familia antimodélica —en donde despunta la sátira al estilo de Larra— que aquellas de seres postulados como modélicos, por ejemplo, las mellizas, representadas a través de una recurrente “avicolización”: “En cuanto a ellas, pobres tórtolas” (Mansilla de García, 1962, p. 73), “Las mujeres aprenden a amar como los pájaros a volar, casi desde que nacen” (Mansilla de García, 1962, p. 83), “como el gorjeo del ruiseñor conviene mejor a la graciosa y risueña Lía de voz cristalina, inconstante y ligera como sus alados compañeros” (Mansilla de García, 1962, p. 148).

<sup>35</sup> *El médico de San Luis* es un libro que habla mal de los libros o, dicho de otro modo, que deja clara —quizás para tranquilizar al lectorado masculino, que, podemos especular junto a William Acree (2013), solía mediar entre el texto y las jóvenes oyentes— la prescindencia de contar con muchos libros. La hipótesis de Acree (2013) respecto de que gran parte de la literatura de la época llegaba más que nada auditivamente estaría abalada por el hecho de que se trataba de una “sociedad mayoritariamente analfabeta” (Myers, 2003, p. 315). Para un detalle de los pasajes de mala prensa de lo libresco, ver Molina.

<sup>36</sup> Repasemos la secuencia: Amancio llora su abuso ante el médico (cap. XIII), este va a hablar con Robledo (cap. XVII), luego hace su intento Amancio (narrado por Jorge Gifford en el cap. XIX). Ambos fracasan y son encarcelados. Surge entonces la tercera gestión (ya mencionada), única exitosa de las tres: la del joven inglés.

<sup>37</sup> Este discurso federal —por no decir antiporteño, complementario del discurso antiunitario, ya mencionado— aparece explícito en la inculpación del médico a los jóvenes que emigran de sus provincias natales: “o se quedan a vivir en Buenos Aires, *aportañándose* lo más que pueden y cobrando singular

---

desapego a la tierra que les vio nacer, o vuelven a su provincia con ideas inaplicables” (Mansilla de García, 1962, p. 57).

<sup>38</sup> Otros pasajes de este tono son: “Madres ricas” (Mansilla de García, 1962, p. 76); “Legisladores, jóvenes amantes del progreso” (Mansilla de García, 1962, p. 134).

<sup>39</sup> Civilización y barbarie se presentan como instancias imbricables, no como compartimentos estancos.

<sup>40</sup> Usamos este verbo parafraseando un pasaje del texto: “[C]uando uno se pone a echarla de hombre superior”, dice el médico en el único y fugaz momento de auto-ironía, “no tiene cuándo acabar. ¡A quién no le gusta sermonear!” (Mansilla de García, 1962, p. 72). A medida que avanza la novela, su voz se torna progresivamente sermoneadora, se parece cada vez más a la de un cura en el púlpito. “Madres ricas, llevad vuestros hijos a la casa del pobre, mostradles esa resignación santa, superior aún a la misma miseria” (Mansilla de García, 1962, p. 76), leemos en el capítulo XIV, “y habréis hecho más por ellos que rodeándoles de profesores y de libros de ciencia” (Mansilla de García, 1962, p. 76).

<sup>41</sup> Hay ciertos pasajes del texto en los que el narrador enuncia desde un lugar de intermediario entre Dios y los hombres (ver Molina). Para Ortiz Gambetta “la tónica general de la novela es la de una confesión, un relato autobiográfico de cara a Dios, escrito con el fin de recomendar una vida austera confiada en la fe” (2012, p. 148).

<sup>42</sup> “—¿Pero cómo ha podido usted creer, hombre ciego, que tenía derecho de justicia por sí mismo? ¿Qué no sabe usted que Dios y los hombres castigan su acción como un delito horrendo?” (Mansilla de García, 1962, p. 131).

<sup>43</sup> Pascual ya era un asesino al momento de matar al juez: este hecho, leído en sintonía con la felicidad de la tercera parte, puede tomarse como un dato más de lo bien que le hizo a la sociedad el acto criminal de Pascual: al fin de cuentas, el sargento ya era un descarriado, su vida no valía tanto.

<sup>44</sup> Molina interpreta este banquete como agasajo divino.

**LA REPRESENTACIÓN DE LA FIESTA POPULAR EN LA DICTADURA,  
¿FIESTA DEL MONSTRUO? ANÁLISIS DE LAS NOVELAS *HAY UNOS TIPOS  
DEBAJO*, DE ANTONIO DAL MASETTO, Y *CUARTELES DE INVIERNO*, DE  
OSVALDO SORIANO**

María Laura Pérez\*

**Resumen**

En las novelas *Hay unos tipos abajo*, de Antonio Dal Masetto, y *Cuarteles de invierno*, de Osvaldo Soriano, los protagonistas se ven excluidos de las festividades de manera violenta. El objetivo de este trabajo es demostrar que las fiestas se desarrollan en un clima de tensión, vigilancia y control, debido a que el organizador es un Estado militar y dictatorial. Ambas novelas se analizan en diálogo con el género policial, pues poseen las características que adopta el género desde la década del setenta. También se considerará en qué medida estas formas de representar la fiesta se vinculan con el cuento de Bustos Domecq “La fiesta del monstruo”, principalmente desde la concepción de una celebración que se regocija en el sacrificio violento de una víctima.

**Palabras clave:** fiesta; género policial; tradición literaria; vigilancia

**THE REPRESENTATION OF THE POPULAR FESTIVAL IN THE  
DICTATORSHIP, MONSTER FESTIVAL? ANALYSIS OF THE NOVELS  
*THERE ARE SOME GUYS DOWN AND WINTER BARRACKS***

**Abstract**

This article analyzes the way in which two novels, Antonio Dal Masetto's *Hay unos tipos abajo* and Osvaldo Soriano's *Cuarteles de invierno*, re-present popular celebrations during the last military dictatorship in Argentina. The objective of this work is to demonstrate that these celebrations take place in a climate of tension, vigilance and control because it is the military state that organizes them. I shall therefore focus on the importance of the detective genre to provide a means to narrate the events from a surveillant and controlling point of view. Finally, I will consider whether the representations of these celebrations proceed from the literary tradition initiated by Bustos Domecq's short story “La fiesta del monstruo” where the joy proceeds from the annihilation of the victim.

**Keywords:** detective genre; literary tradition; popular celebration; surveillance

---

\* Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Integra el equipo de investigación UBACyT dirigido por Román Setton. A la fecha (09/2019), cursa el doctorado en la UBA. Su tema de tesis es la literatura policial en la década de 1980. Correo electrónico: [mlauraperez83@gmail.com](mailto:mlauraperez83@gmail.com). Enviado: 12/09/2019. Aceptado: 17/03/2020.



## Introducción

El presente trabajo considera el modo en que la literatura representa las fiestas populares que transcurren en la última dictadura militar a partir del análisis de dos novelas. En *Cuarteles de invierno* (1980), de Osvaldo Soriano, se relata una fiesta popular en conmemoración de la fundación del pueblo de Colonia Vela; y en la novela *Hay unos tipos abajo* (1998), de Antonio Dal Masetto, la celebración devenida tras el triunfo de Argentina en el Mundial de Fútbol de 1978. En ambos textos, los protagonistas quedarán al margen de los festejos porque la presencia de los organizadores —las fuerzas militares que gobernaron el país desde 1976 a 1983— obstruyen, de alguna manera, su participación en ellas. La pregunta que da origen a este trabajo es la siguiente: ¿Cómo representan las novelas propuestas las fiestas populares? Entendemos que la forma que eligen consiste en mostrar la manipulación del pueblo por las Fuerzas Armadas. Por eso, en primer lugar, se analizarán las particularidades de la conformación del Estado y cómo esto se ve reflejado en las obras; luego, se observará cómo el género policial está presente en ambas tramas y cómo esta matriz genérica es indispensable para narrar los hechos de control y vigilancia que se relatan. Por último, se intentará establecer una relación entre estas fiestas y “La fiesta del monstruo”, vinculando el modo en que el pueblo reacciona en las novelas elegidas con la actitud del narrador y sus amigos en el cuento de Bustos Domecq<sup>1</sup> —uno de los pseudónimos bajo el que escribían en colaboración Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares— para intentar, a su vez, ligar estas representaciones en una misma serie literaria.

### **La fiesta popular: *communitas* versus el estado de excepción**

La fiesta, desde un punto de vista antropológico, se caracteriza por ser un evento extraordinario que supone la interrupción de la vida cotidiana y donde el hombre produce y expresa sentido (Hopkins, 2008). A su vez, la fiesta popular también implica otros elementos constitutivos como la temporalidad, el carácter ritual y el aspecto social. Para los fines analíticos de este trabajo, abordaremos este último aspecto. Honorio Velasco dice sobre este punto:

[En] las fiestas la comunidad cobra relieve. Las gentes ocupan los espacios comunes y allí, al amparo de sus símbolos, materializan su identidad social. Las fiestas movilizan a todos, la participación es general y en ellas se expresa y ejerce la condición de miembro de una comunidad. Posiblemente no haya mecanismo social con tal especial magia de convocatoria y participación. La fiesta hace a la sociedad, o al menos, ‘crea una ilusión de comunidad’. (1982, p. 7).

En las novelas propuestas se representan dos fiestas. Por un lado, en *Cuarteles de invierno*, la fiesta es organizada por las fuerzas militares para celebrar el aniversario del pueblo. La historia es narrada por Andrés Galván, cantor de tangos, contratado para cantar en esta ocasión.

Por otro lado, en *Hay unos tipos abajo*, Pablo, el protagonista, es un periodista que cuenta sus miedos al sentirse vigilado por unos hombres extraños dentro de un auto, en el marco de la final del Mundial de fútbol del 78. En un comienzo, ambos protagonistas quieren participar activamente de las celebraciones, pero a medida que la trama avanza, el clima comienza a tensarse y ellos, poco a poco, van apartándose hasta quedar fuera. Es importante señalar que, en las obras, las fiestas son vistas desde una perspectiva singular porque son contadas por los protagonistas que no participan directamente en ellas: Galván, ve la forma en la que se desarrolla la fiesta y decide dar un paso al costado; Pablo, no participa de los festejos porque no puede, está tan preocupado por su seguridad que no puede formar parte de ese sentimiento nacionalista que invade las calles de Buenos Aires.

La ausencia de los protagonistas de las novelas en las fiestas no se debe simplemente a un conflicto con la comunidad, sino a la injerencia de las Fuerzas Armadas y su accionar que provocan que esto suceda. Aquí puede retomarse la observación que hace Velasco con respecto a “la ilusión de comunidad”, dada la complejidad que deviene de este concepto. Es pertinente tomar el término *communitas* utilizado por Víctor Turner (1988), quien sostiene que se refiere a la forma en que las relaciones sociales adquieren entre personas que comparten un área geográfica determinada. Al mismo tiempo, Turner separa a la *communitas* de la *estructura* —referida al orden político y religioso—. No obstante, la *communitas* no está absolutamente separada de la estructura, por lo tanto, es habitual que estas esferas entren en contacto. Sin embargo, el autor señala que para aquellos encargados de mantener la estructura —entiéndase: las autoridades tanto religiosas como políticas— toda manifestación de la *communitas* es vista como peligrosa y anárquica.

La relación entre la *communitas* y la estructura es evidente en las novelas, ya que, por un lado, encontramos las manifestaciones del pueblo y, por el otro, a las Fuerzas Armadas reglando y supervisando estas fiestas.

El caso del Mundial del 78 es particularmente emblemático por la intención del Gobierno de establecer una relación directa entre el campeonato de fútbol y el nacionalismo. Esta intención se ve plasmada tanto en las obras de crecimiento que se necesitaron para acondicionar los estadios de fútbol, como en las obras con que se acondicionaron las ciudades. Esta pretendida modernización de las ciudades, esa idea de progreso, escondió secuestros y crímenes de Estado. Pero, lo más destacable en cuanto a la regulación de la fiesta es, sin dudas, la campaña propagandística que hacía de este evento “una fiesta de todos”<sup>2</sup>, en la que los triunfos eran de todos y gracias a todos los argentinos. Diego Roldán señala:

Así, el modelo de desarrollo se tornaba el equivalente del sistema de juego y la figura del trabajador se intercambiaba con la del jugador de fútbol. La producción económica y el deporte nacionales debían ‘evolucionar’ por obra de un poderoso impulso modernizador, capaz de suprimir para siempre el ‘atraso’ dominante. El disciplinamiento del capital humano, el reconocimiento de las jerarquías y la tolerancia de fuertes privaciones, en aras de un ‘futuro glorioso’, eran las consignas al orden del día. La dictadura ansiaba aparecer como la única forma de gobierno capaz de conducir el crecimiento. (2007).

De este modo, el disciplinamiento, el orden, el esfuerzo y los resultados futbolísticos eran equiparados con lo que debía hacer el pueblo argentino para lograr el mismo crecimiento que el alcanzado en el plano deportivo. Y la única manera de lograrlo era si todos estaban unidos. Esta pretendida unidad hace que quedaran afuera muchas personas, sobre todo aquellas que no compartían los ideales del Gobierno militar.

La representación de los festejos del Mundial no aparece descripta de esta manera en la novela de Dal Masetto, pero sí se encuentran algunos indicios que apuntan a esta unidad que pretendían imponer las Fuerzas Armadas: “Pablo recordó la circular enviada a los medios, firmada por la Junta Militar, con la prohibición terminante de criticar el desempeño de la Selección Nacional y su director técnico” (2008, p. 9). Y:

Le preguntó si se había enterado de la carta del capitán del seleccionado holandés a su hijita contándole maravillas de la situación en la Argentina... La carta había sido publicada en *El Gráfico* y era falsa, un invento de la revista. (Dal Masetto, 2008, p. 14)<sup>3</sup>.

También hay un paralelismo con este propósito en *Cuarteles de invierno*. Adriana Spahr dice que la novela de Soriano también puede verse como una metáfora del Mundial de Fútbol:

En el marco del quehacer argentino, no es difícil relacionar el acontecimiento [la pelea] con el Mundial de Fútbol realizado en 1978-... El mundial real/la pelea ficcional —quizás el segundo deporte predilecto del país en ese momento—, permite a la gente salir a la calle y festejar con gritos y halagos al ganador. (Spahr, 2006, p. 128).

La pretensión de los organizadores de elevar a la figura del deportista local como un emblema de superioridad deportiva y como modelo de ciudadano hace notoria la estratagema de los militares: que el pueblo se identifique con Sepúlveda y continúe apoyando al Gobierno militar. Sepúlveda es teniente primero del Ejército, aparece con su uniforme en la presentación de la pelea y dirige un discurso a los presentes:

La ciudadanía y el ejército al que pertenezco con honra, me han otorgado una misión en un frente que por distintas causas ha estado siempre en manos de civiles. El frente deportivo... pronto traeré a Colonia Vela la corona argentina y después la del mundo. Yo seré campeón y conmigo el verdadero país será campeón. (Soriano, 2006, pp. 135-136).

En ambas novelas, los protagonistas, al estar fuera de los festejos tienen una mirada más crítica sobre la fiesta. En *Cuarteles de invierno*, Galván relata el orden y el control que ejercen las autoridades sobre todos los que participan de la fiesta, por ejemplo,

cuando los obligan a él y a Rocha a asistir a misa<sup>4</sup>. En consonancia con lo señalado sobre las fiestas populares, Bajtín (1994) diferencia las festividades populares de aquellas celebraciones relacionadas con lo religioso, que se desarrollan en el plano institucional o que, mejor dicho, son únicamente organizadas y oficializadas por la Iglesia. La fiesta popular está signada por la comicidad y la risa: “Todas estos ritos y espectáculos organizados de manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas de culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o el Estado feudal” (Bajtín, 1994, p. 11). Asistir a misa es, pues, equivalente a asistir a la fiesta del aniversario del pueblo, ya que hay formas regladas de festejar:

A la gente que salía del estadio se le unían los que habían esperado el resultado de la pelea en la calle. Desde las puertas, ventanas y azoteas de las casas, viejos y chicos aplaudían la caravana de autos que festejaban la victoria del candidato local. Todas las bocinas sonaban a la vez y puteadas se perdían en la euforia de los demás. Los muchachones golpeaban las puertas de los coches como tambores y algunos habían atado camisas y pañuelos en las antenas y los limpiaparabrisas. A lo lejos empezó a sonar una sirena. En el cielo, del lado del cuartel, se elevaron varias luces de bengala que iluminaban el pueblo con un resplandor blanquecino que tardaba en disolverse. (Soriano, 2006, p. 165).

Aquí se ve claramente la comunión entre el festejo del pueblo y el de las Fuerzas Armadas, ya que es desde el cuartel de donde provienen los fuegos artificiales. Además, el festejo es controlado porque el día previo a la pelea no hay indicios de euforia por este evento. El control sobre el pueblo es tan fuerte que se le ordena absolutamente todo.

En *Hay unos tipos abajo*, Pablo recorre la ciudad para *perdersé* de la vigilancia de esos tipos. En su errar por el centro, se ve la representación de la ciudad durante el Mundial que también se hace de dos maneras: una, como una ciudad feliz con personas que vivan las hazañas de los jugadores; y otra, una ciudad que está en silencio y muda, y donde el peligro acecha en la esquina de las propias casas. Esto se marca principalmente en los momentos en los que Pablo camina por la calle, sobre todo de noche, y no se cruza con casi nadie. Las calles están desiertas, y solo se llenan de gente luego del partido que consagra a Argentina campeón. El Estado es el que les dice cuándo deben festejar y cuándo no<sup>5</sup>.

Estas reglas implícitas de acción pueden mantenerse porque están sostenidas por otras reglas explícitas, como el estado de sitio, por ejemplo. Y tienen lugar dentro de sociedades que se rigen por normas excepcionales. Los gobiernos dictatoriales se ciernen sobre estrategias de poder que corren el eje de los derechos de los ciudadanos para poder establecer nuevas reglas jurídicas. Así, al romper con los derechos constitucionales de los individuos se abre una brecha para el accionar irrestricto del Estado. Por supuesto que este fenómeno ocurre en los gobiernos dictatoriales porque la garantía de los derechos está vedada. Esto es lo que analiza Giorgio Agamben a partir del concepto de *estado de excepción*, que va más allá de lo que ocurre en los gobiernos totalitarios. Agamben sostiene que el estado de excepción es la regla y no la excepción.

Por lo tanto, en los gobiernos democráticos también suceden hechos que se enmarcan fuera de las reglas jurídicas y que atentan contra los derechos de los individuos<sup>6</sup>; no obstante, en estos casos se debe recurrir a caminos “legales” que puedan avalar las medidas extraordinarias. En el caso puntual de los gobiernos de facto, estos no necesitan justificar las medidas que toman para llevar a cabo sus maniobras, pero en algún sentido ubican a los sujetos en esa zona indeterminada entre estar dentro y a su vez fuera de la ley: “Estar-fuera y, sin embargo, pertenecer: esta es la estructura topológica del estado de excepción” (Agamben, 2014, p. 77) (así en el original). Este espacio indefinido y a la vez regido por las reglas excepcionales puede interpretarse como el espacio del orden totalitario durante los años de la última dictadura argentina, el mismo que aparece en la representación de las fiestas en estas novelas. Esta necesidad de instaurar una pertenencia o una sujeción a una ley —aunque esta no sea legal— permite un doble movimiento: el primero consiste en que el Estado garantiza la legitimidad de su accionar; el segundo, en insertar a los individuos en un espacio de incomodidad, es decir, están dentro de un sistema del cual se sienten fuera. Particularmente este doble movimiento puede comprenderse muy bien en los hechos que relatan las novelas elegidas, y en especial en los personajes que las protagonizan.

En el caso de *Cuarteles de invierno*, este movimiento de estar fuera y al mismo tiempo pertenecer, se hace patente en el momento en que Galván quiere desvincularse de las Fuerzas Armadas porque se crea una brecha entre su actuación y los hombres que lo contrataron. Pero no puede hacerlo ya que su corrimiento de las líneas de las Fuerzas Armadas implica, necesariamente, estar en contra de ellas, y de este modo ser un blanco fácil para que tomen represalias contra él. Este fenómeno también sucede porque en el pueblo de Colonia Vela se ha dado un proceso particular: una guerra civil entre las facciones del peronismo. Este hecho se relata en la novela anterior de Soriano, *No habrá más penas ni olvidos*, donde el estallido de las contiendas entre diferentes facciones de peronistas genera muertes e inestabilidad política<sup>7</sup>. Siguiendo el razonamiento de Agamben, el concepto de *guerra civil* es “lo opuesto al estado normal, ella se sitúa en una zona de indecidibilidad respecto del estado de excepción, que es la respuesta inmediata del poder estatal a los conflictos internos más modernos” (2014, pp. 24-25). Es decir, que la guerra civil es equivalente al desorden absoluto mientras que el estado de excepción es la respuesta para reordenar de alguna manera a la sociedad. En este estado de excepción se han delimitado bien los bandos: están *ellos* y *nosotros*<sup>8</sup>, y eso parece lo indicado para ordenar y reorganizar una nueva forma de Estado. Por eso, en la novela, los habitantes del pueblo están conformes con el accionar de los militares, pensemos que Romerito, el doctor Ávila Gallo y todos aquellos que participan activamente en las festividades que se realizan en Colonia Vela son parte de ese *nosotros* que siente que debe protegerse contra ese “ellos”. Ese otro bando es en el que participan principalmente Galván, Mingo y los que escriben las pintadas en las paredes, personas que, obviamente, se encuentran fuera de ese *nosotros*: Galván es un extranjero; Mingo, un marginal; y los otros, los que escriben, los activistas, actúan en las sombras y sus acciones son ignoradas por los demás —las pintadas son cubiertas, las cruces son permitidas porque están alejadas—. Existe una idea de comunidad, pero no de *communitas*, en términos de Turner (1988), porque es la *estructura* la que determina cuáles son los valores que deben defenderse y a quiénes debe excluirse para que la fiesta no sea amenazada.

En el caso de la novela de Dal Masetto, *Hay unos tipos abajo*, la llegada de esos hombres a la esquina de la casa de Pablo lo marca como un sujeto vigilado. A partir de

ese instante, Pablo se encontrará prácticamente fuera de la ley porque se asume que en cualquier momento será atrapado por esos tipos y quizás también lo serán sus conocidos. Esta particularidad que señala a Pablo como un hombre marcado lo sitúa en esa línea indecible entre la legalidad y la ilegalidad que plantea el estado de excepción. Y él se convertirá en un sujeto marginado y rechazado por los otros personajes. Esto se evidencia cuando Pablo decide ir a pasar la noche a la casa de unos amigos: al enterarse de los motivos reales por los que ha llegado a la casa, estos comienzan a ponerse nerviosos y le niegan un lugar para pasar la noche. Esta indeterminación que produce el estado de excepción es la que hace que todos puedan ser perseguidos, que todos puedan ser culpables de algo, que cualquier acción sea motivo para que el Estado actúe sobre los individuos. Aquí, si bien no hay un *ellos* y un *nosotros*, la existencia de un estado de excepción marca un *no con él*. A raíz de esto, los conocidos, amigos y hasta la novia de Pablo intentan separarse de él, alejarlo, ignorarlo. Este movimiento, aunque pese sobre los personajes, produce la delimitación de dos grupos: Pablo y los otros. Él será quien no pueda pertenecer, quien no pueda participar de ese Estado ni de esa fiesta.

### **La fiesta vigilada**

Alrededor del Obelisco era donde derivaban siempre los festejos y se prolongaban hasta la madrugada. Una ciudad de fiesta, caravanas de coches embanderados, bocinas, trompetas, bares llenos y gente abrazándose. La misma ciudad donde desde hacía años la reunión de más de tres personas era vista como sospechosa. (Dal Masetto, 1998, p. 9).

En la literatura policial argentina puede notarse el desarrollo de un proceso particular en torno al género policial, sobre todo a partir del año 1973. Tal como sostienen Lafforgue y Rivera en *Asesinos de papel*:

La propia producción del género o sus aledaños vuelve a erigirse en el factor más importante hacia mediados de los 70. Porque se dio entonces, en el desarrollo de la narrativa policial argentina, otro momento de coagulación de la vertiente predominante, que a la vez que densificó sus propuestas “duras” estimuló una apertura de múltiples variantes. (1997, p. 28).

En consonancia, Ezequiel De Rosso explica que lo que sucede a partir de ese momento es que la “voluntad de la forma desaparece” y, en consecuencia, “prolifera en los relatos dobles enfrentamientos, el enfrentamiento se construye a partir de amenazas múltiples que ya no provienen de la ley sino de otras fuerzas que pueden no ser propiamente criminales” (2018, p. 620). Del mismo modo define José Pablo Feinmann a la novela policial negra: “La policial argentina, en sus mejores expresiones, ha trabajado en los *bordes* del género y no *dentro* del género. Ha utilizado lo policial como elemento dinamizador del relato, como tensión, como mecanismo destinado a *tironear* la atención del lector” (1991, p. 164) (así en el original). En relación con estas

definiciones sobre el género se analizan las novelas *Cuarteles de invierno* y *Hay unos tipos abajo*, en este trabajo: se considera que las formas del policial se encuentran trabajadas desde la experimentación, pero, sin embargo, mantienen la amenaza y la tensión como elementos constitutivos.

La cita con la que comienza este apartado ejemplifica de manera concreta el control que tiene el Estado sobre la fiesta. Es decir, la fiesta se lleva a cabo con el fin de exaltar determinados aspectos con los que las fuerzas militares están de acuerdo. Otro tipo de reuniones están prohibidas, pero los festejos del Mundial están permitidos. Pablo lee en el diario una nota titulada “El boom de la bandera”, que relata las extraordinarias ventas de banderas argentinas. Más adelante la nota dice: “Con el Mundial, el argentinismo es un virus que prendió fuerte” (Dal Masetto, 2008, p. 9). Entonces, la fiesta está dirigida, reglada, vigilada, porque la vida cotidiana debe estar subsumida a esta lógica. Se trata de una lógica que se relaciona con el nacionalismo, pero no con cualquier nacionalismo, sino el que pertenece al estado de excepción.

Y por esta misma razón es que Pablo puede sentir que es vigilado por esos tipos y que el marco de la fiesta no implica que los hechos de violencia no puedan suceder. Sin embargo, esta sospecha no es exclusiva de Pablo. Ana, su novia, es quien primero nota la presencia de los tipos enfrente de su edificio. Ella es la que instala la duda en Pablo. Él, en un primer momento, intenta minimizar la presencia de los hombres, pero a medida que pasan las horas y los tipos siguen allí, el protagonista comienza a creer que realmente están vigilándolo. El problema principal de la novela radica en que nadie está completamente seguro de que los hombres se encuentran esperándolo, efectivamente. Pero, al mismo tiempo, todos creen estar seguros de que esos hombres están vigilando a alguien, y Pablo es señalado debido a la profesión que ejerce, la de periodista. Sin embargo, el único indicio que tienen es que los tipos están ubicados en un lugar que apunta hacia su departamento. Una vez que Pablo es consciente de esta situación y del posible peligro que lo acecha comienza a comportarse de un modo extraño. Esto provoca que la sensación de paranoia se apodere de todos los personajes. En “La ficción paranoica”, Ricardo Piglia articula este concepto con base en dos ideas:

Uno es la idea de amenaza, el enemigo, los enemigos, el que persigue, los que persiguen, el complot, la conspiración, todo lo que podamos tejer alrededor de uno de los lados de esta conciencia paranoica, la expansión que supone esta idea de la amenaza como un dato de esa conciencia.

El otro elemento importante en la definición de esta conciencia paranoica es el delirio interpretativo, es decir, la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido”. (2017).

La paranoia, en el escrito de Piglia (2017), está relacionada con el género policial. La forma en la que el enigma se plasma en la literatura policial va cambiando, y “esa mutación se sostiene en la exacerbación de la amenaza y la interpretación, elementos constitutivos de la ficción policial” (De Rosso, 2018, p. 631).

Es esto, justamente, lo que sucede en las novelas elegidas. Específicamente, lo que hay que descubrir en estas dos obras está vinculado con quiénes son las personas que

vigilan a los protagonistas porque se desconoce su identidad: en *Hay unos tipos abajo* la pregunta es quiénes son los hombres que están en ese auto y cuál es su propósito; en *Cuarteles de invierno*, el misterio gira en torno a quiénes escriben las paredes y si Galván podrá salir ileso de Colonia Vela junto a Rocha.

El anonimato del asesino, del criminal en el policial clásico, es una de las características esenciales para crear el misterio, por eso, la elección del género policial para contar estas historias es relevante porque acentúa los mecanismos de control y vigilancia que se ciernen sobre los protagonistas. La trama policial de las novelas analizadas no tendrá como protagonista a un detective, ni a un comisario, ni siquiera tendrá delincuentes; es más, en *Hay unos tipos abajo*, no hay ningún crimen; el tipo de novela policial se encamina hacia otras características, como la tensión y el misterio. En palabras de Todorov:

En la novela negra no hay historia que adivinar, no hay misterio, en el sentido en que estaba presente en la novela de enigma. Pero el interés del lector no disminuye por esto: aquí se comprende que existen dos formas de interés totalmente diferentes. La primera puede ser denominada curiosidad... la segunda forma es el suspenso y en este caso se va de la causa al afecto... y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir por los efectos (cadáveres, crímenes, peleas). (2003, p. 68).

La tensión, como bien señala Todorov, es la encargada de mantener la atención en la novela policial y, en el caso de las obras analizadas, aquí, es un efecto que genera la dictadura militar. Saber cómo sobrevivirán los personajes en este lugar hostil donde, desde los comienzos de la historia, están vigilados, y si de sus actos serán castigados — como ocurre con Rocha y Galván al negarse a firmar autógrafos o como se cree que le sucederá a Pablo por algo que ha hecho—: esto es lo que atrapa al lector. En la novela policial negra, el crimen se encuentra vinculado al mundo externo, a diferencia del policial de enigma donde el delito puede estar dissociado u ocurrir en un ámbito restringido: una habitación, una casa, un tren, un barco, etc. El conflicto que recorre estas dos novelas no se trata de un misterio o un enigma, por el contrario, es el saber acerca de si los protagonistas conseguirán sortear las fuerzas militares y salir ilesos; es por lo que la tensión y el suspenso están al servicio de la trama policial. Además, las tramas juegan con la idea de la vigilancia, pero también con la de la paranoia. En *Hay unos tipos abajo*, no siempre los personajes se sienten vigilados. Hay otros momentos en la historia —cuando el auto desaparece y todos se convencen de que los hombres no están siguiendo a Pablo— en los que la tranquilidad se reestablece. La convicción de que los hombres buscan a Pablo está fundada en una interpretación paranoica. La idea de que el peligro es constante está en todos lados y proviene de todos los personajes que rodean a los protagonistas, como se evidencia en este diálogo entre Pablo y Ana:

—¿Qué clase de tipo es el portero?  
Pablo se encogió de hombros.  
Lo conozco poco. ¿Por qué?



—Qué se yo, todo el tiempo tengo la impresión de que la ciudad está llena de gente que te espía. (Dal Masetto, 2008, p. 80).

Todos alrededor de Pablo se convencen de que él está marcado porque quienes tienen o pueden tener alguna conexión con gente que está en contra del gobierno de facto están en peligro. De allí que los amigos teman estar cerca de Pablo —o que puedan relacionarlos con él—; incluso su novia comienza a alejarse de él por este motivo. Cuando Pablo y Ana están sentados por primera vez en el bar, mantienen una conversación que insta un sentimiento de paranoia en ellos y en los demás personajes: “—¿Últimamente estuviste con alguien que pudiera estar comprometido en alguna cosa, que pueda estar marcado?

Pablo hizo un gesto de impaciencia.

—Yo que sé. Todos estamos marcados. Acá basta pensar para estar marcado” (Dal Masetto, 2008, p. 27).

Sin embargo, ocurre en la novela otro episodio que apoya la teoría de la vigilancia. En un momento en el que Pablo baja a hablar por teléfono a un bar cercano, la policía lo interpela y le pide documentos. Esta escena justifica el sentimiento de paranoia que aqueja a Pablo y muestra la realidad que vive la sociedad. Por un lado, el pedido de los documentos es real y, aparentemente, inmotivado porque no ocurre ningún altercado que señale conflictos o algún incidente; esto provoca que el sentimiento de vigilancia y control se haga más patente. Por otro lado, la certeza del personaje de estar siendo perseguido y el temor y el desconcierto que le infunde la situación hacen que Pablo reaccione de manera diferente a los presentes en el lugar e intente irse sin ser visto por los policías:

Pablo colgó y se fue por la puerta lateral. Había hecho un par de metros cuando a sus espaldas sonó un silbato. Giró la cabeza y vio el patrullero estacionado junto al cordón y un uniformado que con el dedo le hacía seña que se acercara.

—¿Yo? —preguntó Pablo.

—Sí, usted, venga.

Pablo obedeció.

—¿Es vivo usted? —preguntó el policía.

—Entré a hablar por teléfono —se justificó Pablo.

—¿Por qué se escapaba?

—No me escapaba.

—¿Se cree muy vivo?

—No.

—Documentos. (Dal Masetto, 2008, p. 38).

La actitud de Pablo es correctamente interpretada por el policía que lo detiene: él quiere escaparse porque teme que lo lleven preso o le hagan algo al descubrir su identidad. Sin embargo, el policía averigua los datos de Pablo y le dice que continúe su camino. A raíz de este suceso se podría arribar a la conclusión de que Pablo no está siendo buscado por la policía, sobre todo porque al llegar a la puerta de su casa nota que

los tipos que se supone que están vigilándolo no están allí. Pero el alivio dura muy poco ya que, más adelante, al volver de la casa de Ana, nuevamente, ve el auto frente a su edificio. Otra vez aparece la sensación de malestar en Pablo que decide irse a pasar la noche a la casa de unos amigos.

Esta sensación de paranoia puede sostenerse como verosímil en los personajes gracias al modelo de control que ejercen las sociedades sobre ellos. Giles Deleuze, en el artículo “*Post-scriptum* sobre las sociedades de control”, reformula la tesis de Michel Foucault en torno a las sociedades de control. Foucault señalaba que en las sociedades premodernas el control estaba situado en un lugar determinado. Deleuze sostiene, por el contrario, que, en las sociedades modernas, el control ya no está en un sitio determinado, sino que se encuentra presente en todas partes:

Las sociedades disciplinarias tienen dos polos: la firma, que indica el individuo, y el número de matrícula, que indica su posición en una masa. Porque las disciplinas nunca vieron incompatibilidad entre ambos, y porque el poder es al mismo tiempo masificador e individualizador, es decir que constituye en cuerpo a aquellos sobre los que se ejerce, y moldea la individualidad de cada miembro del cuerpo (Foucault veía el origen de esa doble preocupación en el poder pastoral del sacerdote —el rebaño y cada uno de los animales— pero el poder civil se haría, a su vez, “pastor” laico, con otros medios). En las sociedades de control, por el contrario, lo esencial no es ya una firma ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña. (1991, p. 152).

Esta función de los individuos dentro de las sociedades de control es la que posibilita que Pablo pueda sentirse acechado, ya que él es parte de los individuos que infringen las normas impuestas por el Estado. Pablo, debido a su profesión, sus contactos y las relaciones con otras personas perseguidas, se convierte en un blanco posible. Sus allegados, a medida que toman conciencia de la posibilidad de que Pablo esté marcado, comienzan a alejarse de él. En las sociedades de control la vigilancia se cierne sobre los hombres de manera grupal y así delimita a los que están en “contra” de esa sociedad de control, o como se dijo más arriba, del estado de excepción.

En *Cuarteles de invierno*, la fiesta también se desarrolla bajo la mirada de las Fuerzas Armadas, a tal punto que las autoridades del pueblo asisten a una gala que la comunidad no podrá disfrutar:

—Usted va a cantar en el teatro Avenida para gente selecta, intachable; también estarán los militares y si promete no cantar alguna pieza subida de tono vendrán los tres miembros de la Iglesia...

—¿Quiere decir que no cualquiera va a poder ir a escucharme?

—Naturalmente que no.

El tono de su voz quería demostrarme la distinción de que las autoridades me hacían objeto. (Soriano, 2006, p. 26).

Esta conversación entre el doctor Ávila Gallo y Galván corrobora la escisión que existe entre la fiesta popular y la fiesta de las autoridades. Además, como en el caso de la novela de Dal Masetto, al protagonista también lo vigilan cuando no está participando de la fiesta. De hecho, Galván no participa de la fiesta, nunca llega a formar parte de ella como artista, pero al poner un pie en Colonia Vela ya está siendo vigilado por los policías. Desde los comienzos de la novela, con la llegada de Galván y Rocha a Colonia Vela, se presiente que la presencia militar estará rondando a los protagonistas, algo que se mantiene a lo largo del relato. La primera interacción de Galván con otro personaje es con el jefe de la estación, pero de inmediato advierte la presencia de los soldados. Y la charla amena que mantenía con el jefe de la estación se ve interrumpida por esos soldados que le apuntan al cantor y le piden documentos. Con esta escena se abre el relato, con una vida cotidiana atravesada por los militares. Pero desde otra óptica, podría pensarse que es esa vida manejada por las Fuerzas Armadas la que se ve quebrada por la presencia de Galván y Rocha. A partir de este momento, todo lo que hagan los protagonistas estará enmarcado por la presencia militar y por la violencia que ella genera. Esta omnipresencia militar es explícita: las Fuerzas Armadas no actúan de manera discreta ni sutil. Dicen abiertamente quiénes son y cómo van a actuar. Sin embargo, el control se cierne sobre algunos personajes y no sobre otros. Por ejemplo, cuando Galván decide irse del pueblo hacia Tandil, para escapar de la policía, advierte que estos lo están esperando en la estación. Mingo, el linyera, le da refugio en su rancho hasta que aparecen los policías nuevamente. Los policías son los encargados de controlar que Galván se vuelva a Capital Federal, aunque con las amenazas que le han proferido al cantor, pareciera que este no es el único propósito que tienen. Al no poder controlar la partida de Galván se impacientan y van a “apretar” a Mingo. El control que ejercen sobre las distintas situaciones es recurrente en la novela. De hecho, Galván es echado por ser un sujeto no controlable. Y es por lo que la vigilancia se sitúa sobre él. Los personajes que son fácilmente controlables, como Rocha, por ejemplo, no son objeto de vigilancia. Otros personajes, como Mingo, no son vigilados porque sus pensamientos o dichos no son escuchados: no tienen injerencia en el pensamiento del pueblo.

Al respecto señala Adriana Spahr que las pequeñas resistencias a veces son permitidas porque no afectan al acatamiento del pueblo. Esto sucede, por ejemplo, con las cruces alrededor del avión de Cerviño —personaje de *No habrá más penas ni olvidos* (Soriano, 2014)— que recuerdan a las víctimas de los incidentes de la revuelta contra el delegado Ignacio Fuentes. Mingo advierte que han intentado quitarlas, pero como siempre reaparecen han optado por dejarlas. La batalla es ganada a medias porque las cruces están en las afueras del pueblo donde no interfieren con la vida cotidiana de los sujetos controlados (Spahr, 2006, p. 106). Algo parecido le sucede a Mingo. Él vaga por el pueblo con libertad, pero su discurso no es oído. Nadie habla con él. Galván es el primero en mucho tiempo en hablarle. El linyera, el croto, el vago, está asociado con el discurso del loco, por lo que no hace falta controlarlo, ya que sus acciones o dichos no serán tomados en cuenta. En un momento, Mingo le cuenta a Galván la suerte de los jóvenes desaparecidos en Colonia Vela; él dice que todos tienen un pariente muerto, el más joven, el loco de la familia (Soriano, 2006, p. 43). El discurso de la locura se instala desde las fuerzas militares porque es fácilmente desacreditable. La visión que establecen las Fuerzas Armadas es la de un discurso de lo real frente a un discurso de la fantasía. El discurso de lo real es el que las Fuerzas Armadas profieren ya que, como señalan Romerito y el doctor Ávila Gallo, gracias a los militares hay progreso: se hacen

escuelas, cuarteles, fiestas para el pueblo, etc. El discurso de la fantasía es aquel que cuenta cosas que no se ven porque se ocultan: aprietes, desapariciones, muertes, es decir, acciones que se atribuyen a otros que intentan ensuciar a las Fuerzas Armadas.

Ese discurso de la fantasía, de la locura, aparece asociado a un discurso paranoico donde las persecuciones y la vigilancia están presentes solo para los otros. Y en esta novela está naturalizado que los militares dominen todos los aspectos de la vida del pueblo, por eso, el único que siente el control es Galván, el extranjero, el *outsider*, en Colonia Vela. Sin embargo, la paranoia de Galván no está dada por el control de los militares ya que estos no lo ocultan frente a él; para el cantor, la paranoia la ocasionan los otros, los responsables de los carteles. Aquellos que denuncian su accionar: “Andrés Galván cantor de asesino”. Esto genera que se niegue a firmar los autógrafos y ese será el punto de quiebre para el personaje. Si bien Galván se siente incómodo desde el comienzo por participar de la fiesta, esta frase escrita en la pared es la que lo lleva a radicalizar su conducta. Se enciende en Galván la obligación moral de enfrentarse a todos aquellos aspectos de la fiesta con los que no está de acuerdo. Esta moralidad que se ve en Galván —aunque no es nueva, ya que se ha resistido a ir a misa— se ve potenciada por los carteles y da la sensación de que él reconoce a un interlocutor en esa frase. Ese grupo invisible, pero con voz, le señala en lo que se ha convertido. En este sentido, y pensando en la cita de Piglia (2017), se crea una atmósfera de compromiso al menos con la ideología. Es decir, Galván al sentirse interpelado por la frase comprende que sus actos no son ajenos a los de los “resistentes”. Esto se ve reforzado cuando, al cruzar el campo con Mingo, se encuentran con el avión de Cerviño y las cruces de madera. Estas cruces, en apariencia, no parecen estar estrictamente ligadas a lo que ocurre en la novela porque pertenecen a otra historia, al pasado. Pero funcionan en el protagonista como otro llamado de atención. Otra vez esas voces invisibles lo interpelan. Es a partir de este hecho que la paranoia comienza a actuar en el interior de Galván y, entonces, se siente obligado a hacer lo correcto de acuerdo con lo que sostiene su modo de pensar. La paranoia actúa aquí no como el sentimiento de estar acechado por enemigos, sino como la necesidad no traicionar a aquellos con los que se identifica Galván y, sobre todo, de ser fiel a sus propios ideales.

### **La fiesta en la dictadura como fiesta del monstruo**

Uno de los propósitos de este trabajo es vincular las fiestas que se desarrollan en las novelas objeto de estudio con el cuento de Bustos Domecq “La fiesta del monstruo” (Borges & Bioy Casares, 1977). En primer lugar, porque los que organizan esa fiesta son vistos como monstruos<sup>9</sup>; en segundo lugar, porque no es una fiesta para todos, sino que hay excluidos y estos son, claramente, identificados como enemigos del Estado organizador. Por supuesto que existen diferencias: el monstruo en el cuento de Bustos Domecq está solo mencionado, no participa activamente en los actos malvados del narrador y protagonista. En cambio, en las dos obras policiales trabajadas, el monstruo no está constituido en la figura de un hombre, sino en la de un Gobierno. Es decir, un Estado totalitario —el Gobierno militar— que, por un lado, prohíbe las manifestaciones públicas de ideas o expresiones que estén en contra de los ideales del poder; y por otro lado, alienta las movilizaciones a favor de este y promueve las acciones violentas hacia quienes no adhieren a ellas. Sin embargo, en el sintagma *fiesta del monstruo* se halla una forma de festejar ligada a la violencia y a un gobierno, que, según los protagonistas, promueve esas acciones. Por otro lado, hay un comportamiento en la *communitas* que

permite que la violencia se lleve a cabo. Para dar cuenta de ello, se analizarán los puntos en contacto de estas narraciones que permiten vincular el desarrollo de las fiestas como monstruosas y, al mismo tiempo, insertar las obras policiales en la serie literaria.

“La fiesta del monstruo” fue escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en 1947, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq. Este texto, aparecido durante el peronismo, narra la vivencia de un hombre, que, junto a otros, asiste una celebración donde dará un discurso el líder —el Monstruo—. Los lectores esperan que la fiesta consista en escuchar el discurso del Monstruo y la demostración de los sentimientos que genera en la multitud que ha ido a verlo. Pero el clímax de este relato está dado por la *fiesta* propia y paralela que arman el narrador y sus compañeros cuando se *divierten* arrojándole piedras a un judío hasta matarlo. El regocijo que narra el protagonista al describir esta experiencia es llamativo y es lo que corona al relato como la verdadera fiesta del monstruo. El cuento de Bustos Domecq encierra, en cierta manera, una fiesta dentro de otra: una, la fiesta del monstruo, la que efectivamente consiste en ir a escuchar al Monstruo, y la otra, la que arman los seguidores de este —el narrador y sus amigos— al apedrear al judío. La primera es monstruosa por los ideales que sostiene, las personas que asisten a ella y las formas en la que se desarrolla. La segunda, por el regocijo en el asesinato:

Tomó furia como una golondrina el camión de la juventud y antes de media cuadra paró en seco frente al Comité. Salió un tape canoso, que era un gusto cómo nos baqueteaba, y antes que nos pudieran facilitar, con toda consideración un libro de quejas, ya estábamos transpirando en un brete, que ni si tuviéramos las nuca de queso Mascarpone. A bufoso por barba fue la distribución alfabética; compenetrate, Nelly: a cada revólver le tocaba uno de nosotros; sin el mínimo margen prudencial para hacer cola frente al caballeros, o tan siquiera para someter a la subasta un arma en buen uso, nos guardaba el tape del camión, del que ya no nos evadiríamos sin una tarjetita de recomendación para el camionero. (Borges y Bioy Casares, 1977, p. 92).

En esta descripción puede leerse cuál es el ambiente que rodea a la primera fiesta, y cómo constituye el marco que hace posible que la segunda fiesta se desarrolle. El clima de violencia y de euforia desenfrenada es lo que genera, en cierto modo, que el narrador y sus amigos puedan ver en un judío estudioso un potencial objeto de oposición a los ideales del Monstruo y sus seguidores. Aunque esta elección no es ingenua, ya que lo que propone esta analogía es vincular al Monstruo con el nazismo: el cuento está fechado en 1947, y el contexto de la Segunda Guerra Mundial está todavía muy próximo; a su vez, la pretensión de establecer un lazo entre el Monstruo —Perón, para ser más precisos— y la figura de un dictador no se circunscribe solo al nazismo —aunque esto resulta obvio por la forma en la que los “muchachos” se refieren al judío y cómo lo tratan—, sino también al proyecto de alinear este texto dentro de la tradición literaria, de pensar al Monstruo de Bioy Casares y Borges en relación con el otro gran dictador en la literatura argentina: Rosas. Desde el comienzo de “La fiesta del monstruo” puede verse plasmada esta intención ya que el cuento comienza con una cita de un poema de Hilario Ascasubi, “La refalosa”. Este poema consiste en una carta que

un gaucho le escribe a Jacinto Cielo para contarle qué es lo que les sucede a los opositores a Rosas cuando caen en manos de los federales. “Aquí empieza su aflicción” es el epígrafe que abre el cuento de Bustos Domecq, y es justamente el verso del poema de Ascasubi que antecede a la descripción de la tortura y muerte que sufren los unitarios. Por eso, es importante ver qué relación guarda esta elección del epígrafe con el cuento.

En primer lugar, como se ha señalado, inscribirse en la tradición literaria; en segundo, anunciar lo que sucederá en el relato y que esto es directamente a causa del Monstruo porque él es el que posibilita este tipo de cosas. Estas dos partes constituyen un todo, puesto que, como señala Graciela Kubiszyn (s. f.), la intención de Bioy y Borges es pensar a la literatura como cíclica<sup>10</sup>, por ende, la idea de que el Monstruo represente una nueva versión de Rosas es también una apuesta a la reescritura<sup>11</sup>. Reescritura que se hace evidente en la escena en la que el joven judío se niega a hacer una reverencia a la foto del Monstruo, evocando al unitario de “El matadero” de Esteban Echeverría (1871/2004) que se rehúsa a mostrar devoción por la figura de Rosas<sup>12</sup>.

Aunque las situaciones que se relatan en las dos novelas tratadas en este trabajo no son exactamente iguales a lo que sucede en el cuento de Echeverría, la línea de la tradición literaria que tiene como temática la fiesta del monstruo puede extenderse hasta los textos policiales propuestos. Y la relación puede hacerse porque, justamente, es la construcción de la fiesta la que se repite. Por un lado, está el escenario en el que se desarrollan las fiestas; además en todos los casos hay un extranjero, un *outsider*, que se adentra en un terreno desconocido —el unitario, el judío, Rocha y Galván, Pablo—. Por el otro, ese extraño dentro de los festejos es señalado como un *otro* que, si no acepta rápidamente las reglas que se le imponen, debe ser destruido. Por último, la eliminación de ese extranjero debe hacerse mediante un sacrificio. La destrucción de ese otro debe ser dolorosa y cruel. Y se ese clímax se anticipa por otros elementos que marcan el inexorable final de la víctima.

Hacia el final de *Cuarteles de invierno*, asistimos a la pelea de boxeo entre Tony Rocha y Marcial Sepúlveda. Contienda que gana el joven teniente primero Sepúlveda y que deja al pugilista capitalino en pésimas condiciones. En el marco de esa pelea es que se desarrolla la fiesta del monstruo. Al igual que en el cuento de Bustos Domecq, existe un regocijo en la brutalidad de la pelea, en la destrucción de Rocha. En la novela de Soriano también hay dos fiestas: una, la gala, para los miembros distinguidos del pueblo, los militares y la Iglesia; otra, la pelea de boxeo, pensada para el pueblo propiamente dicho. Esta separación evidencia el lugar que ocupa el pueblo en una fiesta popular, un pueblo que no puede participar libremente de las actividades pensadas para honrar a Colonia Vela. Y aquí se señala la primera paradoja: se organiza una fiesta para celebrar el aniversario del pueblo a la que la comunidad en su totalidad no puede acceder. Existe una notoria diferencia con el cuento de Bustos Domecq porque en él no hay una fiesta para el pueblo y otra para los funcionarios, pero es claro que no todos son bienvenidos en los festejos. Aquellas personas que no participan activamente —que no comparten los ideales de la mayoría— no tienen tampoco el derecho de estar allí, y las que no se acoplan a la fiesta pueden sufrir las consecuencias. En este sentido, Rocha y Galván padecerán los resultados de no estar involucrados cien por ciento con el Estado militar de Colonia Vela. Galván es el primero en entender qué es lo que significa participar en la fiesta organizada por los militares y, por ende, comienza a desafiar a las autoridades, lo que lleva a que lo destituyan de su actuación. Rocha, por el contrario, no

comprende el alcance de su participación en la fiesta hasta la misma noche de la pelea. Allí, cuando irrumpe en la gala y escucha el discurso de Sepúlveda, es que realmente logra visualizar las intenciones de los organizadores: la pelea se plantea despareja para que Sepúlveda pueda vencer cómodamente a Rocha y colaborar con la imagen positiva de este Estado militar. Esta imagen positiva no es meramente una propaganda: es también una afirmación de fuerza, capacidad, eficiencia de las Fuerzas Armadas, de ahí la importancia que tiene para ellos que la pelea se lleve a cabo. Rocha representará, de alguna manera, el papel del judío en el cuento “La fiesta del monstruo” en el sentido de que se constituirá como la víctima y el pueblo —o una parte de él, al menos— gozará observando el espectáculo de su destrucción.

La fiesta es contada y atravesada por la mirada de Galván y esto provee al relato una cierta distancia entre el festejo y la situación. Desde el punto de vista de Galván se desarrolla una fiesta del monstruo, en el sentido de que la población festeja no una victoria, sino el aniquilamiento de Rocha. Por supuesto que no puede hacerse una equiparación uno a uno entre los distintos relatos que narran la fiesta del monstruo, desde el texto de Bustos Domecq (que lleva este nombre) hasta (otro que tal vez haya dado origen a este tipo de mirada hacia la fiesta de los salvajes) el “El matadero”, de Echeverría, puesto que el público no participa en forma colectiva en la golpiza y casi muerte de Rocha. Sin embargo, sí hay una alegría en torno a esta “victoria”, hay un hombre prácticamente muerto y el pueblo prefiere ignorarlo y celebrar al ganador de la contienda. Esta celebración monstruosa avala, en cierta forma, o al menos desde la perspectiva del narrador, el accionar de ese Estado igualmente monstruoso. No obstante, en “La fiesta del monstruo”, no puede afirmarse que el líder, el Monstruo, esté reglando el accionar de la fiesta. Es más, el narrador acude al discurso para sacar rédito personal —al intentar vender unas armas—. Pero lo que sí se puede pensar es que el disfrute que provoca en los participantes el dolor de otro constituye una fiesta.

Algo similar ocurre en la novela *Hay unos tipos abajo*, ya que los hechos se desarrollan durante el día previo y en el que se juega la final del Mundial de Fútbol de 1978. El clima que manifiesta la gente es de aparente felicidad por las grandes probabilidades de resultar campeones. Sin embargo, esta algarabía se ve continuamente empañada por una tensión latente y por los actos de violencia que ocurren durante los festejos. Casualmente, en *Hay unos tipos abajo*, sucede una escena similar a la del sacrificio de Rocha. Pablo camina entre la multitud que festeja el campeonato del mundo y en ese instante ocurre un accidente: un joven, que iba en el capó de un camión, resbala y es arrollado por el mismo vehículo. El joven mal herido es llevado al hospital por un camionero, pero avanzar entre el embotellamiento y la multitud es difícil, y Pablo ve el horror en el medio de la fiesta:

Aquel cuerpo mal herido con los brazos abiertos en cruz sobre el camión atascado, desangrándose en la fiesta general, se le apareció como un sacrificio que los alcanzaba a todos, a cada uno de los que andaban ese anochecer en las calles. Pensó en una gran humillación. Pensó que ese camión nunca lograría llegar a un hospital. (Dal Masetto, 2008, p. 104).

El sacrificio es un elemento que se repite en ambas historias: hay una víctima en nombre de la fiesta, y parece ser esencial para que esta se lleve a cabo plenamente<sup>13</sup>,

aunque existen marcadas diferencias entre las formas en las que se desarrolla este sacrificio. Rocha es absolutamente necesario para los festejos. Él es llevado a Colonia Vela exclusivamente para esto. El trato “preferencial” del que lo hace objeto el doctor Ávila Gallo demuestra su importancia. Aquí sí puede verse cómo es imprescindible que llegue en óptimas condiciones a su sacrificio. Es, en cierta medida, equiparable a los sujetos que eran elegidos para los sacrificios, hombres o animales en buen estado en tiempos pretéritos. Sin embargo, aquí hay una diferencia, Rocha no está en su mejor estado físico. Es un boxeador venido a menos. En este punto, puede verse cómo los organizadores de la fiesta buscan una persona que esté en condiciones inferiores para asegurarse la victoria. Este gesto demuestra una inferioridad en relación con los pueblos que ofrecían sacrificios ya que el Estado de las Fuerzas Armadas lo hace con el fin de favorecerse solo a sí mismo. En la Antigüedad, los sacrificios tenían una doble función: favorecer a quienes lo realizaban y también a los dioses. Por el contrario, en este nuevo sacrificio no hay una proyección hacia nadie más que el Estado. No beneficia a los dioses —por supuesto— y tampoco al pueblo porque los organizadores no intentan dar un verdadero espectáculo para la comunidad, sino que tratan de engañarla. Este engaño se erige para que el pueblo de Colonia Vela vea en el sacrificado la superioridad de Sepúlveda y, por consiguiente, de los militares, y continúe creyendo que ese Gobierno es su principal opción. Pero lo que sí ocurre en relación con las historias míticas, con los sacrificios y persecuciones, es la elección de una víctima —cuando no de un grupo—, de un chivo expiatorio. René Girard, en su libro *El chivo expiatorio* (1986), explica que la noción de “chivo expiatorio” se basa en el asesinato colectivo de una víctima que es acusada de ser la responsable de la calamidad que le ocurre al pueblo<sup>14</sup>. Girard comienza su libro refiriéndose a la peste negra y cómo su origen se encuentra en la ira de los dioses que envenenaron los ríos por culpa de los judíos. Estas matanzas no suceden para acabar con la peste o resolver el problema en cuestión, sino para restituir el orden social. Rocha no es señalado como un culpable de las desgracias, pero sí lo son las personas que se señalan como diferentes. La frase “algo habrán hecho”, se vuelve una variante de esta lógica. Y es muchas veces denunciado en la novela *Hay unos tipos abajo*:

—Pero no, Sara, Pablo nunca escribió sobre política ni nada que se le parezca.

Las notas tuyas no pueden molestar a nadie.

—Lo que escribía el hermano de María tampoco podía molestar a nadie.

—Es diferente. Además, ¿qué sabemos nosotros del hermano de María? ¿Vos sabés en qué andaba el hermano de María? (Dal Masetto, 2008, p. 63).

Aquí el amigo de Pablo señala que el hermano de María podría estar en algo comprometido y esa es la causa de su desaparición. Justifica, de algún modo, la situación que vivió este hombre. Diferente es el caso que se representa con el hombre herido que no es elegido en absoluto para ser un sacrificio y que parece inocente de toda culpa. No obstante, el sentimiento de Pablo, su mirada frente al espectáculo, marca la idea de sacrificio. No solo por la semejanza de la posición del hombre, que se identifica



rápida­mente con la Jesús en la cruz —“aquel cuerpo mal herido con los brazos abiertos en cruz sobre el camión atascado” (Dal Masetto, 2008, p. 104)—, sino también porque se ve identificado con la inocencia de la víctima ya que él se encuentra en una situación análoga. Metafóricamente, el protagonista se desangra entre la multitud. Atraviesa una situación de la que nadie se percata. Allí, en el medio de la multitud, Pablo es una víctima inocente que puede ser sacrificada en cualquier momento, pero todos son indiferentes.

En todos estos casos hay elementos que anticipan el final. En primer lugar, comenzando por el texto que Borges y Bioy proponen como inaugural de la serie, “El matadero”, allí ocurren dos situaciones vinculadas a prever el destino del unitario: la caída del gringo y la muerte del niño. La primera, solo denota el sentimiento de la barbarie frente a la civilización: burla y desconocimiento de su superioridad. La segunda, en cambio, muestra la verdadera cara de las atrocidades que pueden cometerse en el matadero. El niño no es sacrificado intencionalmente, es consecuencia de la brutalidad de la persecución del toro por parte de los carniceros. Y esta persecución se hace en un tono alegre y con regocijo al pensar que lo van a atrapar. Luego de estos dos hechos, hace su aparición el unitario, que evoca la simbología de ambas víctimas: la civilización, encarnada en el gringo, y la inocencia, vinculada al niño. Es cuestión de tiempo saber cómo terminará este hombre que se atreve a adentrarse en las tierras del matadero. De la misma forma hay, en los otros textos de la serie, elementos que nos llevan a prever los sacrificios. En “La fiesta del monstruo”, el narrador nos cuenta cómo es el viaje hacia el lugar donde dirá su discurso el líder y cómo, desde un principio, los muchachos imponen su nombre:

Pero el nerviosismo cundió entre la merza fresca cuando el trompa, el vulgo Garfunkel que le dicen, nos impuso blandos al tacto con la imposición de deponer en cada paredón el nombre del Monstruo, para ganar de nuevo el vehículo a velocidad purgante, no fuera algún cabreira a cabriarse y a venir calveira a pegándonos. Cuando sonó la hora de la prueba empuñé el bufoso y bajé dispuesto a todo, Nelly, anche a venderlo a por menos de tres pessolanos. Pero ni un solo cliente asomó el hocico y me di el gusto de garabatear en la tapia unas letras de frangollo. (Borges y Bioy Casares, 1977, p. 94).

Aquí se ve claramente que el narrador está dispuesto a todo si alguien no le permite pintar el nombre del Monstruo en las paredes, incluso, matar. Por eso, no es de extrañar el desenlace del judío hacia el final del cuento. Siguiendo estas anticipaciones, podemos vincular con lo que ocurre en las dos novelas de estudio. En *Cuarteles de invierno*, la persecución de la que es objeto Galván, por parte de los dos agentes de policía, lo obliga a esconderse en la casilla de Mingo. Luego de perseguir toda una noche a Galván y Mingo, los policías localizan al linyera y lo asesinan. La muerte de Mingo, esa víctima inocente, anticipa también el final de Rocha. Por último, en *Hay unos tipos abajo*, la soledad que empieza a rodear a Pablo lleva progresivamente a vislumbrar el total anonimato en el que caerá el protagonista. Abandonado por su novia y negado por sus amigos, Pablo es poco a poco excluido de la sociedad. Así, como el hombre arrollado por el camión evoca la crucifixión de Cristo —como también lo es el unitario atado en

cruz en la casilla del juez de “El matadero”—, Pablo, de alguna manera, puede ser entroncado al contexto bíblico, ya que Cristo fue negado por Pedro. Retomando lo dicho anteriormente, Pablo se identifica con la víctima: abandonado y, posiblemente, camino a ser sacrificado.

La actitud del pueblo frente a los sacrificados, a los heridos y a los excluidos parece ser la propia de las *festividades monstruosas* y estas formas de festejo están íntimamente ligadas a la organización, ya que es la que permite que las acciones violentas ocurran. La diferencia reside en que en las obras policiales la injerencia de las Fuerzas Armadas sobre las fiestas es directa; en el cuento de Bustos Domecq, la acción de narrador es autónoma. No obstante, si se tiene en cuenta el recorrido literario que traza “La fiesta del monstruo”, es evidente que el clima que se vive en el discurso del líder es el que propicia que la violencia aflore. En este sentido, el sintagma *la fiesta del monstruo* es aplicable: la celebración se basa en sacrificar a otro. Allí reside la verdadera fiesta.

## Conclusión

Las novelas *Hay unos tipos abajo* (Soriano, 2006) y *Cuarteles de invierno* (Dal Masetto, 2008) abordan como tema la forma de festejar en tiempos de la última dictadura militar en la Argentina. Este contexto es el que permite que las obras tengan elementos que las vinculan con el género policial, como lo son el control y la vigilancia. Estas mismas características son las que tiñen las tramas de suspenso y, también, resultan propias del estado de excepción en el que estas fiestas se desarrollan. Por lo tanto, este particular modo de controlar a los individuos que tiene el Estado hace que los protagonistas se sientan paranoicos, al pensar que siempre están siendo vigilados. El marco en que se desarrollan estas celebraciones provoca que los protagonistas vivan las fiestas como monstruosas. De acuerdo con la lectura que se ha propuesto en este artículo, las novelas policiales *Cuarteles de invierno* y *Hay unos tipos abajo* guardan relación con el argumento de “La fiesta del monstruo” (Borges y Bioy Casares, 1977). Esto se debe a que en las obras policiales el Estado encarna la barbarie y la violencia y que frente a una persona diferente no duda en destruirla o ignorarla. Pero, a diferencia de las fiestas monstruosas anteriores —la de Ascasubi, Echeverría, Bioy Casares y Borges—, las fiestas de la dictadura tienen máscaras, ya que se instauran otras reglas para llevar a cabo los festejos. El Estado vigila y condiciona las fiestas, las dirige y las manipula.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *Estado de excepción. Homo sacer, II, 1*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Argentina: Alianza.
- Blanco, M. (2014). La fiesta del monstruo y sus precursores. *Variaciones Borges*, 37, 157-175.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1977). La fiesta del monstruo. En Autores, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (pp. 87-103). Argentina: Librería de la Ciudad.
- Dal Masetto, A. (2008). *Hay unos tipos abajo*. Argentina: Debolsillo.
- Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. En C. Ferrer (Comp.), *El lenguaje literario* (Tomo II). Uruguay: Nordan.

- Echeverría, E. (2004). El matadero. En Autor, *La cautiva y El matadero*. Argentina: Gárgola.
- Feinmann, J. P. (1991). Estado policial y novela negra argentina. En G. Petroni, J. B. Rivera y L. Volta (Eds.), *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia* (pp. 155-163). Argentina: Corregidor.
- Gallone, O. (2012). Un monstruo en el matadero. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv2b4>
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Argentina: Anagrama.
- Gramuglio, M. T. (1989). Bioy, Borges y Sur. Diálogos y Duelos. *Punto de Vista*, 34(XII), 11-16.
- Hopkins, C. (2008). Teatralidad y celebración popular. En Autor, *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noreste* (pp. 11-41). Argentina: Instituto Nacional del Teatro. Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/135/2008%20Tincunacu.pdf>
- Kubiszyn, G. (s. f.). La circularidad histórica en la “Fiesta del Monstruo” de Bustos Domecq. Recuperado de [https://www.academia.edu/20059550/La\\_circularidad\\_hist%C3%B3rica\\_en\\_La\\_fiesta\\_del\\_monstruo\\_de\\_Bustos\\_Domecq](https://www.academia.edu/20059550/La_circularidad_hist%C3%B3rica_en_La_fiesta_del_monstruo_de_Bustos_Domecq)
- La carta apócrifa de Krol. (2013). Recuperado de <https://www.espn.com.ar/noticias/nota?s=futbol/mundiales&id=1867465&type=story>
- Lafforgue, J. y Rivera, J. (1996). *Asesinos de papel: ensayo sobre la narrativa policial*. Argentina: Colihue.
- Marengo, M. del C. (2002). El mundo cultural de H. Bustos Domecq o ¿Quién leyó esos libros?: de lo residual y el olvido en la cultura argentina del siglo XX. *Especulo. Revista de estudios literarios*, 37. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/hbustos.html>
- Masiello, F. (2014). La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. En *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el Proceso militar*. Argentina: Eudeba.
- Piglia, R. (2015). Sobre Borges. En Autor, *Crítica y ficción* (pp. 73-83). Argentina: Anagrama.
- Piglia, R. (2017). La ficción paranoica [Entrada en un blog]. Recuperado de <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/01/08/la-ficcion-paranoica/>
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Argentina: Legasa.
- Rodríguez Monegal, E. (1977). Borges y la Política. *Revista Iberoamericana*, 43(100-101), 269-291.
- Roldán, D. (2007). La espontaneidad regulada: fútbol, autoritarismo y nación en Argentina '78. Una mirada desde los márgenes. *Prohistoria*, 11. Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-95042007000100007](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042007000100007)
- Rosso, E. de (2018). El octavo círculo: ficciones policiales argentinas. En N. Jitrik (Ed.), *Historia crítica de la Literatura Argentina*, J. Monteleone (Dir. de volumen), *Una literatura en aflicción* (pp. 617-652). Argentina: Emecé.
- Soriano, O. (2006). *Cuarteles de invierno*. Argentina: Seix Barral.
- Soriano, O. (2014). *No habrá más penas ni olvidos*. Argentina: Seix Barral.

- Sphar, A. (2006). *La sonrisa de la amargura: 1973-1982. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*. Argentina: Corregidor.
- Todorov, T. (2003). Tipologías de la novela policial. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos: la literatura policial: de Poe al caso Guibileo*. Buenos Aires: La Marca.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Argentina: Taurus.
- Velasco, H. (1982). *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre fiestas en España*. España: Tres-catorce-dieciséis.

## Notas

---

<sup>1</sup> “La fiesta del monstruo” es un cuento escrito en 1947 por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, bajo el seudónimo de Bustos Domecq. Dice al respecto de las condiciones de producción María Teresa Gramuglio: “La víctima unitaria de los mazorqueros es reemplazada ahora por un judío, desplazando la opinión política hacia lo racial, con lo que se quiere señalar, más allá de la posible referencia a un hecho real, el antisemitismo del peronismo y, en consecuencia, su afinidad con el nazismo. Otra vez el contexto de *Sur* puede ser invocado como el más inmediato de los que operan en la escritura política de las ficciones que Bioy y Borges escribieron juntos, ya que la dicotomía civilización/barbarie y la asimilación del peronismo a los totalitarismos europeos fueron las claves ideológicas —anacrónicas y anatópicas— con que *Sur* leyó el peronismo” (1989, p. 16).

<sup>2</sup> *La fiesta de todos* es una película de 1979 dirigida por Sergio Renán. Este film pertenece al género comedia documental y relata el Mundial de Fútbol 1978 a partir de reflejar las hazañas futbolísticas y la emoción de los argentinos frente a este hecho. La película fue tildada de propagandística debido a la temática y la forma que tomó para contar el Mundial, ya que dejó de lado todo lo que tuviera que ver con la represión del Estado. Esto permite observar cómo los ideales del Gobierno militar y los del Mundial se aunaron en un mismo sentimiento de esfuerzo patriótico.

<sup>3</sup> Durante el Mundial de Fútbol 1978, la revista *El Gráfico* publicó una carta apócrifa atribuida a Rudolf Krol, jugador de fútbol de la selección holandesa. Dicha carta decía: “Mi preciosa:

Tu madre te leerá esta carta. Quiero decirte, antes que nada, que te extraño mucho, aunque el recuerdo y la sonrisita que sale de tu foto, siempre me acompaña. Ya compré la muñequita que te prometí. Es rubia como tú y tiene un par de ojos exactamente iguales a los tuyos. Camina, habla y muy pronto, cuando yo regrese, jugaremos con ella tirados en el living.

Mamá me contó que los otros días lloraste mucho porque algunos amiguitos te dijeron cosas muy feas que pasaban en Argentina. Pero no es así. Es una mentirita infantil de ellos. Papá está muy bien. Aquí todo es tranquilidad y belleza. Esta no es la Copa del Mundo, sino la Copa de la Paz.

No te asustes si ves algunas fotos de la concentración con soldaditos de verde al lado nuestro. Estos son nuestros amigos, nos cuidan y nos protegen. Nos quieren como toda la gente de este país, que desde el mismo momento de la llegada nos demostró su afecto. Como en el aeropuerto cuando nos esperaron con banderas de nuestra patria y nos tiraban besos y todas las manos nos querían abrazarnos.

Cada vez hace más frío. Por las ventanas del hotel vemos todos los días caer la nieve. El paisaje es hermoso pero faltas tú. Sonríe, pronto estaremos juntos. No tengas miedo, papá está bien, tiene tu muñeca y un batallón de soldaditos que lo cuida, que lo protege y que de sus fusiles disparan flores.

Dile a tus amiguitos la verdad. Argentina es tierra de amor. Algún día cuando seas grande podrás comprender toda la verdad.

Te adoro, cuida a mamá, espérame con una sonrisa y andá pensando en un nombre para la muñequita. Mi beso.

Papito.

PD: Yo ya elegí el nombre para tu muñeca. Sería “Argentina”. Si puedes elegir uno mejor, dímelo”.

Krol afirmó que la carta no fue escrita por él, ya que la misiva estaba en inglés y su hija pequeña hablaba holandés.

<sup>4</sup> Adriana Sparh compara la asistencia a misa con el toque de queda, y describe esta escena de la novela así: “[El] ‘toque de queda matinal’ se convierte en un oxímoron que conlleva la idea de ampliar ese control nocturno a las horas diurnas. La vigilancia sobre la población se torna total” (2006, p. 109).

<sup>5</sup> El Comunicado N° 2 de la Junta Militar dice: “Con la finalidad de preservar el orden y la tranquilidad, se recuerda a la población la vigencia del estado de sitio. Todos los habitantes deberán abstenerse de

---

realizar reuniones en la vía pública y propalar noticias alarmistas. Quienes así lo hagan, serán detenidos por la autoridad (militar, de seguridad o policiales). Se advierte asimismo que toda manifestación callejera será severamente castigada”.

<sup>6</sup>Agamben señala que el *Estado de excepción* existe tanto en los gobiernos de facto como en los gobiernos democráticos, y que la violación de los derechos jurídicos de los sujetos se da en ambos casos. Para ejemplificar esto, el autor utiliza un hecho ocurrido en Estados Unidos: “El significado inmediatamente biopolítico del estado de excepción como estructura original en el cual el derecho incluye en sí el viviente a través de su propia suspensión emerge con claridad en el *military order* emanado del presidente de los Estados Unidos el 13 de noviembre de 2001, que autoriza la ‘*indefinite detention*’ y el proceso de parte de las ‘*military commissions*’ (que no hay que confundir con los tribunales militares previstos por el derecho de guerra) de los no-ciudadanos sospechados de estar implicados en actividades terroristas... La novedad de la “orden” del presidente Bush es que cancela radicalmente todo estatuto jurídico de un individuo, produciendo así un ser jurídicamente innominable e inclasificable... Ni prisioneros ni acusados, sino solamente *detainees*, ellos son objeto de una pura señoría de hecho, de una detención indefinida no sólo en el sentido temporal, sino también en cuanto a su propia naturaleza, dado que ésta está del todo sustraída a la ley y al control jurídico” (Agamben, 2014, p. 29). En relación con esto que menciona Agamben, puede pensarse la situación de los desaparecidos en Argentina: “No están ni vivos ni muertos, están desaparecidos”, decía el entonces presidente del Gobierno de facto Rafael Videla.

<sup>7</sup>*No habrá más penas ni olvido* es la segunda novela de Osvaldo Soriano. Escrita en 1978, esta obra narra la lucha entre peronistas durante la década del setenta enfrentados por diferencias ideológicas entre grupos de esta corriente política. Aquí, el conflicto está dado por las injusticias que viven los peronistas “viejos” al ser tratados de comunistas por estar ligados a los grupos peronistas de izquierda. El lugar donde se desarrolla la acción de esta novela también es Colonia Vela, un pueblo pequeño y peronista que se ve sacudido por los incidentes que se ocasionan cuando intentan sacar por la fuerza y, mediante acusaciones falsas, a Ignacio Fuentes, el delegado del partido. Este hecho desata un enfrentamiento sangriento entre los habitantes del pueblo, que comienzan una batalla campal. Esta lucha deja un saldo negativo en el pueblo, no solo por las muertes, sino también por las consecuencias políticas que acarrea.

<sup>8</sup> Francine Masiello explica también este concepto de “nosotros” utilizando las palabras de Guillermo O’Donnell quien ha señalado: “la supresión de los ‘otros’ es lograda eficazmente mediante la abrumadora presencia de una voz que corresponde a la primera persona del plural. Un ‘nosotros’ es creado por el estado y sirve, según las palabras de O’Donnell, ‘para permitir a las instituciones del estado aparecer como agentes que logran y protegen un interés general’... De este plan, que fue concebido para eliminar todo exceso y toda superabundancia de discursos, los disidentes fueron vueltos invisibles, evacuados del lugar del diálogo humano. En suma, esta acción dio crédito a una sola acción autoritaria e impuso un código simbólico inflexible para reforzar el programa del Estado” (2014, p. 32).

<sup>9</sup> Si bien nada indica en el texto de Borges y Bioy que el Monstruo sea el organizador, tampoco existen indicios que marquen lo contrario. Mariela Blanco se explaya sobre este punto al diferir sobre la fecha a la que otros críticos sitúan el relato: “‘Disiento, por tanto, con Cortés Rocca, quien insiste en fechar los hechos del mundo representado el 17 de octubre de 1945’ (187 y ss.). Por el contrario, considero que una de las motivaciones del cuento recae en mostrar la frecuencia repetitiva de estos actos, rasgo típico de la masificación que se quiere parodizar. En efecto, las líneas finales son elocuentes: ‘Estas orejas la escucharon, gordeta, mismo como todo el país, porque el discurso de transmite en cadena’ (OCC 465). No hay mención de una fecha precisa, por lo que puede entenderse de que se trata de cualquier día festivo en relación con la liturgia peronista. El 1° de mayo, pongamos por caso. Otro dato que contradice que se trate del día “inaugural” del movimiento peronista es la mención de ‘la marchita del Monstruo’, pues si bien su origen y datación precisos son un tema controvertido sobre el que los especialistas no se ponen de acuerdo, puede conjeturarse su difusión masiva luego de este día” (2014, p. 162).

<sup>10</sup> Graciela Kubiszyn (s. f.), en su artículo “La circularidad histórica en la ‘Fiesta del Monstruo’ de Bustos Domecq”, afirma que Borges y Bioy Casares intentan plantear, desde la literatura, lo cíclico de la sociedad argentina, en la que continuamente surgen grupos políticos antagónicos, en donde el salvajismo enfrenta al pueblo, en donde aparecen figuras tiránicas y donde el escritor refleja literariamente lo que va aconteciendo. Ella sostiene esta postura basándose en las palabras que Borges escribe en el artículo “Nota sobre los argentinos”: “Cada 100 años Buenos Aires engendra un dictador que de algún modo siempre es el mismo”. Y a partir de eso, vinculará el cuento que Borges escribió en colaboración con Bioy Casares. “Para ellos, la figura de Perón formará parte de la lista de tiranos que gobernaron el país y, como hemos afirmado, su cuento formará parte de los textos denunciadores de una tiranía, junto con *Facundo*, *El*

---

*Matadero, La Refalosa*. Y esto ocurre, justamente, porque para Borges la historia tendería a ser” (Kubiszyn s. f., p. 2).

<sup>11</sup> En el texto titulado “Sobre Borges”, Piglia (2015) explica cómo funciona la reescritura en este cuento: “Yo no diría que es una parodia de *El matadero*, sino más bien una especie de traducción, de reescritura. Borges y Bioy escriben una nueva versión del relato de Echeverría adaptado al peronismo. Pero también tienen en cuenta uno de los grandes textos de la literatura argentina, *La refalosa* de Ascasubi. Es una combinación de *La refalosa* con *El matadero*. La fiesta atroz de la barbarie popular contada por los bárbaros. La parodia funciona como diatriba política, como lectura de clase, se podría decir. La forma está ideologizada al extremo” (p. 78). En cuanto a la utilización del lenguaje en el texto de Bustos Domecq existen varios trabajos —Avellaneda (1983); Pauls (1986) Gramuglio (1991); Waldegaray (2002); Blanco (2007); Gallone (2012), entre otros—, pero, a los efectos analíticos de este trabajo, este aspecto no es abordado.

<sup>12</sup> Cuando el unitario es llevado a la casilla del juez, se desarrolla el siguiente diálogo:

—¿Por qué no traes divisa?

—Porque no quiero.

—¿No sabes que lo manda el Restaurador?

—La librea es para vosotros esclavos, no para los hombres libres.

—A los hombres libres se les hace llevar a la fuerza.

—Sí, a la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas; infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellas en cuatro patas” (Echeverría, 2004, p. 119).

<sup>13</sup> Esta escena de *Hay unos tipos abajo* se asemeja a la que se relata en “El matadero” cuando el toro degüella al niño. Esta víctima, el niño, no es sacrificada adrede, pero es consecuencia de la brutalidad de la persecución del toro por parte de los carniceros. También hay otra vinculación entre el crimen del niño y la caída de Rocha, en *Cuarteles de invierno*. En un primer momento la gente del matadero que ha visto el hecho queda atónita, pero luego de un rato ya no se acuerdan de lo sucedido: “Una hora después de su fuga el toro estaba otra vez en el matadero donde la poca chusma que había quedado no hablaba más que de sus fechorías. La aventura del gringo en el pantano excitaba a la risa y el sarcasmo. Del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre: su cadáver estaba en el cementerio” (Echeverría, 2004, p. 114).

<sup>14</sup> Fernando Reati también entiende que el papel de Rocha se constituye como el de un chivo expiatorio: “En el corpus argentino se encuentra lo que René Girard, en *the Scapegoat*, llama ‘textos de persecución’, caracterizados por una víctima que actúa como chivo emisario. *Cuarteles de invierno* constituye un ejemplo de esta persecución colectiva del chivo expiatorio... El boxeador Rocha y el cantor de tangos Galván, contratados en Buenos Aires para animar la fiesta, encarnan varios rasgos que según Girard identifican al típico chivo emisario: su condición de extranjeros (provienen de la Capital, es decir de ‘otra cultura’), su transgresión de ciertos tabúes locales (el honor de los pobladores, la autoridad encarnada del ejército), e incluso la maraca física identificatoria (la mano del boxeador, instrumento de su profesión, hinchada de un culatazo). Galván y Rocha, si bien en apariencia son muy diferentes —el uno inteligente y al tanto de las connotaciones políticas de los sucesos, el otro ingenuo e ignorante de los peligros latentes en el pueblo—, son en realidad variantes del mismo chivo emisario, que debe ser destruido para asegurar la supervivencia del equilibrio comunal a cualquier precio” (1992, pp. 88-89).

## **EL MONJE O EL MODELO DE LAS RETÓRICAS REVOLUCIONARIAS: UNA METAMORFOSIS DEL MAL**

Julieta Videla Martínez\*

### **Resumen**

La atracción por el terror, el misterio y los monstruos ha existido incluso desde la antigüedad, como lo prueban las novelas y las tragedias helenísticas, pero también los dramas isabelinos. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y especialmente hacia la época de la Revolución francesa, cuando aparecen las novelas libertinas en Francia, también llamadas *romans noirs*, y las novelas góticas en Inglaterra, denominadas *tales of terror* como una respuesta al paradigma de la Ilustración que toma materiales medievales pero los resignifica y crea nuevas formas estéticas. Me interesa aquí desentrañar las metamorfosis del mal que la retórica revolucionaria (en este caso, de *El monje*) opera en tanto novela gótica a través de la recuperación y la resemantización del mal medieval, según los cuales estos procesos retóricos reflejan la singularidad siniestra de la literatura moderna. Tomaré principalmente los conceptos de monstruosidad y mal y los analizaré hermenéuticamente para interpretar cómo es la metamorfosis de estas categorías en las postrimerías del siglo XVIII, con el acontecimiento de la Revolución francesa en dicha obra mencionada. En este trabajo, sostenemos que *El monje* es el modelo de las retóricas revolucionarias que marcará la tendencia estética hacia el siglo XIX gracias a su apuesta original que es, en primer lugar, representar la metamorfosis del mal incluso utilizando materiales medievales y, en segunda instancia, atender al lugar de los receptores, preocupándose por producir ciertas estéticas que susciten el interés ante una nueva sensibilidad.

**Palabras clave:** literatura gótica; metamorfosis del mal; modernidad; retórica revolucionaria; revolución

### **THE MONK OR THE MODEL OF REVOLUTIONARY RHETORICS: A METAMORPHOSIS OF EVIL**

### **Abstact**

The attraction for terror, mystery and monsters has existed even since ancient times, as the novels and Hellenistic tragedies, but also Elizabethan drama. However it is from the second half of the 18th century and especially towards the French Revolution, when the

---

\* Tesista de la Licenciatura en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Correo electrónico: [videlamartinezjulieta@gmail.com](mailto:videlamartinezjulieta@gmail.com). Recibido: 07/03/2020. Aceptado: 29/05/2020.

libertine novels appear in France, also called *romans noirs*, and the gothic novels in England, called *tales of terror* as a response to the Enlightenment paradigm that takes medieval materials redefining them in order to create new aesthetic forms. I am interested here to study the metamorphoses of evil that revolutionary rhetoric, in this case, *The Monk*, operates as a gothic novel through the recovery and resemantization of medieval evil, according to which the latter reflect the sinister singularity of modern literature. I will mainly take the concepts of monstrosity and evil and analyze them hermeneutically to interpret what the metamorphosis of these categories is like in the late eighteenth century, with the event of the French Revolution in the aforementioned work. In this work we brace *The Monk* as a model of the revolutionary rhetoric that will mark the aesthetic trend towards the 19th century thanks to his original commitment that is firstly to represent the metamorphosis of evil even using medieval materials, and secondly, to attend to the place of receptors, caring about producing certain aesthetics that arouse interest in a new sensibility.

**Keywords:** gothic literature; metamorphosis of evil; modernism; revolution; revolutionary rhetoric

## Introducción

Analizaremos y reflexionaremos hermenéuticamente acerca de la metamorfosis del mal en la obra *The monk*, de M. G. Lewis, la cual participa de la literatura gótica, y también es considerada como retórica revolucionaria por Nick Groom en *The Gothic: A Very Short Introduction* (2012) para designar a los textos literarios que funcionan como una respuesta firme a la revolución<sup>1</sup> que filtró imágenes sexuales y grotescas para atacar instituciones como la Iglesia y la monarquía, y representaciones que se encontraban en sintonía con la revolución misma. Pero además de esta significación que aporta Groom (2012) al concepto de retórica revolucionaria, nos referiremos aquí con este término específicamente a textos literarios que juegan con la noción de revolución involucrando diferentes aristas: en primer lugar, la vinculación que tienen estos textos con el acontecimiento social y político de 1789 en Francia; en segundo lugar, el ataque a las instituciones eclesiásticas y monárquicas; y por último, la relevancia estética que tienen estas obras al ser creadas no solo en esta instancia de revolución, sino también bajo un nuevo paradigma filosófico que cambia el modo de hacer arte del siglo anterior, dominado por una estética clásica.

El artículo se compone de cuatro apartados hilados por los tópicos modernidad, mal y revolución que se encaminan a la siguiente hipótesis: la literatura revolucionaria del género gótico de las postrimerías del siglo XVIII, específicamente producida en simultaneidad con los acontecimientos de la Revolución francesa, retoma elementos de la Antigüedad y la Edad Media, resemantizándolos y transformándolos, con el objetivo de despertar una nueva sensibilidad que se interese por el arte y la literatura produciendo sentimientos asociados a lo sublime.

Lo que Sade destacó en su *Idée sur les romans*, publicado como prólogo a *Les crimes de l'amour* en 1800, fue que, en aquellos tiempos de revolución en los que la gente estaba acostumbrada a padecer desgracias constantes, la literatura inglesa de ese momento había descubierto cómo captar el interés de los lectores hacia una nueva sensibilidad, de modo que también habría servido como modelo para los escritores



franceses. El interés del que habla Sade requería en estos momentos una vuelta de tuerca estética que articulara tanto el placer como el dolor en la misma instancia, que es lo que Burke denominó como “sublime” en su *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, en 1757.

Tal vez deberíamos analizar aquí las novelas nuevas, el mérito de las cuales está compuesto aproximadamente por el sortilegio y la fantasmagoría, poniendo a la cabeza *El monje*, superior, según todos los comentarios, a los extraños arrebatos de la brillante imaginación de Radcliffe, pero esta disertación sería demasiado larga. Convergamos solamente en que a este género, dígame lo que se diga, no le falta mérito; se convertía en el fruto indispensable de las sacudidas revolucionarias que toda Europa experimentaba.

Para quien conocía todas las desdichas con las cuales los malvados pueden colmar a los hombres, la novela se volvía tan difícil de hacer como monótona de leer; no había ningún individuo que no hubiera sufrido infortunio, en cuatro o cinco años, que no pudiera pintar, en un siglo, el más famoso novelista de la literatura. Hacía falta por lo tanto llamar al infierno en su auxilio para componer títulos de interés y hallar en el país de las quimeras lo que se sabía corrientemente tan solo hurgando la historia del hombre en esta edad de hierro. ¡Pero cuántos inconvenientes presentaba esta manera de escribir! El autor de *El monje* no los ha evitado más que Radcliffe; aquí, necesariamente, dos cosas de una: o hay que revelar el sortilegio, y desde ese momento usted no se interesa más, o es preciso que nunca se levante el telón, y entonces se halla usted frente a la más espantosa inverosimilitud. Que aparezca una obra de este género lo bastante buena para alcanzar el fin sin estrellarse contra uno u otro de estos escollos, lejos de reprocharle sus medios, la ofrecemos entonces como un modelo (Sade, 2009).

## I. Literatura y revolución

*The Monk*<sup>2</sup>, de Matthew Gregory Lewis, publicado en 1796, apenas cuatro años antes de que se imprimiera *Les crimes de l'amour*, fue una obra profundamente controvertida, considerada un libro blasfemo por algunos como Coleridge y T. J. Mathias, según Francisco Torres Oliver (1996), al tiempo que la obra se convertía en una novela popular, y sin embargo, los que la defendían eran pocos. Hacía solo unas décadas antes se había dado inicio a esta “nueva novela” de la que habla Sade, con *The Castle of Otranto*, de Walpole; sin embargo, para el Marqués, el modelo de esta nueva novela, que es la novela gótica, no va a ser ni la obra de Walpole ni las de Ann Radcliffe, sino *El monje*. Las novelas de Richardson y Fielding que respondían a pautas instauradas por el neoclasicismo y cuyos verismo e inspiración burguesa buscaban la representación de los hechos verosímiles y probables, excluyendo todo elemento que exceda lo razonable, no respondían a las nuevas necesidades artísticas; pero tampoco lo hacían los poetas del cementerio<sup>3</sup> o Walpole con su ilimitada variedad de elementos inverosímiles y su tendencia al rechazo de los principios clasicistas. Es por ello que Sade afirma que, a pesar de caer en las características de ambas modalidades dieciochescas, la novela de Lewis no solo escapa al desinterés, sino que es además la representación equilibrada y justa de este «fruto indispensable» (Sade, 2009) —el gótico— en ese momento de revueltas revolucionarias. Apelar al infierno en este género literario, en estas coyunturas sociales y políticas y en la obra de Lewis particularmente, es una decisión estética, una política literaria que acarrea transformaciones en esa monstruosidad invocada, en ese diablo medieval.

En realidad, la composición de *El monje* no se destacó por utilizar elementos originales e innovadores. Fue Horace Walpole quien había tenido la iniciativa de abandonar las técnicas realistas de Richardson y Fielding y de comenzar otra estética que reconcilie la narrativa medieval con la moderna. Para ello, se propuso articular elementos maravillosos con una actitud de los personajes que sea apropiada a las circunstancias que se estaban viviendo en esa segunda mitad del siglo XVIII. Esto es lo que Walpole ha dejado dicho en el prefacio de la segunda edición de su novela.

La novela británica de corte realista y neoclásico como la de Fielding se propone reflejar “de la manera más objetiva los conflictos enmarcados en la existencia de la burguesía —preferentemente terrateniente— que ha consolidado en mayor o menor grado su prestigio, fortuna y procedencia cultural” (Rest, 1976, p. 10), sobre la que debe predominar una representación de acontecimientos verosímiles y comprobables, es decir, no hay lugar para lo sobrenatural. Esta determinación aristotélica y clasicista es el resultado de las teorías mecanicistas de la realidad y el sentimiento de optimismo respecto del progreso que ya venía del Renacimiento y que se intensifica con las ideas de la filosofía ilustrada. “La actitud de Fielding, en tal sentido, revela un trasfondo de humanitarismo paternalista; en cambio, medio siglo después... se percibe una mayor apertura, una disposición más flexible en el registro de la fluidez social” (Rest, 1976, p. 11).

Esta segunda orientación narrativa va a ser de gran importancia en Francia, en los procesos finales del *Ancien Régime* y los inicios de la revolución, pero no va a dejar de ser significativa también en Inglaterra, allí donde aparecerán principalmente *Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe y *The Monk* con el completo estilo gótico dieciochesco que ya había marcado *The Castle of Otranto*. Esta estética es duramente criticada en su época, y una prueba de ello es la novela satírica *Northanger Abbey* de Jane Austen, que, sin embargo, aumentó las posibilidades de propagación del género en la clase media. En el capítulo sobre la novela gótica de *William Beckford, auteur de “Vathek”*, André Perreux, citado en la introducción de Rest (1976), afirma que este influjo del gótico en la clase media se debió a que las historias realistas del estilo de Fielding —como *Tom Jones*, a pesar de haber tenido una gran popularidad— habían quedado sujetas a una perspectiva terrateniente y conservadora, de modo que la pequeña burguesía urbana buscó un estilo literario que acordara más con sus deseos de recreación y sensacionalismo. En consecuencia, *El monje* recupera todas esas características esenciales de la literatura gótica iniciada por Walpole: lugares tenebrosos, pasillos secretos, cavernas, tumbas; el personaje principal suele tener rasgos de un antihéroe demoníaco que intenta alcanzar la destrucción de la heroína virtuosa; hay figuras misteriosas, apasionadas y melancólicas; se vislumbra el influjo del teatro shakespeariano isabelino y episodios de incesto. Todos estos materiales permiten la configuración de una atmósfera terrorífica y melancólica en la que se desarrollan los acontecimientos tragicómicos y están dirigidos a despertar el interés de las clases medias y de las sociedades que habían sido profundamente afectadas por la revolución, incluso en Inglaterra, ya que, como dice Nick Groom (2012), la revolución trajo y movilizó recuerdos del regicidio de Carlos I ocurrido en 1649 y “the past proved to be inescapable: English history had returned, and this return precipitated a crisis in national identity” (Groom, 2012, p. 56).

Lewis alimenta su obra de todos estos elementos básicos sobre los cuales se edificaba el gótico, según Walpole y Radcliffe, elementos incorporados e imitados que incluso están acusados de plagio tanto por los comentaristas coetáneos como por los estudios de

Georg Herfeld y Louis F. Peck<sup>4</sup>, y sumado a ello podemos también reconocer escenas y reminiscencias de obras de Dante, Shakespeare, Marlowe y Schiller. Sin embargo, lo interesante en esta obra es el modo en que articula dichos elementos en su composición. La técnica que indudablemente utiliza Lewis es la del pastiche. En efecto, la novela relata la historia de cómo el monje Ambrosio es corrompido y pervertido por una mujer tan singular y misteriosa como Matilde. A la par, se narra la historia de Inés y don Raimundo o el conde de las Cisternas, que en gran parte es referida en un relato enmarcado. Ambas historias paralelas se encuentran en un punto y también están atravesadas por diferentes relatos circunscriptos en poesías, poemas, plegarias y demás.

Al margen de los plagios que se le adjudican a Lewis y tomando las palabras de Sade, “lejos de reprocharle sus medios” (Sade, 2009, p. 37), considero que su originalidad se hace visible en dos importantes políticas literarias. Una de ellas es el pastiche que compone con los elementos imitados, de manera que el acabado completo presenta una superposición de historias y leyendas conocidas en cuanto al contenido y diversos discursos, como plegarias, poemas y relatos enmarcados hacia un nivel formal, lo cual da como resultado un tejido textual sumamente complejo. La otra política consiste en la resemantización del infierno, el monstruo o el diablo ante la revolución, la cual es una revolución estética que nace desde ya con el gótico. A propósito de esta vinculación entre literatura y revolución (revolución, literatura y sociedad), Rest (1976) menciona que en diversas ocasiones se ha pensado en *El monje* como la versión inglesa de *Justine* de Sade, pero inmediatamente se opone a esta comparación afirmando que

no hay propósitos deliberados de cuestionar la sociedad de la época y, en última instancia, la anécdota se resuelve en un desenlace moralizante que tiene por objeto circundarla de una respetabilidad cuya función resultaba ajena a los proyectos del Divino Marqués. Por lo demás, no hay intención de operar sobre la realidad, sino, más bien, de evadirse de ella. (Rest, 1976, p. 22).

Me parece importante detenernos en estos dos puntos que subraya Rest (1976), por los cuales *El monje* —según este crítico— dista mucho de ser paralela a *Justine*; a saber, el cuestionamiento de la sociedad de la época y la moralidad. En primer lugar, la obra de Lewis tiene claras reminiscencias de la sociedad europea, por un lado, por la fuerte crítica realizada al libertinaje y la hipocresía no solo del clero, sino también de la sociedad en general. Basta recordar el inicio de la obra, en donde toda la comunidad de Madrid acudía mucho más por una cuestión de exhibición en sociedad y de búsqueda de defectos en el orador que por devoción o deseos de instruirse. Pero además podemos mencionar la escena de la procesión de las monjas de Santa Clara, que más adelante analizaremos, pero que, podemos adelantar, es una clara evocación a la Revolución francesa. En segundo lugar, pensar que la moralidad es un proyecto ajeno a Sade es una posición cuestionable, ya que el hecho de que el vicio muchas veces alcance el éxito en los textos del Marqués no es precisamente una cuestión que se aleje de una enseñanza moral, sino que tiene que ver con una decisión estética que realiza el autor justamente para atraer la atención de los nuevos lectores de la época. Sumado a ello, para defenderse de los reproches que le hacen sobre sus obras, en especial, *Aline et Valcour* ou *Le Roman philosophique*, él manifiesta:

Mis pinceles, se dice, son demasiado fuertes; le doy al vicio rasgos demasiado odiosos. ¿Se quiere saber la razón? No quiero hacer que se ame el vicio; no tengo, como Crébillon y como Dorat, el peligroso proyecto de hacer que las mujeres amen a los personajes que las engañan; quiero, por el contrario, que los detesten; es el único medio que puede evitarles ser engañados; y, para lograrlo, he hecho a mis héroes que siguen la carrera del vicio tan espantosos que muy seguramente no inspirarán ni piedad ni amor. Con ello, me atrevo a decir, soy más moral que aquellos que se creen con el permiso de embellecerlos. (Sade, 2009, p. 46).

En consecuencia, lo que Rest (1976) objeta como un proyecto ajeno a Sade, en realidad, es una de sus intenciones más profundas. En tercer lugar, la conclusión a la que llega Jaime Rest en la que sostiene que el gótico de Lewis no “opera sobre la realidad”, sino que más bien “se evade de ella” es una idea no del todo cierta, toda vez que, lo que plantearé a continuación, es la posibilidad de pensar no en la literatura y la realidad como relaciones causales y unilaterales, sino como acontecimientos que se retroalimentan. En este sentido, los argumentos que he puesto en contra del primer punto, es decir, de la negación del cuestionamiento de la sociedad de la época, sirven también para entender a *El monje* como elemento que hace una clara evocación de lo social operando de manera fuertemente crítica, y por ende, no es del todo o simplemente una evasión de la realidad.

En última instancia, lo que cabría reflexionar entre *El monje* y *Justine* es qué puntos de contacto comparten o se diferencian en torno a la idea de mal que están configurando, aunque ello no forma parte de nuestro objetivo aquí.

Los contemporáneos de la Revolución francesa vivieron e interpretaron este suceso “como un acontecimiento capital sin precedentes en la historia del mundo, y en ella depositaron el fundamento y el origen de la conciencia decimonónica y sus instituciones” (Ledesma y Castelló, 2012, p. 15). En este sentido, las grandes voces filosóficas y literarias de fines del siglo XVIII entablaron una discusión acerca de la revolución, en la que algunos la consideraron como un tipo de alteración violenta de un orden político, mientras que otros la entendieron como la restauración de un orden anterior.

Cuando Furet se embarca en la reflexión sobre este modo de ver la revolución por aquellos que la habían vivido, se propone analizar cómo participan el lenguaje y la historia, lo que nos permite reemplazar estos términos por literatura y revolución, respectivamente. Partiré de la hipótesis que ha construido la cátedra de Literatura del Siglo XIX de la Universidad de Buenos Aires (UBA) para encaminarnos hacia una interpretación de esta obra de terror de fines del siglo XVIII, que es *El monje*. Ledesma y Castelló (2012) sostienen que la literatura obtuvo sus rasgos modernos articulándose y retroalimentándose con el concepto de revolución. En este sentido, podemos advertir que muchos cambios en la literatura se dieron en concomitancia con los episodios de la revolución, como la crítica de la preceptiva neoclásica (unidades teatrales, jerarquización, géneros, artificios retóricos) y el intento por sustituirla por otras estéticas literarias; la relación entre ficción e historia; el cuestionamiento del lugar de la fábula en

los textos literarios y la búsqueda de nuevos héroes y antihéroes, tal como sucedió con *El castillo de Otranto*, de Walpole, *La filosofía en el tocador*, de Sade, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *Madame Bovary*, de Flaubert, o *Nuestra señora de París*, de Víctor Hugo, entre otros.

Aquí me veo obligada a aclarar que la idea no es pensar la relación entre literatura y revolución como un vínculo causal —como sí lo había hecho Rest (1976) en su “Introducción”—, puesto que es una articulación mucho más compleja que ello, y por eso partimos del planteo de Ledesma y Castelló (2012), que proponen pensar el vínculo en términos de retroalimentación entre estas dos nociones. Indudablemente, la literatura en tanto producto de las ideas de la Ilustración ha influido en la configuración de las imágenes y los discursos de la revolución, pero esto no significa que la revolución haya sido principalmente una consecuencia del lenguaje. En este sentido, la idea de que la revolución produjo importantes resonancias en las maneras de representación y concepción de la literatura es tan verdadero como que la literatura es uno de los discursos que ha tenido un rol de gran importancia en el origen, la representación y la concepción de la revolución.

En el tercer capítulo del libro III de *El monje*, asistimos a una gran escena de violencia que, conforme avanza la descripción, se va asemejando aún más al acontecimiento de la toma de la Bastilla efectuada el 14 de julio de 1789 en París. En la obra, Madrid tenía sus calles repletas de gente, del populacho que arremetió implacablemente contra el cuerpo de la priora al que “lo golpearon, lo patearon y lo arrastraron, hasta que no fue ya más una masa de carne informe repugnante e imposible de identificar” (Lewis, 1996, p. 362). Después de esto, el populacho, el gentío, la chusma, la multitud, se desplazó hasta convocarse próximo al convento de Santa Clara y lo invadió con fuego, tal como ocurrió alrededor de la Bastilla.

Así como esta representaba el despotismo de la monarquía francesa, el convento era el símbolo de la hipocresía y la superstición que dominaba al pueblo. La imagen de esta relación de dominación entre un “antiguo régimen” y la libertad desatada del pueblo se puede percibir hasta en el más mínimo detalle de la descripción en el que aparece el trono sobre el que descansaba Santa Clara en la procesión. La imagen caótica que evoca la narración y que nos remite al 14 de julio de 1789 exhibe el terror y la violencia. “Entretanto, el populacho asediaba el edificio con furia insistente: trataban de abrir brecha en las paredes, arrojaban antorchas encendidas a las ventanas, y juraban que cuando rompiese el día no quedaría viva una sola monja de Santa Clara” (Lewis, 1996, p. 362).

Me parece importante detenerme y analizar la imagen que la descripción construye —siguiendo la comparación supuesta— de aquel suceso de 1789. En primer lugar, es relevante el modo como se caracteriza al pueblo, este personaje colectivo, a lo largo de su participación en este capítulo. Efectivamente, se lo nombra como *mob*, *tumult*, *multitude*, *people*, *populace*, es decir, el pueblo irreflexivo e insensato que en un primer momento se mueve como una masa amorfa y que se deja convencer por las supersticiones del Antiguo Régimen, es decir, por el cristianismo falso que oculta las acciones más siniestras y los pecados más impuros bajo rostros dulces y cánticos angelicales. Posteriormente, hay un segundo tiempo marcado por el final de la narración de Santa Úrsula. Aquí el populacho sigue siendo bruto e insensato, pero ahora además demuestra furia y violencia extrema que busca la muerte de los representantes de lo que simbolizan allí el *Ancien Régime* y sus Bastillas, es decir, el convento y el monasterio. Esta imagen que hemos descrito es una de las representaciones literarias y críticas

inglesas que se tuvo de la revolución, y que al mismo tiempo le sirvió a Lewis para resemantizarla y hablar del cristianismo, la superstición y el pueblo. A través de esta escena, la literatura le da lugar a la expresión política de un personaje colectivo en un lugar abierto y al desencadenamiento del deseo que rebosa de violencia.



Figura 1. Cuadro de *La prise de la Bastille*, por Charles Thévenin, 1793.

## II. La monstruosidad en la modernidad

Si bien las fantasmagorías y los elementos fantásticos son de esencial importancia para despertar el interés de lectores abarrotados de violencia —teniendo en cuenta lo que hemos mencionado en el primer apartado en cuanto a las condiciones de producción y recepción de la literatura gótica, es decir, aquellas historias espeluznantes que eran motivo de interés de la burguesía media, pero también la necesidad de recrear y suscitar interés evadiéndolos de la cruda realidad—, estos no son el objeto central por el cual las obras simultáneas a la revolución se destacan —especialmente en el caso de *El monje*—, sino que funcionan junto con otros rasgos propios del terror moderno que veremos a continuación.

Como lo hemos mencionado anteriormente, el terror, el misterio, el mal y los monstruos existen desde la antigüedad y la Edad Media. Los monstruos que ocupan el lugar central de la escena en las obras modernas, como el vampiro, las brujas, el hombre lobo o el diablo, de hecho, son medievales y antiguos. Como dice Robert Muchembled: “El diablo retorna con vigor. En realidad, jamás ha abandonado la escena desde hace casi un milenio. Insertado estrechamente en la trama europea desde la Edad Media, el espíritu del mal ha acompañado todas sus metamorfosis” (2002, p. 9). Sin embargo, lo que va a constituir a estas obras específicamente en modernas son las nuevas

configuraciones de estos seres terroríficos que se debe, como dice Serrano, a que la modernidad misma tiene una dimensión monstruosa o terrorífica, deberíamos suponer también, pensándola en relación con la revolución sobre la que hemos hablado en el apartado anterior.

Podemos observar que en *El monje*, la metamorfosis de la humanidad en monstruosidad se desarrolla en estos espacios medievales como los conventos y los monasterios, en países considerados conservadores y tradicionales, como España. Sin embargo, el monstruo de *El monje* no va a ser esencialmente el diablo, como lo ha sido en la Edad Media, aunque su aparición es de suma importancia igualmente y luego veremos acerca de él. El monstruo en esta obra es precisamente el monje, un hombre que pasa por un proceso de metamorfosis en el que exterioriza el mal. También podemos pensar este monstruo moderno que es el monje como una transformación del diablo medieval, que ahora refleja el mal desde su interior. Se trata de la dimensión siniestra de la humanidad que se esconde tras una fachada cándida y santa; esta última no es más que una apariencia que los hombres se esfuerzan por construir y sostener a modo de muralla, pero en verdad se encuentra constantemente amenazada por una fuerza ominosa que detenta el poder de la apariencia dulce y sensata. De este modo vemos cómo inicia la novela describiendo a Ambrosio: “En toda la ciudad se lo conoce con el nombre de ‘Hombre santo’” (Lewis, 1996, p. 30). Este mal que busca salir a la superficie ya no se da en un marco estable de luz y de divinidad, justamente porque la divinidad misma ahora es cuestionada, lo que ocasiona horror y angustia al mismo tiempo, porque el hombre se encuentra solo con el mal que acecha y busca emerger. Este mal demoníaco, que en la Edad Media estaba representado en la imaginación occidental como un monstruo animalizado con pezuñas y cuernos, en la modernidad (principalmente protestante/puritana) coincide más con un interior humano que presiona por salir.

Los elementos fantásticos de la obra de Lewis, que son muchos —como el relato de la monja sangrienta; Matilde como bruja y los elementos que utiliza tal como el espejo a través del cual puede ver a los otros personajes en su quehacer cotidiano; los fantasmas; la aparición del diablo en su doble faceta (la primera resplandeciente y juvenil tiene una impronta miltoniana y la segunda y última una marca casi totalmente medieval, sino fuera por la ausencia de su opuesto, Dios)—, pasan a un segundo plano en cuanto a la dimensión monstruosa de esta obra gótica; incluso su existencia es desestimada muchas veces por los mismos personajes, como Inés, que relega estos mitos y leyendas a meras supersticiones. La monstruosidad que se lleva el interés de los lectores en la obra de Lewis radica esencialmente en la figura del monje. Desde el inicio de la obra y durante esta, hasta el final, el narrador sostiene la ignorancia del origen de este hombre.

—Sin duda, señor, será de noble origen...

—Esa cuestión aún permanece confusa. El difunto superior de los capuchinos le encontró en la puerta de la abadía cuando era aún muy pequeño. Todos los intentos por descubrir quién le había dejado allí resultaron infructuosos, y el propio niño fue incapaz de informar sobre sus padres. Se educó en el monasterio, donde ha residido desde entonces. Muy pronto manifestó una fuerte inclinación por el estudio y el recogimiento, y tan pronto como alcanzó la edad, pronunció los votos. Nadie ha venido a reclamarle, ni a disipar el misterio que envuelve su

nacimiento; y los monjes, conscientes del favor que reporta a su institución el respeto hacia él, no han dudado en proclamar que es un regalo que les ha enviado la Virgen. (Lewis, 1996, p. 30).

La monstruosidad del terror moderno es construida desde lo siniestro o lo ominoso. Lo siniestro se entiende “como algo oscuro, que permite prever el mal” (Serrano, 2010, p. 80), pero el concepto tiene también otra magnitud:

aquello que nos resulta extraño, no hogareño, y sin embargo próximo. Del análisis que hace Freud acerca de lo siniestro se desprende que el término depende en su especificidad de la combinación de esos dos elementos: se trata de una realidad extraña y a la vez familiar, desconocida y próxima, y que por eso mismo, nos inquieta especialmente, nos saca de nuestra confianza básica en el entorno, nos produce un constante desasosiego que no sabemos ni podemos concretar. Esto es lo específicamente moderno, el atributo que acompaña invariablemente, y por definición, al monstruo moderno... cuyo rasgo común es lo inquietante. (Serrano, 2010, pp. 80-81).

Me parece que es con la figura de Ambrosio que podemos ver cómo nace esta nueva monstruosidad hacia 1796 en el seno de la literatura gótica o esta retórica revolucionaria; como también podríamos notarlo con los antihéroes de Sade, años antes del momento que se considera como inaugural del género gótico. En efecto, en primer lugar, Ambrosio lucha incesantemente por aplacar esas fuerzas agudas, ese deseo interior que busca desencadenarse en el afuera de sí, primero pecando contra el celibato, violando, practicando relaciones incestuosas, asesinando (matricidio y fratricidio), y finalmente, vendiendo su alma al diablo. En consecuencia, como dice Muchembled, a propósito de la novela de Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* y nuestra novela de Lewis,

un cambio crítico se observa tanto en Francia, como en toda Europa a comienzos del siglo XIX. La imagen del diablo, transformada profundamente, se aleja de la representación de un ser aterrador, exterior a la persona humana, para convertirse cada vez más en una figura del Mal que cada uno lleva dentro de sí. (2002, pp. 217-218).

Es decir, antes de empezar el siglo XIX ya aparece este cambio relevante en la representación del mal, lo que convierte a la obra de Lewis en un texto fundamental de la retórica revolucionaria, en tanto que el mal ahora es la imagen de un demonio interior. Esta metamorfosis que sufre la figuración del mal y alcanza el completo debilitamiento del antiguo mito satánico hacia el siglo XX, según los estudios cuantitativos de Muchembled (2002), se inicia con esta retórica en las postrimerías del siglo XVIII.



En un relato medieval, la posesión de un demonio o la hechicería quizás solo produciría miedo, pero aquí ya no es lo único que se genera, puesto que Dios ha abandonado al hombre, Dios ha muerto para el hombre, entonces, ya no hay salvación para él, porque “en las narraciones de terror modernas no hay Dios... y, por tanto, no puede encontrarse allí un diablo o, si lo hay, es un diablo sin Dios, como el genio maligno cartesiano” (Serrano, 2010, p. 91). Este diablo miltoniano de *El monje*, además, es tan poderoso, incluso más que el Dios desaparecido, que para el hombre ya no hay liberación de las ataduras que produce la liberación misma del deseo interior, del mal.

—No. Debes entregarme tu alma: debe ser mía, mía para siempre.

—Demonio insaciable, no quiero condenarme a los tormentos eternos. No quiero renunciar a mis esperanzas de ser perdonado algún día.

—¿No quieres? ¿En qué quimeras cifras tus esperanzas? ¡Miope mortal! ¡Miserable desdichado! ¿No eres culpable? ¿No eres infame a los ojos de los hombres y de los ángeles? ¿Acaso pueden ser perdonados tus enormes pecados? ¿Esperas escapar a mi poder? Tu destino está ya sentenciado. El Eterno te ha abandonado. (Lewis, 1996, p. 438).

En segundo lugar, el personaje de Ambrosio está construido de manera tal que a lo largo de toda la narración se sostiene ese terror oscuro desde la combinación de esos dos elementos que hacen esta figura siniestra. Podemos observar esto desde el origen incierto del monje hasta las sensaciones que tienen Antonia y Elvira al escuchar a este sujeto aparentemente tan desconocido y extraño, pero al mismo tiempo tan familiar y próximo. La primera cita corresponde al inicio de la novela, cuando Antonia ve y escucha por primera vez al monje, y la segunda cita que refleja una conversación entre madre e hija se da en un momento en el que el monje ya está en su travesía de alcance y exteriorización del mal y la perversión.

Antonia, mientras le miraba ansiosa, sintió en su pecho el estremecimiento de un placer hasta ahora desconocido para ella, y al que en vano se esforzó en encontrar explicación. Esperó con impaciencia a que empezase el sermón; y cuando finalmente habló el fraile, el sonido de su voz pareció penetrar hasta el fondo de su alma. Aunque ninguno de los oyentes sentía las violentas sensaciones de la joven Antonia, todos escucharon con interés y emoción. (Lewis, 1996, pp. 31-32).

—Aun antes de hablar —dijo Elvira—, estaba dispuesta en su favor: la vehemencia de sus exhortaciones, la dignidad de su actitud, y la cohesión de su discurso me han confirmado muy mucho en mi opinión. Su voz agradable y sonora me ha sorprendido de manera especial. Pero seguramente, Antonia, le he debido de oír antes. Me ha resultado totalmente familiar. O bien he conocido al abad en otro tiempo, o su voz guarda un asombroso parecido con la de alguien que he oído a menudo. Hay ciertos tonos que me han llegado muy hondamente, y me han hecho

experimentar una sensación tan singular que no paro de esforzarme en vano por explicarlo.

—Mi queridísima madre, a mí me ha producido el mismo efecto. Sin embargo, ninguna de las dos habíamos oído su voz hasta que hemos llegado a Madrid. Sospecho que lo que nosotras atribuimos a su voz, en realidad se debe a sus modales agradables, que impiden considerarle como un extraño. No sé por qué, pero me siento más a gusto conversando con él de lo que normalmente me sucede conversando con desconocidos. (Lewis, 1996, p. 257).

Estos fragmentos revelan la compleja y siniestra figura de Ambrosio que, a pesar de ser un sujeto desconocido para estas mujeres, despierta cierta familiaridad y complacencia en su encuentro. Pero lo ominoso en el monje obtiene el punto final cuando el diablo le revela al fraile quién es en realidad y de dónde proviene.

—¿Llevarte con Matilde? —prosiguió repitiendo las palabras de Ambrosio—. ¡Desdichado! ¡Pronto estarás con ella! Te mereces un lugar junto a ella, pues el infierno puede jactarse de albergar malvados más culpables que tú. ¡Escucha, Ambrosio; te voy a revelar tus crímenes! Has derramado la sangre de dos inocentes: ¡Antonia y Elvira han perecido a manos tuyas! ¡Antonia, a la que has violado, era tu hermana! ¡Elvira, a la que has asesinado, te dio el ser! ¡Tiembla, hipócrita depravado! ¡Parricida inhumano! ¡Violador incestuoso! (Lewis, 1996, p. 444).

Comprendemos ahora de dónde viene esa familiaridad constante que sintieron las dos mujeres ante la presencia de Ambrosio, a pesar de ser aparentemente un sujeto desconocido y distante con el que nunca tuvieron contacto. Vemos emerger, entonces, la monstruosidad moderna desde el propio interior del individuo. Este se convierte en la sombra misma que mantenía encerrada en su interior, en esa fuerza deseante que acecha tras la imagen santificada y familiar. Son constantes las alusiones a los elementos trágicos de la Antigüedad, como las relaciones incestuosas, el parricidio y la acción de las águilas, que con sus picos redondeados le arrancan los ojos al fraile; sin embargo, estos componentes ya no producen solo terror y compasión, como se buscaba según la norma aristotélica, sino que además suscitan y excitan en los lectores el dolor, el terror y el placer, al mismo tiempo que la imagen de lo sublime se completa con otros rasgos. Más adelante revisaremos esta sensación en el apartado sobre lo sublime, pero lo que es importante destacar en esta instancia es cómo la imagen siniestra del fraile se completa con todos estos elementos de la literatura clásica que ocasionan el efecto de lo sublime en el lector.

Otro poco podemos continuar reflexionando sobre la figura del pueblo, este personaje colectivo sobre el que hemos hablado en el primer apartado de “Literatura y revolución”. En efecto, este personaje dominado por el régimen del cristianismo —jugando un poco con la ambigüedad de la expresión, que nos permite aludir tanto al *Ancien Régime* como al dogma eclesiástico—, controlado por el monasterio y el convento de Santa Clara al que sale a acompañar en su procesión, también encierra una fuerza deseante que lucha

por salir y logra desencadenarse con la confesión de Santa Úrsula. El populacho, como personaje colectivo, como masa humana, constituye el gran monstruo de la modernidad, justamente porque “una forma de concebir lo moderno es precisamente un universo donde no hay ya monstruos, sino solo humanos, donde lo fantástico y lo extraordinario, lo otro y lo ajeno es expulsado” (Serrano, 2010, p. 79). La influencia de la confesión de Santa Úrsula infló de pasiones a la masa inculta y fácil de engañar. Esta reacción desencadenando a la bestia interior de la violencia que aniquila a la priora y asfixia todo el convento en llamas. Asistimos una escena en la que vemos emerger del interior el hambre de la destrucción.

Tanto el fraile como el pueblo muestran, en su proceder, una fuerza que yace oculta y lucha por salir, una capacidad de destrucción, y eso es lo que domina toda la historia.

Lo constitutivo de esa fuerza que cabe llamar, desde luego, inconsciente, es su tendencia infinita hacia una satisfacción imposible de alcanzar, su irrefrenable e insaciable deseo que no encuentra límite, que avanza alimentándose de sí y que al hacerlo genera destrucción y muerte. (Serrano, 2010, p. 91).

Es por eso que el monje escala en las perversiones hasta alcanzar la violación, el matricidio y el fratricidio, y luego de ello, encontrarse en apatía total; pero también es por ello que el pueblo avanza hasta no dejar ni una monja viva.

### **III. El mal en las mujeres de *El monje*: una metamorfosis del diablo**

Las mujeres en la obra de Lewis parecen plantear la antítesis entre la mujer bella y la sublime en términos kantianos. La primera es singularizada a partir de características como la virtud, la ingenuidad, la delicadeza, la suavidad, y sumado a ello, son mujeres perseguidas. Como figura antagonista, aparece la mujer fatal, aquella mano derecha del diablo que se viste de jovencito para ingresar al monasterio y ganar la confianza de Ambrosio. Con sus atractivos sublimes como la nobleza de Rosario, la dureza, el ingenio y la inteligencia, solo le falta barba, diría Kant (2003), para obtener más profundidad. A veces Rosario, otras veces Matilde, se trata de un sujeto andrógino que oscila entre la belleza y la sublimidad. Por ser la ayudante del diablo, podríamos definirla como una bruja. Las brujas son, según Robert Muchembled (2002) en su *Historia del diablo: siglos XII-XX*, la primera manera que tiene Lucifer de infiltrarse en los cuerpos de sus cómplices humanos en el imaginario occidental, hacia el 1400; en otras palabras, es una mutación de las representaciones del diablo. Las brujas son una nueva percepción que se va a tener de la acción diabólica, en el mundo, hacia la Edad Media. ¿Cómo sabemos que Matilde es una bruja, si nunca se la nombra como tal? Pues ella cumple con los elementos de una: podemos notarlo ya en el capítulo III del segundo volumen, cuando desciende en la noche a una cripta subterránea, acompañada solo por el monje hasta un punto y de allí en más en total soledad, más allá del cementerio de Santa Clara, y asiste a una especie de aquelarre para invocar al diablo. Hay una particular característica de este monstruo demoníaco, y es que se encuentra erotizado en su aspecto femenino, es decir, en un aspecto “bello”, de manera tal que, para tentar al monje, Rosario, ya Matilde, deja ver su pecho en una actitud trágicamente suicida:

Al tiempo que pronunció estas palabras, alzó el brazo e hizo el movimiento como para clavárselo. Los ojos del fraile siguieron espantados la trayectoria de la daga. Matilde se había rasgado el hábito, y su pecho quedaba medio al aire. Apoyó la punta del arma sobre el seno izquierdo, Y ¡oh, qué seno! La luna, iluminándolo de lleno, permitió al monje observar su deslumbrante blancura. Sus ojos se demoraron ávidos en la hermosa redondez. Una sensación hasta entonces desconocida inundó su corazón, con una mezcla de ansiedad y placer. Un fuego abrasador le recorrió todos los miembros. La sangre hirvió en sus venas, y mil deseos insensatos aturdieron su imaginación. (Lewis, 1996, p. 78).

Hacia las postrimerías de la Edad Media, los artistas alemanes como Durero, Altdorfer, Hans Baldung Grien y Nicolas Manuel Deutsch se destacaron en la representación de la desnudez de la bruja, que simbolizaba el pecado sexual. En la Biblia, el pecado está relacionado con Eva y el demonio. Eva es quien tienta a Adán a cometer el pecado original. De este modo, las imágenes alemanas buscaban suscitar el miedo al demonio reviviendo el mito de Eva pecadora en la bruja erotizada. Lewis había escrito *El monje* bajo el influjo de la literatura y el imaginario alemán. En consecuencia, podemos recuperar esta imagen bíblica de Eva resemantizada ahora en la bruja erotizada de Matilde, quien, mostrando sus atractivos, tienta al monje —Adán— induciéndolo al pecado sexual.

Según Muchembled (2002), esta tríada de Satanás, Adán y Eva resemantizada en los personajes de *El monje* ha sido posteriormente representada al recuperar especialmente la estética de belleza perversa con la que el narrador lo muestra a Lucifer en la primera vez que aparece en la obra de Lewis. Tal ha sido el caso del grabado *Satanás observando a Adán y Eva*, que data de 1808.

### **El motivo de la perseguida**

Mario Praz (2018a) manifiesta, citando a Wesselowsky en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, que el motivo de la perseguida es tan viejo como el mundo. De hecho, se remonta a los relatos fantásticos de la Edad Media que tenían mucha popularidad con esta figura de la mujer. Sin embargo, en el siglo XVIII, es Richardson quien lo recupera con Clarisse Horlow. Por otra parte, parece que en 1842 Louis Reybaud escribió una receta paródica acerca de cómo escribir novelas folletinescas en *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*:

Tomad, señor, por ejemplo, una jovencita infeliz y perseguida, agregadle un tirano sanguinario y brutal, un paje sensible y virtuoso, un confidente hipócrita y pérfido. Cuando tengáis a mano todos estos personajes, los mezcláis todos juntos, enérgicamente, en seis, ocho, diez folletines, y los servís calientes. (Praz, 2018a, p. 174).

Si bien Lewis involucra estos “ingredientes” en su novela, está muy lejos de mezclarlos todos juntos y de hacer un folletín más que se “sirva caliente”. Precisamente la técnica del pastiche, junto a la metamorfosis del mal, es la que la rescata de esta suerte de producción en serie. Sin embargo, las jovencitas infelices y perseguidas, nuestras Antonia e Inés, son una pieza fundamental que en su ausencia no permitiría el trazado de la mujer sublime ni, por tanto, el acabado de la metamorfosis del mal.

Parece que este motivo de la perseguida se hace evidente a modo de imitación en los escritores franceses, como en *La religieuse*, de Diderot y *Justine*, de Sade. La estructura de este motivo, por lo general, lleva a la perseguida a la perdición, mientras que el victimario, como representante del vicio y la perversión, alcanza el placer. Este tipo es, por ejemplo, el que utiliza Sade, con objetivos estéticos profundamente inspirados en la búsqueda del interés en un nuevo tipo de lector moderno.

“Con una distancia de pocos años... nacían en Alemania Emilia Galotti y Gretchen; en Francia, Justine; en Inglaterra, Antonia e Inés de la famosa novela de M. G. Lewis, *The Monk*” (Praz, 2018, p. 214). Todas estas mujeres víctimas sufrían millones de agravios, eran engañadas, violadas, encerradas en tétricas cárceles y hasta morían. Ellas son generalmente el símbolo de la virtud ultrajada. De este modo, Lewis hace despertar a Inés en una espeluznante cripta, encarcelada al modo de Margarita de Goethe, o entre cadáveres putrefactos, como Julieta de Shakespeare. La desdichada termina perdiendo a su hijito y las escenas con el cadáver en sus brazos llegan a ser perturbadoras.

Lejos de familiarizarme con mi prisión, la contemplaba cada vez con más horror. El frío parecía más intenso y penetrante; el aire más denso y pestilente. Mi cuerpo se volvió débil y sin fuerzas, me asustaba quedarme dormida: mi sueño se veía constantemente interrumpido por algún detestable sapo hinchado, horrendo, impregnado con los vapores ponzoñosos de la mazmorra, que arrastraba su cuerpo abominable por encima de mi pecho; o el frío y rápido lagarto, que me despertaba dejándome un rastro viscoso en el rostro y enredándose entre los mechones desgreñados y sucios de mis cabellos. Muchas veces al despertar encontraba mis dedos cubiertos de largos gusanos que se alimentaban con la carne putrefacta de mi hijito. Entonces gritaba de terror y repugnancia, y mientras me sacudía de encima los reptiles, temblaba con toda mi debilidad de mujer. (Lewis, 1996, pp. 418-419).

El destino de Antonia no escapó a la fatalidad: el monje termina asesinandola en el instante en que ella luchaba por su vida intentando escapar, con una daga que le había facilitado Matilde.

Los relatos enmarcados que se narran en la novela, a modo de verso, como plegarias, poemas y baladas, adelantan y advierten el final funesto de estas mujeres. Pensemos por ejemplo en la balada danesa de «El rey de las aguas», el demonio que se casa con una hermosa doncella para hacerla morir y llevársela al infierno o la historia de «Alonso el bravo y la hermosa Imogina», que narra la vida de una jovencita que no puede volver a amar a otro hombre cuando su prometido ya ha muerto tiempo antes, porque ella le pertenece a Alonso; entonces, este aparece en su casamiento y se la lleva a la tumba, dejando su espíritu en una constante persecución por el castillo. “A media noche, cuatro

veces al año, su espectro, / cuando duermen los mortales, / Ataviada con su blanco vestido de esposa, / Aparece en el castillo con el caballero-esqueleto, / Y grita mientras él la acosa” (Lewis, 1996, p. 321).

A diferencia de los perversos de Sade, representantes del vicio, el monje no termina en la gloria y el placer. Muy lejos de ello, tiene una muerte lenta y agonizante, con una continuación en el infierno. Pero la virtud tampoco alcanza la felicidad; de hecho, es derribada por el vicio, y ello es lo que entenece los corazones modernos. La ruptura con la estética clásica no solo radica en las nuevas formas del mal, sino también en el triste destino del bien.

Como última reflexión en torno a la perseguida, me parece interesante rescatar la pregunta que se realiza Elisabeth Bronfen (1996) en *Over her dead body: Death, Femininity and the Aesthetics*: ¿por qué ha existido un interés artístico tan profundo en los cuerpos muertos desde el siglo XVIII?, ¿por qué los cadáveres femeninos han sido representados tan insistentemente en el arte? A esta cuestión, ella responde que la mortalidad femenina ha sido expresada con recurrencia en el arte, debido a la convergencia de la representación de la represión de la muerte, y de la muerte de otro mediante una imagen.

En consecuencia, la figuración de la mujer perseguida al borde de la muerte produce placer y morbidez al mismo tiempo, lo que nos hace pensar que la persecución de la belleza que sucumbe es también sublime en tanto que suscita placer por mostrar el dolor de la mujer bella a la distancia. Esto significa que incluso la belleza está a disposición del deseo de provocar interés mediante el sentimiento de lo sublime que tienen los escritores de la retórica revolucionaria.

Esta idea de la representación estética de la mujer en estado de mortalidad me hace recordar el poema *Amor y sueño*, de Swinburne, en el que se describe una mujer tendida sobre el lecho, desfallecida, blanca, pálida, lista para ser mordida, muy similar a la imagen de la pintura de Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla*, de 1871.

Podemos decir que tanto en la poesía de Swinburne como la pintura de Füssli, en la novela de Lewis y las historias de Sade, las mujeres víctimas suelen figurarse débiles, virtuosas, próximas a la mortalidad, entre las garras de hombres siniestros como los héroes sádicos, el monje, el vampiro que narra el poema o el íncubo que posee a la desfallecida. A su manera, esta mujer perseguida constituye a la vez la figura opuesta de la mujer fatal y ocasiona sentimiento sublime en el lector.

## **La mujer fatal**

Así como hemos visto que el motivo de la perseguida es sumamente antiguo, también lo son las mujeres fatales en la literatura: podemos pensar, por ejemplo, en la leyenda de Lilith, Medea o la fábula de las Arpías, como también las brujas en tanto encarnaciones del diablo medieval. Mario Praz (2018) traza una línea de tradición de las figuras de mujeres fatales a lo largo del romanticismo en la que coloca esquemáticamente a la cabeza a Matilde de Lewis. El autor negó haber leído *Le Diable amoureux* de Cazotte, sin embargo, parece que las coincidencias con Biondetta son ineludibles: esta mujer, disfrazada de paje, busca estimular el amor de don Álvaro hasta que le revela que es el diablo. Muy similar es el personaje de Matilde, quien ingresa al monasterio disfrazado de Rosario, luego le confiesa a Ambrosio que es una mujer y finalmente termina siendo una ayudante del diablo. Incluso ciertos pasajes resultan muy similares, según Praz. Así describe el narrador a Biondotta: “Deja al descubierto parte de su pecho y la luz de la

luna caía de lleno sobre él y me permitía contemplarlo en su cegadora blancura” (Praz, 2018, p. 352); y luego compara con esta cita de Lewis: “La luz de la luna caía sobre él [el seno de Matilde] y permitía que el monje lo contemplara en su cegadora blancura” (Praz, 2018, p. 352).

Mario Praz (2018) afirma que «durante casi todo el curso de la obra se recomienda al lector por la humanidad de su pasión», idea de la que difiero un tanto, en cuanto que en el capítulo III del segundo tomo, cuando Matilde y el fraile asisten al cementerio que el monasterio tiene en común con el convento de Santa Clara, para llevar a cabo sus hechizos velados todavía al monje, la actitud de la mujer cambia drásticamente para siempre, y el monje repara en ello.

“—Os esperaba con impaciencia —dijo—. Mi vida depende de estos momentos. ¿Tenéis la llave?

—La tengo.

—Vamos, pues, al jardín. No hay tiempo que perder. ¡Seguidme!” (Lewis, 1996, p. 236).

—¡Tened cuidado con lo que hacéis! —le interrumpió Matilde—. Vuestro repentino cambio de sentimientos puede causar sorpresa naturalmente, y despertar sospechas, cosa que nos interesa muchísimo evitar. Cuanto más redobléis vuestra austeridad exterior y descarguéis amenazas contra los errores de los demás, mejor ocultaréis los vuestros. Abandonad a la monja a su destino. Vuestra intercesión puede ser peligrosa: no merece gozar de los placeres del amor quien no tiene la suficiente habilidad para ocultarlos. (Lewis, 1996, p. 238).

Una vez a solas, no pudo pensar sin sorpresa en el súbito cambio de carácter y sentimientos de Matilde. Hacía pocos días parecía ser la más dócil y amable de su sexo, sumisa a su voluntad, y mirarle como un ser superior. Ahora había adoptado una especie de valentía y decisión en su actitud y discurso que no le acababa de complacer. Al hablar, ya no insinuaba, sino que mandaba. En cuanto a Él, se sentía incapaz de discutir sus argumentos, y se veía obligado a confesar de mala gana la superioridad de su criterio. (Lewis, 1996, p. 239).

Por consiguiente, podemos entender que la figura de Matilde no se mantiene precisamente humana durante casi todo el curso de la novela, como dice Praz (2018), porque en esta instancia ya demuestra rasgos de mujer fatal, indicios que hacen sospechar el origen de Matilde y la incertidumbre acerca de la humanidad de ella. Estas señales de *belle dame sans merci* se van incrementando con el avance de la novela, hasta que nos topamos con el servicio de ayuda que ofrece la hechicera al fraile para conquistar a Antonia. Es allí cuando ya casi tenemos la certeza de que en realidad el motivo que induce a actuar a Matilde no es el amor, sino llevar a Ambrosio por el camino de la perversión, exteriorizar el mal de su interior.

Otros rasgos que no debemos pasar por alto de esta mujer fatal son, en primer lugar, su capacidad de oscilación entre un sexo y otro en tan solo un párrafo: es Rosario en un

momento y al siguiente, Matilde. Esta oscilación no solo es frente a quien la esté mirando (si el resto de los frailes o Ambrosio), sino también frente al monje mismo. Pero cuando ella aún tiene la mirada voluptuosa del amante a su favor, su aspecto físico se describe próximo al de la virgen, ese retrato que contempla el fraile en sus oraciones. La idea de que Matilde, espíritu esencialmente fatal y maligno, funcione como instrumento del diablo para encaminar al monje hacia la perversión y el infierno, y al mismo tiempo porte la misma imagen física que la virgen que idolatra el monje, es tan terrorífica como la apariencia misma de santo que pretende llevar el monje y el mal que nace de su interior, o la imagen de mártir que daba la priora en la procesión.

¡Cuál no fue su estupor al contemplar la réplica exacta de su admirada imagen de la virgen! ¡La misma exquisita proporción de rasgos, la misma abundancia de dorados cabellos, los mismos labios sonrosados, ojos celestiales y majestuosidad de gesto adornaban a Matilde! (Lewis, 1996, p. 93).

En síntesis, podemos interpretar que la resemantización del diablo encarnado en Matilde, la bruja o hechicera, es un material medieval que se recupera en esta obra, pero que está a disposición de un interés particular que tiene esta retórica revolucionaria, que es poner estos materiales demoníacos al servicio de la metamorfosis del mal en la modernidad. En otras palabras, Lucifer, en cuanto monstruo espeluznante, y Matilde, como representante y ayudante del demonio en la tierra, son piezas medievales que están para impulsar a exteriorizar el verdadero mal del hombre que se halla en su interior, del mismo modo como lo había hecho Eva con Adán.

#### **IV. De las pasiones y los objetivos que se persiguen en la literatura y el arte simultáneos a la revolución**

Si recuperamos la idea de que Sade (2009) expone en el *Ensayo sobre las novelas* acerca de cómo debe ser el modo de composición de la nueva novela en un contexto de intensas revueltas revolucionarias que han dejado al hombre tan lacerado, podemos entender la ebullición del género de terror que emerge en la literatura europea de la época, especialmente hablando del gótico inglés y la novela negra francesa. Asistimos a una época, a partir de mediados del siglo XVIII, en la que está emergiendo una nueva sensibilidad que comienza a tomar distancia de las normas artísticas neoclásicas en las que aún las poéticas clásicas, en especial la de Aristóteles, habían tenido gran autoridad.

Edmund Burke (2019) escribe hacia 1757 un tratado de estética en el que aborda lo bello y lo sublime. Esta última categoría es la que define el cambio de sensibilidad a mediados del siglo, con la emergencia del gótico en Inglaterra y la *roman noir* en Francia. Dice Burke (2019) que cualquier cosa que sea terrible es productora “de la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (p. 13); esta emoción es lo sublime, y es la más intensa, debido a que las ideas de dolor, terror y muerte son todavía más potentes que las que son provocadas por el placer. Si estas ideas se encuentran próximas al ser, si lo oprimen, solo son dolorosas sin la presencia del placer; sin embargo, si entre medio del ser y el objeto que es fuente de estas ideas hay cierta distancia y se introducen algunas modificaciones, se puede encontrar un deleite en el dolor o la muerte.



La distancia y las modificaciones entre el ser y el objeto se dan a través de la simpatía, la imitación y la ambición. La simpatía es la primera pasión que suscita el interés de los demás, el objetivo central del que habla Sade en su *Ensayo*: “Solo exijo de ti una sola cosa: que sostengas el interés hasta la última página” (2009, p. 40). En efecto, a través de la simpatía, el que contempla el objeto artístico puede ponerse en lugar de los personajes, por ejemplo, o puede ser afectado como ellos son afectados.

Es fundamentalmente por este principio que la poesía, la pintura y otras artes que impresionan transmiten sus pasiones de un pecho a otro, y a menudo son capaces de injertar un deleite en la desdicha, la miseria y la muerte misma. (Burke, 2019, p. 19).

Este miedo que produce cierto deleite podemos experimentarlo, por ejemplo, en la grandiosa escena de la aparición de la monja sangrienta<sup>5</sup>. En primer lugar, habiendo conocido con anterioridad la leyenda, el interés se sostiene hasta el final del episodio en el que el lector busca saber si el relato finaliza igual. En segundo lugar, la escena posterior en que descubrimos que la monja siempre se encuentra próxima al Conde de las Cisternas, pero que solo se hace visible durante un lapso de tiempo, el miedo y al mismo tiempo, el placer de la escena, es ineludible.

—¿Puedo preguntaros —dije— por qué medios habéis entrado en posesión de un secreto que yo he ocultado cuidadosamente a todo el mundo?

—¿Cómo puedo ignorar vuestra aflicción, cuando la causa está en este instante junto a vos?

Me sobresalté. El extranjero prosiguió:

Aunque solo se hace visible una hora de cada veinticuatro, no os abandona ni de día ni de noche. Ni os abandonará hasta que le hayáis concedido lo que pide. (Lewis, 1996, p. 187).

Así como Sade sostiene que, para que el interés del lector se mantenga hasta la última página, es necesario que en esta nueva novela no siempre tenga que triunfar la virtud,

pues cuando la virtud triunfa, siendo las cosas lo que deben ser, nuestras lágrimas se enjugan antes de rodar; pero si, después de las pruebas más duras, vemos finalmente la virtud abatida por el vicio, nuestras almas indispensablemente se desgarran, y al habernos emocionado la obra excesivamente, al haber, como decía Diderot, *ensangrentado nuestros corazones en la desdicha*, debe indudablemente producir el interés que eso único que asegura los laureles. (2009, p. 33).

Burke también afirma que el deleite —del lector en este caso— es mayor “si la víctima es una excelente persona que sucumbe bajo una fortuna indigna” (2019, p. 20). El dolor que sufre y suscita Inés con la pérdida de su hijo, como la cruda muerte de Antonia en manos del monje, afectan profundamente al receptor en cuanto es una tragedia que produce terror y piedad, pero las escenas son también graves, profundas y tempestuosas, lo que conmueve aún más el espíritu del público.

El gusto, con respecto a la perfección poética u oratoria, cae en Francia más hacia lo bello, y en Inglaterra más hacia lo sublime. Las bromas finas, la comedia, la sátira regocijada, los escarceos amorosos y el estilo naturalmente fluido, son allí originales. En Inglaterra, por el contrario, pensamientos de contenido profundo, la tragedia, la poesía épica, y en general, pesado oro de ingenio, que bajo el martillo francés puede ser extendido en delgadas hojitas de gran superficie. (Kant, 2003, p. 23).

El arte inglés, según Kant (2003), parece estar más predispuesto a ser en su esencia y a producir en el otro el sentimiento de lo sublime por rebasar su obra de acontecimientos trágicos, personajes y escenarios melancólicos, taciturnos, profundos, pensativos. Simplemente al pasar, y a modo de recuperación de las reflexiones estéticas que están circulando por la misma época, evoco a Madame de Staël, quien, siguiendo a Kant (2003) en esta teorización, también dice que

los pueblos del norte se ocupan menos de los placeres que de su dolor, pero ello no disminuye la fecundidad de su imaginación. El espectáculo de la naturaleza actúa fuertemente sobre ellos y lo hace, al igual que su clima desapacible, como una fuerza sombría y nebulosa. Es indudable que las circunstancias de la vida pueden modificar esta disposición a la melancolía, pero solo ella tiene el sello del espíritu nacional. En los pueblos, como en los hombres, hay que buscar por encima de todo su rasgo característico. El resto es el resultado de mil azares diferentes. Solo este rasgo característico constituye la esencia de su ser. (2015, pp. 157-158).

Cuando Madame de Staël (2015) habla de los pueblos del norte, se refiere especialmente a Alemania e Inglaterra. Más allá de la explicación causal de la naturaleza que predispone el ánimo para el sentimiento de lo sublime, podemos reconocer que la obra de Lewis desborda de melancolía, cada escena y cada espacio son tan lúgubres, mansos, inmensos, profundos y melancólicos como las siluetas taciturnas que se encuentran en ellos. Así era la iglesia en la que se quedó dormido Lorenzo al inicio de la narración; así era el castillo de Lindenberg donde vagaba la condesa sangrienta en espera de don Raimundo, el conde de las Cisternas. Estas escenas siempre aparecen en medio de la noche porque la noche es sublime y conmueve; en cambio, el día el bello y encanta.

La noche avanzaba rápidamente. Sin embargo, aún no habían encendido las lámparas. Los débiles destellos de la luna ascendente apenas conseguían traspasar la gótica oscuridad de la iglesia. Don Lorenzo no se sintió capaz para abandonar el lugar. El vacío que Antonia había dejado en su corazón, y el sacrificio de su hermana, que don Cristóbal acababa de recordarle, hicieron nacer en su espíritu una melancolía muy acorde con la religiosa oscuridad que le envolvía. (Lewis, 1996, p. 39).

Sentado en la quebrada cima de la colina [el conde de las Cisternas], la quietud del escenario me inspiró melancólicas ideas, no del todo desagradables. El castillo, que ahora tenía plenamente la vista, constituía un objeto a la vez pintoresco y tremendo. Sus gruesas murallas, que la luna teñía con solemne brillantez, sus viejas y medio ruinosas torres, elevándose en las nubes y dominando ceñudas las llanuras que las rodeaban, sus altas almenas cubiertas de yedra y el puente levadizo tendido en honor a la espectral morada, me producían un miedo fúnebre y reverencial. (Lewis, 1996, p. 165).

A Matilde, la ayudante del diablo —la bruja—, al no ser un personaje totalmente definido en su sexualidad —a veces jovencito, a veces mujer—, podemos considerarla una andrógina o hermafrodita por tener el poder de cambiar de género a lo largo de toda la obra. Al ser de este modo, podemos reparar en su belleza femenina, delicada, suave, pequeña, alegre y sonriente —con la cual engaña y tienta al fraile—, pero también podemos descubrir su aspecto inteligente, dominante y recto que la constituye como una mujer fatal, y a los ojos de Kant (2003), como una mujer no bella, por tener características de lo sublime que son más propias en el hombre.

Por último, la escena final de la novela en la que Ambrosio agoniza hasta morir guarda cierta similitud con la naturaleza tempestuosa e inmensa que describe Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*: “La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror” (2003, p. 3). En efecto, el diablo como monstruo descomunal hace volar a Ambrosio, paseándolo por la altura de las cavernas y las montañas, donde la inmensidad de la naturaleza hace resonar los gritos del hombre diminuto. La posterior caída por el puntiagudo precipicio hizo sentir el dolor, que se intensificó con la imagen de los insectos que se alimentaron de su carne y de su sangre, hasta que la lluvia y el río barrieron el cadáver del fraile.

## **Conclusión**

Hacia fines del siglo XVIII, la literatura y la estética engendran el género gótico y la retórica revolucionaria que generan un mecanismo con diversos órganos que apuntan a despertar el sentimiento de lo sublime en el receptor. Una maquinaria que definen Burke (2019) y Kant (2003), interesados en darle un lugar al sentimiento de los receptores, para que luego reflexionen sobre ella Sade, Lewis y Madame de Staël. La literatura moderna, con el gótico y la novela negra, repara en diversas interpretaciones

de la revolución como también promueve cambios y revoluciones en la estética misma del arte. Estos cambios refieren a la metamorfosis del mal, a través de la recuperación de la monstruosidad medieval, pero para resignificarla en consonancia con los pilares que cambian la episteme de una nueva época: la ilustración, la ciencia y la revolución, que colaboran con la creación de una visión nueva del mundo acentuada en la percepción del mal como un demonio interior. De repente, el mal ya no es representado por medio de una alimaña abominable y descomunal con cuernos y pezuñas, externo al ser humano. Hacia fines del siglo XVIII, con *El monje* como una obra principal de la retórica revolucionaria, el mal es una problemática interior del hombre que esconde su lado siniestro. En esta expresión del mal, las piezas medievales funcionan para exteriorizar ese deseo interior que oprime la apariencia, en pocas palabras, el mal del ser humano.

## Bibliografía

- Bronfen, E. (1996). *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Reino Unido: Manchester University Press.
- Burke, E. (2019). *De lo sublime y lo bello*. Argentina: La Sofía Cartonera.
- De Staël, M. (2015). *La literatura y su relación con la sociedad*. España: Berenice.
- Groom, N. (2012). *The Gothic: A Very Short Introduction*. Reino Unido: Oxford.
- Kant, I. (2003). *Lo bello y lo sublime*. Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89507.pdf>
- Ledesma, J. y Castelló Joubert, V. (Coords.). (2012). *Revolución y literatura en el siglo XIX: Fuentes, documentos, textos críticos* (Vol. 1). Argentina: Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <http://publicaciones.filo.uba.ar/revoluci%C3%B3n-y-literatura-en-el-siglo-diecinueve-tomo-1>
- Lewis, M. G. (1976). *El monje* con introducción de Jaime Rest. Argentina: Librerías Fausto.
- Lewis, M. G. (1996a). *El monje*. España: Valdemar.
- Lewis, M. G. (1996b). *The Monk*. Estados Unidos: Project Gutenberg. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/ebooks/601>
- Muchembled, R. (2002). *Historia del diablo. Siglos XII a XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Praz, M. (2018a). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. España: Acantilado.
- Praz, M. (2018b). *El pacto con la serpiente*. España: Acantilado.
- Rest, J. (1976). Introducción. En Lewis, M. G., *El monje*. Argentina: Librerías Fausto.
- Sade, Marqués de (2009). Ensayo sobre las novelas. En Autor, *El cornudo de sí mismo y otros cuentos*. Argentina: Dedalus.
- Sánchez, F. J. (2013). Lo gótico: Semiótica, género, (est)ética. *Herejía y Belleza*, (1), 23-38. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111818>
- Serrano, V. (2010). *Soñando monstruos*. España: Plaza y Valdez.
- Serrano, V. (2014). *Naturaleza muerta*. Chile: Universidad de Valparaíso.
- Thévenin, C. (1793). *La prise de la Bastille* [Pintura]. Francia: Carnavallet.
- Torres Oliver, F. (1996). Introducción. En M. G. Lewis, *El monje*. España: Valdemar.

## Notas

---

<sup>1</sup> Utilizo mayúscula para designar al acontecimiento social y político de la Revolución francesa y minúscula para nombrar el proceso social o estético general.

<sup>2</sup> *The Monk* narra la historia en decadencia del monje Ambrosio en la ciudad de Madrid. Se desconoce cómo llegó al monasterio en el que se va a formar, pero todas las anécdotas y sucesos que irán ocurriendo decantarán en esta revelación. El monje es tentado por el diablo para pecar, guiado de una mujer ayudante del demonio llamada Matilde. Paralelo a esta narración, emerge en boca de otros personajes un relato enmarcado que cuenta la historia de amor entre el conde de Las Cisternas e Inés, una jovencita confinada al convento de Santa Clara que queda embarazada de su amante. Dentro de esta historia, hay reminiscencias directas a la leyenda de la monja sangrienta, “una tradición que todavía circula en muchas regiones de Alemania” (Lewis, 1996, p. 17). La historia del monje Ambrosio tentado por el diablo que persigue a una joven llamada Antonia se une con la historia de amor entre Raimundo, el conde de Las Cisternas, e Inés.

<sup>3</sup> Los poetas del cementerio o Graveyard Poets fue un grupo de escritores que marcaron un género de poesía británica del siglo XVIII que introdujo temáticas vinculadas a la reflexión sobre la muerte, el duelo, la tristeza, la melancolía y la religión y mostraban como contexto el cementerio. Algunos de los poetas representativos de este género fueron Robert Blair, Edward Young y Thomas Gray.

<sup>4</sup> Jaime Rest, en su “Introducción” en *El monje* (Lewis, 1976) menciona el estudio que Georg Herfeld realizó para comprobar que dos tercios de la obra de Lewis “reproducen fielmente *Die blutende Gestalt mit Dolch und Lumpe*, una novela en la que ya habían sido ensamblados los temas de la Monja Sangrienta y del pacto diabólico y cuya modificación más importante consistió en sustituir al protagonista que pasó de noble germánico a religioso español” (p. 21).

<sup>5</sup> La monja sangrienta es una leyenda muy enraizada en diversas regiones de Alemania que tuvo gran éxito entre los románticos. Se trata del fantasma de una mujer que es obligada por los padres a tomar los hábitos —al igual que Inés en *El monje*—, pero que se deja llevar por los estímulos voluptuosos de su interior hasta caer en los excesos.

## DEVENIR AMERICANO DEL TERROR ARGENTINO. UN DIÁLOGO CRÍTICO CON FRANCO *BIFO* BERARDI

Esteban Prado\*  
Lucio Ferrante\*\*

### Resumen

Proponemos un recorrido por la narrativa de terror argentina en diálogo con la noción de *devenir americano* (Berardi, 2017). En la primera parte, establecemos una lectura crítica y comparativa de tres textos: "El niño proletario" (1973), de Osvaldo Lamborghini; *El mal menor* (1996), de Charlie Feiling; y "El chico sucio" (2016), de Mariana Enriquez. En la segunda parte, reflexionamos en torno a la supuesta imposibilidad de generar *terror* en la literatura argentina. Con ese objetivo, comparamos una novela que confirma dicha tesis, *Beber en rojo* (2001), de Alberto Laiseca, con otra que la niega, *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez. Antes de las conclusiones, nos planteamos cómo se desarrollan estas cuestiones en el ámbito del cine de género argentino.

En líneas generales, nos preguntamos en qué grado una lectura crítica de estas incursiones en el terror puede ser capaz de dar densidad a la hipótesis de Berardi. Nuestra metodología se basa en la lectura crítica y comparativa, y se complementa con la perspectiva de los estudios culturales.

**Palabras clave:** devenir americano; literatura argentina; terror

## AMERICAN BECOMING OF ARGENTINE TERROR. A CRITICAL DIALOGUE WITH FRANCO *BIFO* BERARDI

### Abstract

We propose a path in Argentinean horror narrative that dialogues with the notion of "becoming american" (Berardi, 2017). On the first part, we make a critical and comparative reading of three texts: "El niño proletario" (1973) by Osvaldo Lamborghini, *El mal menor* (1996) by Charlie Feiling and "El chico sucio" (2016) by Mariana Enriquez. On the second

---

\* Centro de Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: [estebanpradoesteban@gmail.com](mailto:estebanpradoesteban@gmail.com).

\*\* Licenciatura en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: [lucio\\_ferrante@hotmail.com](mailto:lucio_ferrante@hotmail.com).

Recibido: 08/05/2020. Aceptado: 12/06/2020.

part, we reflect on the fact that there is an alleged impossibility of generating "terror" in argentinean literature by comparing the novel *Beber en rojo* (2001) by Alberto Laiseca, that we believe confirms that assumption, and another that denies it: *Nuestra parte de noche* (2019) by Mariana Enríquez. Before the conclusions, we consider how these issues arise too in the field of Argentinean cinema.

We ask ourselves how the critical reading of these *incursions* in terror may be able to enrich Berardi's hypothesis. Our methodology is based on critical and comparative reading and is complemented with the perspective of cultural studies.

**Keywords:** argentinean literature; becoming american; terror

Hemos compuesto este ensayo como resultado de una investigación de tres años, en la que se han articulado la lectura crítica, el diálogo y la discusión sobre diferentes inquietudes vinculadas con el *terror*, término que, en principio, planteamos en un sentido amplio: lo vinculamos con la historia, la cultura y la literatura argentinas; con los géneros literarios, artísticos y cinematográficos; también lo entendemos en función de una cualidad de los efectos que *nos* produce un texto o un film más allá de su inscripción genérica. En simultáneo, planteamos una discusión crítica con la hipótesis de Franco Bifo Berardi construida en torno a la noción de *devenir americano*. Lo hacemos porque nos ha resultado de una particular pregnancia y, en relecturas críticas del terror, hemos advertido zonas grumosas que nos permiten señalar disensos y singularidades paradójicas: al mismo tiempo que comprobamos ese *devenir americano* de la cultura rioplatense, advertimos devenires singularizados, que afirman y niegan aquella hipótesis.

En *Fenomenología del fin*, Berardi (2017) plantea una aproximación al presente en función de las transformaciones de toda índole involucradas en el pasaje de la *tecnoesfera* analógica a la digital<sup>1</sup>. En términos simplificados, una de las diferencias capitales entre una y otra sería la creatividad, dado que el *modo conjuntivo*, propio de la tecnoesfera analógica, supone una facultad —la sensibilidad— "para encontrar nuevas vías y conexiones entre cosas que no poseen una implicación lógica" (p. 20). Mientras que el *modo conectivo*, propio de la digital, está ligado a la *sensitividad*, lo que supone subjetividades cuya imaginación está estrechamente apegada a los códigos de partida, por lo que no habría lugar para nuevas vías ni conexiones a-lógicas, sino construcción de sentidos y experiencias en función del reconocimiento de lo preestablecido. En el paso de una tecnoesfera a la otra, las posibilidades de que suceda algo del orden del acontecimiento se reducen de una manera drástica, mientras que la heterogeneidad de las subjetividades se alisa, se aplanan y se empareja en términos globales. Los modos opuestos aquí no resultan mutuamente excluyentes, sino que conviven. Berardi señala que estaríamos en una transición de la predominancia del modo conjuntivo hacia otra de lo conectivo.

En el ámbito cultural, esta transición es denominada devenir americano, donde América no es el continente; tampoco es el territorio sometido a la jurisprudencia de los Estados Unidos. Se trata de un "principio antropológico generalizado que define el modo de vida y la autopercepción de la clase conectada a través del circuito de la economía global" (Berardi, 2017, p. 80). Según plantea Berardi, el factor determinante de este proceso ha sido el imaginario construido e impuesto de forma global desde la industria cinematográfica y

audiovisual de Hollywood. Pareciera ser una verdad de Perogrullo señalar que este devenir se puede detectar en la adopción del inglés como lengua franca, en la educación sentimental atravesada por la industria hollywoodense, en la incorporación de anglicismos con o sin correlato de términos en español, en la reconfiguración de los modos del trabajo, del ocio y de las relaciones afectivas.

Para nosotros, la hipótesis de Berardi adquiere particular significado cuando pensamos en textos que nos producen —o que advertimos que buscan producir— terror o sentimientos vinculados, como repulsión, asco o estremecimiento. También lo adquiere cuando estos textos pasan del terror a derivados paródicos. Es en este marco en el que hemos discutido los alcances del devenir americano de la cultura argentina y hemos pasado de una total aceptación de dicha hipótesis a observar matices que, como decíamos, resultan paradójicos. Esta discusión nos ha llevado a plantear la cuestión del terror, acotado al ámbito de la literatura y el cine, como un elemento clave para preguntarnos de qué manera repensar de forma crítica lo propuesto por Berardi.

Con esta discusión en mente, para este artículo acotamos los recorridos posibles a dos series. La primera serie se compone de tres textos que consignamos en orden cronológico: "El niño proletario" incluido en *Sebregondi retrocede* (1973), de Osvaldo Lamborghini; *El mal menor* (1996), de Carlos Feiling; y "El chico sucio", incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez. En este caso, el recorte se establece por el eje temático de la violencia, el terror y la niñez. Nos detenemos particularmente en la comparación entre los textos de Lamborghini y Enriquez, dado que las semejanzas que detectamos resaltan distancias de particular productividad. En la segunda serie, nos enfocamos en un lugar común que indica que sería difícil hacer terror en Argentina, y establecemos un diálogo entre los posicionamientos de Alberto Laiseca y Mariana Enriquez. Luego, nos planteamos cómo se confirma dicho axioma en el caso de *Beber en rojo* (2001), de Laiseca, y cómo sucede lo contrario en *Nuestra parte de noche* (2019), de Enriquez. Antes de concluir, dedicamos un breve apéndice al cine de terror argentino de las últimas décadas, para cerrar el trabajo con una correlación entre los desarrollos de la literatura y del cine de género y sus vínculos con la noción de devenir americano.

Si bien cada apartado adopta preguntas particulares, en términos amplios, nos preguntamos si un estudio del terror podría dar cuenta de ese devenir americano de la cultura argentina de las últimas décadas, tanto en la confirmación de la hipótesis general de Berardi como en el planteo de las contradictorias singularidades que podemos señalar.

## **1. La violencia sobre los niños, tres momentos del terror en la narrativa argentina**

Al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe del hacha la hubiese dividido a cercén una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre. (Echeverría, 1871).

El corpus de este apartado se construyó a partir de la cercanía que advertimos entre los títulos "El niño proletario", de Osvaldo Lamborghini, y "El chico sucio", de Mariana



Enriquez. Y dado que nuestro foco de interés estaba puesto en pensar el proceso cultural de lo que Berardi denomina devenir americano, comparar un relato de 1973 con un cuento de 2016, ambos con una temática cercana, significaba un buen comienzo. Sin embargo, el lapso de tiempo era muy amplio e incluso desde el punto de vista del vínculo con el terror como género había una gran distancia entre uno y otro, por lo que nos pareció pertinente indagar en la novela que consideramos bisagra respecto de la institucionalización del terror en la literatura argentina: *El mal menor*, de Charlie Feiling, de 1996. Teníamos una hipótesis general (los modos del terror en la narrativa argentina podían ser un índice del devenir americano de nuestra cultura), pero no sabíamos si se sostendría. Nuestro método combinó el *close reading*, entendido por Raymond Williams (2009) como el procedimiento básico para una lectura crítica desde el materialismo cultural, con la ampliación hacia una perspectiva socio-cultural, la comparación entre las lecturas y la discusión. Respecto del género, vale la pena resaltar que el relato de Lamborghini —como casi todo lo escrito por él— tiene inscripciones complejas, no lineales, problemáticas, y que el vínculo con el terror lo establecemos a partir de los efectos que nos produce, cercanos a los de la literatura de Sade e incluso a los del *gore*. La novela de Feiling, en cambio, sostiene una búsqueda programática de inscripción en y de diálogo con el género de terror; el cuento de Enriquez también lo hace, no de manera plena, pero sí a partir de la inserción de elementos propios de las imagerías gótica y macabra trasladadas a la geografía e imbuidas de las creencias populares de las zonas periféricas de la ciudad de Buenos Aires.

### **1.1. *El mal menor*, de Charlie Feiling**

En primer lugar, nos centramos en *El mal menor*, de Charlie Feiling, una novela de género en sentido estricto, dado que busca generar miedo —característica necesaria según el propio Feiling (1997)—; también podemos inscribirla en el *terror-arte* (Carroll, 2006), ya que hace ostensible una inserción erudita y elaborada en la tradición del género. La novela se basa en la transgresión de planos por parte de seres pesadillescos, y cuenta la historia en una mujer, Inés, desde que comienza a percibir que algo de esta índole ha sucedido hasta que finalmente toda su vida se ve transfigurada y violentada. La transgresión de órdenes es una de las operaciones más propias del terror como género<sup>2</sup> y, en el caso de Feiling, se trata de una suerte de ejecución virtuosa. Lo decimos en estos términos porque nos resulta llamativo el trabajo de este autor, como si en cada uno de sus proyectos narrativos hubiese buscado la posibilidad de producir novelas de género culturalmente situadas en Argentina. Recordemos que en sus dos novelas anteriores y en el proyecto de la siguiente, Feiling adoptó distintos géneros con fuertes tradiciones angloamericanas: el policial en *El agua electrizada* (1992), la novela de aventuras en *Un poeta nacional* (1993), el terror en *El mal menor* (1996) y el *fantasy* en *La tierra esmeralda* (proyecto inconcluso)<sup>3</sup>.

Los pasajes en los que la violencia se centra en niños fue el eje temático que nos llevó a plantear el corpus de este apartado. A esto se agregó un denominador común que advertimos de forma posterior: cierta indeterminación entre víctimas y victimarios. Sobre el cierre de *El mal menor*, Inés se suicida, luego de haber asesinado a una familia entera en una confusa situación. En los momentos previos al suicidio, tiene lugar una reflexión:

Encontró a la bebé en el living, junto a su cuna volteada. Tenía los pañales sucios, sí, pero también le habían arrancado los párpados y las orejas, presumiblemente con el mismo cortante naranja que le habían hundido hasta la mitad en el centro del pecho. Para meterle en la boca los testículos y el pene de su padre, cuyo cadáver eviscerado estaba en el balcón, habían tenido que abrirle las mejillas y crear una sonrisa que le abarcaba casi todo el rostro. Inés se sorprendió pensando que en realidad no valía la pena torturar a una beba, ya que era como torturar a un animal, que aunque siente dolor es incapaz de comprender el exquisito y perverso goce que ese dolor produce en quien lo tortura. (Feiling, 2007, p. 476).

Luego de esto, adviene el suicidio de Inés. Finalmente, el *prófugo*, el ser monstruoso que ha escapado de sus sueños, termina usurpando tres lugares al mismo tiempo: un lugar entre los vivos, el lugar de Inés —la mujer que lo soñó—, y el control del dispositivo narrativo, dado que termina la novela con un epílogo propio, explicando que reescribió —partiendo de una primera versión de Inés— el texto que leemos. Es en esas últimas líneas, luego de que Inés se suicida y el *prófugo* asume su lugar, cuando reaparece la cuestión del bebé: “Soy lo que soy, supongo, gracias a la violencia con la que ella abandonó su vida, y de hecho me reconozco —reconocí mi voz— en sus reflexiones acerca del escaso placer que produce torturar a un bebé” (Feiling, 2007, p. 480).

Entendemos que esta reflexión, este intento de racionalización de la violencia, es una instancia sádica por excelencia, en el sentido de que el goce de la violencia no depende solo del acto de ejecutarla, sino también de la necesidad de un *otro* que la reciba. En “La razón en Sade”, Maurice Blanchot sigue los razonamientos de los libertinos de Sade y se detiene en la base de su filosofía: en una primera aproximación, pareciera que se trata de un *egoísmo integral* en el que no rige otra ley que la del propio placer, basado en un principio de soledad absoluta: “La única regla de conducta es, pues, que yo prefiera todo lo que me afecte felizmente, sin tener en cuenta las consecuencias que esta decisión podría acarrear al prójimo” (Blanchot, 1990, p. 14). Sin embargo, más adelante Blanchot plantea que la *soberanía* depende del sometimiento de los demás, de manera que “permanezco ligado a los otros y que tengo necesidad de ellos, aunque sea para reducirlos a la nada” (p. 40). En consonancia con esto, el terror en los pasajes finales de *El mal menor* funciona en la descripción de las cruentas condiciones en que Inés encuentra al bebé, pero es en la instancia reflexiva donde adquiere otra dimensión. Ese momento reflexivo nos quita de la repulsión, de la emocionalidad afectada, para colocarnos en la instancia de los argumentos, del acuerdo o el desacuerdo. Esa instancia nos involucra de otro modo y, aunque sea por un momento, nos ubica en el lugar de los victimarios, como a Inés.

Como lectores, las vueltas de tuerca que cierran la novela nos colocan en una situación incómoda: en primer lugar, en el marco de la ficción, creíamos leer un texto escrito por Inés, pero hemos sido víctimas de un engaño perpetrado por el *prófugo*, quien tomó el control del relato en las páginas finales y declara haber reescrito el texto leído desde el inicio. En segundo lugar, nos hemos encontrado reflexionando en los términos propuestos por él. Es ese momento reflexivo el que abre la puerta para que nos coloquemos en el lugar

del verdugo y tengamos que hacer un esfuerzo para despegarnos de él, aunque la lógica sádica, respecto al sentido de la violencia, el goce y la necesaria conciencia de la víctima, resulte implacable. Adviértase que esta reflexión sobre la tortura, en sintonía con la noción de terror como género sostenida por Feiling, basa sus razones en el destinatario: no se trata de prácticas intransitivas, ajenas a los efectos que producen, sino de prácticas que adquieren sentido en la medida en que generan efectos mutuamente dependientes en quien las recibe y en quien las lleva a cabo.

Como puede advertirse en esta reconstrucción de los pasajes finales de *El mal menor*, estamos ante una novela con una inscripción ostensible y programática en el género del terror. En el próximo apartado, estudiaremos dos textos breves: en el primero, el terror se adviene más allá de la inscripción genérica; en el segundo, la inscripción prima y el terror funciona, sobre todo, en el orden de la sugestión.

## **1.2. "El niño proletario" (1973), de O. Lamborghini, y "El chico sucio" (2016), de M. Enriquez**

Desde otra perspectiva, "El niño proletario" y "El chico sucio" también ponen en juego la relación entre víctimas y victimarios y generan esos pequeños trueques en los que, como lectores, no sabemos bien de qué lado estamos. Como indicamos en los párrafos introductorios, intuíamos que una lectura crítica y comparativa nos llevaría a establecer en qué grado la cercanía temática y las notorias diferencias entre uno y otro podrían ser índices de la hipótesis planteada respecto del devenir americano de la cultura argentina. Por ese motivo, reconstruimos aquí los resultados.

En principio, la cercanía entre los dos relatos se basa en la construcción de un personaje con una niñez marcada por la violencia y la extrema vulnerabilidad. Ya desde los títulos podemos plantear una diferencia entre proletario y sucio. La distancia entre uno y otro implica un modo distinto de pensar la sociedad y, al mismo tiempo, la inscripción en momentos históricos, políticos y sociales diferentes: el primero sitúa al personaje en una sociedad pensada desde una estructura de diferencia de clases, mientras que el segundo lo hace en la dicotomía limpio / sucio, que, al ingresar en el relato, se vincula con las condiciones de vida propias de los desclasados de la sociedad argentina posterior a la crisis del 2001, aunque configurada por el plan económico de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar (1976-1983) y su continuación, el neoliberalismo de los años noventa. Si bien la situación del niño en los dos contextos es de una vulnerabilidad radical, en el caso del proletario, se conserva el entorno familiar madre-padre y el *hogar*, mientras que, en el caso del chico sucio, directamente se trata de un niño y una madre embarazada que viven sobre unos colchones a la intemperie, en la calle de un barrio marginal. Así, se plantea una serie de reordenamientos en los personajes y sus entornos que depende, principalmente, de los cuarenta años que van desde los años setenta del siglo XX a la segunda década del siglo XXI<sup>4</sup>.

Sin embargo, los puntos de cercanía son lo suficientemente consistentes como para plantear su homología. El niño de Lamborghini trabaja vendiendo diarios en el tranvía, mientras que el chico de Enriquez reparte estampitas en el subterráneo. Los padres del niño son alcohólicos, mientras que la madre del chico fuma paco. Con respecto a los narradores, no pertenecen al ámbito del niño: el de Lamborghini es un futuro patrón, y la narradora de

Enriquez es una diseñadora que trabaja para el suplemento de moda de un diario. Asimismo, una serie de decisiones de índole narrativa también resultan similares: tanto Lamborghini como Enriquez trabajan desde una perspectiva en la que funciona el determinismo social, en donde la clase y la familia dan cuenta de los personajes. Esto se ve en la estructuración de los relatos, ya que ambos empiezan retratando estas cuestiones: en el caso de Lamborghini centrándose en la familia y en la pertenencia de clase del niño proletario; en el caso de Enriquez, el foco está puesto en la familia y en la clase social de la narradora, para luego pasar a las del chico sucio.

La temporalidad, la territorialidad y el reparto de verdugos y victimarios sí son diferentes. En "El niño proletario", la narración se da en retrospectiva: el linchamiento del niño ha sido protagonizado por el narrador cuando este era niño (el contacto entre ellos se había dado en el marco de la escuela pública). En "El chico sucio", la narración se construye en presente: el vínculo se establece entre una adulta y un niño, y el punto de contacto se da en las calles de Constitución, barrio en el que la narradora insiste en vivir, aunque su entorno lo perciba como una anomalía, dado que no es un territorio propio de su familia ni su clase. Tanto en uno como en otro hay una territorialidad vinculada a los recorridos y sectores de pertenencia de los narradores que resulta estructurante. "El niño proletario" presenta la escuela como zona de contacto entre niños burgueses y proletarios; allí también hay líneas que los burgueses no atraviesan: "la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados" (Lamborghini, 2010, p. 65). Por su parte, "El chico sucio" presenta una territorialidad más compleja, dado que se trata de una mujer que ya ha traspasado esa línea que reproduce las diferencias de clases en la separación entre barrios. Sin embargo, se es consciente de dicha separación y la casona que habita replica las fronteras entre clases a partir de la diferencia entre espacio público y privado: solo ingresa ella. En el territorio de la calle, donde conoce al chico sucio, aparece "un más allá de las vías" que ella no se anima a traspasar. Respecto del reparto de víctimas y verdugos, si bien hay una gran similitud en la víctima, en "El niño proletario", se señala a la sociedad en su conjunto como victimaria, desde los agentes concretos hasta las instituciones, desde sus padres y su maestra hasta el narrador y sus amigos; en el segundo caso, la violencia se mantiene entre los desclasados (narcos, prostitutas, adictos y seguidores de cultos paganos), mientras que los miembros de la clase a la que pertenece la narradora actúan por omisión.

En cuanto a las diferencias, nos interesa resaltar una serie que establecemos siguiendo ciertos ejes: género literario, escritura —entendida como el régimen de representación-significación—, explicitación de la violencia, perspectiva de la narración y crítica social. En primer lugar, resaltamos el lugar del género, dado que, en el caso de "El niño proletario", los vínculos se establecen con la tradición de la violencia rioplatense que se remonta a *El matadero* de Esteban Echeverría<sup>5</sup>, con el naturalismo de Cambaceres y con la literatura social de Boedo<sup>6</sup>. El tratamiento de la violencia está ligado a la crueldad propia de la literatura de Sade y de sus relecturas francesas del siglo XX<sup>7</sup>. Por este motivo, más allá de los vínculos concretos de "El niño proletario", podríamos aventurar una relación con el género *gore* (ya sea terror o porno): se trata de una reposición *a posteriori* sostenida por el nivel de violencia explícita, el detenimiento en el detalle anatómico y sangriento y la exasperación que, incluso, puede llevar del terror a lo bizarro:

Con el punzón le alargué el ombligo de otro tajo. Manó sangre entre los dedos de sus manos. En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes exactos. Me felicitó Gustavo y Esteban abandonó el gesto de contemplar el vidrio esférico del sol para felicitar. Me agaché. Conecté el falo a la boca respirante de ¡Estropeado! Con los cinco dedos de la mano imité la forma de una fusta. A fustazos le arranqué tiras de la piel de la cara a ¡Estropeado! y le impartí la orden: -Habrás de lamerlo. Succión. (Lamborghini, 2010, p. 64).

Como contrapartida, en el "El chico sucio", se construye un ostensible vínculo con el gótico desde el primer párrafo, cuando la protagonista se describe empecinada en vivir en esa casona "con gárgolas de piedra y llamadores de bronce" (Enriquez, 2016, p. 10) y se identifica con la princesa en el castillo<sup>8</sup>. Sin embargo, más allá de estas evidentes diferencias genéricas, el enfoque temático de uno y otro texto está vinculado con el terror que produce la violencia social, como dice Feiling (1997), "de causas desgraciadamente humanas" (p. 12) y no sobrenaturales.

En la escritura es donde mayores diferencias aparecen. "El niño proletario" no presenta una excepción a la fuerte marca estilística que recorre la obra de Lamborghini en general: se trata de un texto ostensiblemente escriturario, que no oculta su carácter literario y abunda en extraños usos de los signos de puntuación, en construcciones sintácticas que siguen una línea rítmica más que narrativa, en una particular insistencia en la metonimia que hace actuar a los objetos en lugar de a los sujetos, y en cortes del verosímil realista en pos de la construcción de escenas particularmente pregnantes. Estas últimas valen por sí mismas, resultan gratuitas si se las piensa solo en relación con la trama y cortan la construcción de sentido en clave de representación realista<sup>9</sup>. Es por esta vía que ingresan pasajes atribuibles al propio Lamborghini, que cortan la voz del narrador: "Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra" (Lamborghini, 2010, p. 65)<sup>10</sup>. A lo que se suma, como característica de su escritura, el diálogo con el psicoanálisis, lo que se torna evidente en el vocabulario (*falo*, *goce*, etc.), en las relaciones filiales de los personajes y en determinados modos de entender el deseo<sup>11</sup>.

La escritura de "El chico sucio" funciona de otra manera: se construye el relato desde un régimen de significación-representación que se ocupa, principalmente, de dar cuenta de lo que sucede en términos de acciones, diálogos y percepciones, principalmente, de orden visual, da lugar a algunas reflexiones de la narradora y no abre el juego a pasajes gratuitos que no tengan una función estricta en el desarrollo de la trama, en el establecimiento de vínculos con el gótico o en la presentación de elementos culturales regionales para un público internacional. En este sentido, se trata de una escritura que se mantiene coherente en todo el relato, donde se apela a procedimientos que enrarecen la sintaxis para reforzar determinadas percepciones de carácter no visual:

La madre del chico sucio abrió su boca y me dio náuseas su aliento a hambre, dulce y podrido como una fruta al sol, mezclado con el olor médico

de la droga y esa peste a quemado; los adictos huelen a goma ardiente, a fábrica tóxica, a agua contaminada, a muerte química (Enriquez, 2016, p. 31)<sup>12</sup>.

En relación con la perspectiva del narrador, como ya lo adelantamos, en el caso de "El niño proletario", se trata de un narrador protagonista que, nivelado con sus camaradas, acribilla y viola al niño. La posición respecto de lo narrado es de cinismo, de quien entiende la diferencia de clases, el poder que eso implica sobre el otro, y lo ejecuta en su expresión más violenta y extrema. Y si bien ha pasado el tiempo —desde la niñez en la que se inscriben los hechos hasta al adultez desde la cual se narran—, no hay transformación alguna, como tampoco existe entre la perspectiva que abre el relato ("me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario" [Lamborghini, 2010, p. 59]) y la que lo cierra ("desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto" [Lamborghini, 2010, p. 65])<sup>13</sup>.

En "El chico sucio", se plantea una narradora-protagonista que se encuentra desagregada tanto de su grupo familiar y de clase como de sus amigas travestis, y se lo hacen saber: "Vos vivís acá pero sos de otro mundo" (Enriquez, 2016, p. 14). A su vez, no es la ejecutora de la violencia sobre el chico, aunque se pregunta si podría haber hecho algo para evitarlo. En ese sentido, la posición respecto de lo sucedido, en principio, es de reproche social (señala a los demás por lo que deberían hacer), para devenir en culpa por lo que ella podría haber hecho y no hizo<sup>14</sup>. Esa culpa implica una transformación que es enunciada en clave del género: "[pensé] que no era la princesa en el castillo, sino la loca en la torre" (Enriquez, 2016, p. 32). También significa resignación, al aceptar que ella no pertenece a ese barrio y que lo mejor sería restablecer el orden yéndose de ahí. En este sentido, el conflicto pareciera pasar por la disrupción de los órdenes sociales que implica su presencia en ese lugar, más allá de la desaparición del chico sucio<sup>15</sup>.

En los dos casos, se plantea una fuerte crítica social, ya no de los narradores, sino en lo expuesto en el relato en un sentido integral y entendido en el marco del ámbito cultural en el que fueron producidos y publicados los textos: como ya dijimos, uno, a comienzos de los setenta, y el otro, durante la segunda década del siglo XXI. En el caso de "El niño proletario", pasa por la presentación de la lógica amo-esclavo en el sentido más violento del sometimiento entre clases, cuya violencia no comienza en los niños burgueses que linchan al niño proletario, sino en todos los ámbitos en los que este se integra: primero, en la familia y, de inmediato, en la escuela, donde la maestra es la que humilla y golpea a "¡Estropeado!". En el caso de "El chico sucio", advertimos, por un lado, una exhibición de las condiciones en que viven los sectores más vulnerados de la sociedad argentina y, por otro lado, una contundente crítica puertas adentro de la *clase media* y del feminismo. Respecto de la clase media, porque la problemática acerca de cómo intervenir y el reparto de reproches y culpas no se traducen en acciones concretas, salvo por la expresión de angustia y de planteos contrafácticos (por qué no le ofreció un baño de inmersión al chico sucio, se pregunta la narradora). Respecto del feminismo, en la medida en que los límites de la *sororidad* coinciden con los de las clases sociales. Enriquez trabaja cuestiones de género vinculadas al feminismo en gran parte de sus cuentos, en general, en clave de terror y por la positiva, como sucede en el cuento que da título al libro: "Las cosas que perdimos en el

fuego". Sin embargo, en "El chico sucio", la narradora no muestra ningún tipo de solidaridad con las *travas* que se prostituyen en la plaza ni con la madre del chico, a las que juzga sin compasión. Recién sobre el final, cuando se trenza en una pelea con esta última, se quiebra esta lógica: "¿Qué estaba haciendo? ¿Ahorcando a una adolescente moribunda frente a mi casa?" (Enriquez, 2016, p.32). Para cerrar, diríamos que lo que se pone sobre el tapete es que los lazos de solidaridad de la clase media se limitan a los miembros de la propia clase y que, en consecuencia, uno de sus mayores miedos es dejar de pertenecer, tal como dice Enriquez hablando de "El carrito", un cuento de su libro anterior: "hay una experiencia de cierto argentino en general que es el terror a ser pobre" (Enriquez, 2017).

En ambos casos, se trata del horror —más allá de cualquier género literario— que nos atraviesa como sociedad y que se centra en la violencia extrema sobre los niños de los sectores vulnerados. La diferencia está en que Lamborghini pone a sus ejecutores en la sociedad toda, mientras que Enriquez circunscribe la violencia puertas adentro del espectro de la sociedad a la que pertenece el niño. En cuanto a las acciones violentas, en "El chico sucio", aparecen mediatizadas, ya sea por la televisión o el chusmerío de la peluquería, por lo que la supuesta muerte del chico queda postergada, no se relata, aunque se anticipa en la muerte de otros. En "El niño proletario", los actos violentos son narrados en primera persona y buena parte del relato se centra en estos, de manera que la violencia y el ultraje se reconstruyen como procesos y no se da cuenta solo de su resultado. En ese sentido, el funcionamiento del terror, entendido como un efecto de lectura, en el primer caso, pasa por la identificación con la narradora y con el miedo y la culpa que la atraviesan, mientras que, en el segundo, pasan por la distancia respecto del narrador, por la repulsión y el asco.

A modo de cierre de este apartado, nos interesa remarcar que las similitudes y las diferencias que advertimos entre estos textos pueden explicarse según diferentes criterios: los modos de escribir de cada escritor, la construcción de verosímiles, los ostensibles vínculos intertextuales, los géneros y las enciclopedias que intervienen, las subjetividades en juego, las instancias histórico-culturales de producción y de publicación, las búsquedas estéticas, los modos de mirar y entender lo social, los diversos estados del campo literario y las intenciones con que se participa de este, entre otros posibles. Consideramos que algunos de estos criterios son particularmente pertinentes para pensarlos como índices del devenir americano. Nos gustaría retomar los que resultan más productivos: respecto de las enciclopedias puestas en juego, vemos que, en el relato de Lamborghini, se trabaja en claros vínculos con las relecturas francesas de Sade, el psicoanálisis lacaniano y sus apropiaciones por parte del grupo de la revista *Literal*, la tradición de la violencia social y política rioplatense y la literatura con perspectiva social de Boedo. El terror aflora en virtud de la extrema violencia y no en función de un vínculo con el género. En la novela de Feiling, el terror está presente como género, tanto por la inscripción del texto como por las enciclopedias que manejan los personajes. Y se trata de una ostensible y programática construcción de una novela de género situada en Argentina. En gran medida, se enmarca en el concepto de terror-arte postulado por Carroll, en el sentido de que los efectos suscitados en el lector tienen que ver con una educación sentimental atravesada por el propio género de terror<sup>16</sup>. Por último, en el cuento de Enriquez sucede algo parecido: el cruce entre el gótico, en el trabajo con el *locus* de la casona, y el terror macabro, vinculado con los sacrificios rituales atribuidos al culto de san La Muerte. En ese sentido, nos parece destacable el hecho de que tanto en el caso de Feiling como en el de Enriquez se trate de

obras planteadas de manera programática para dialogar con el género en clave angloamericana.

A este último vínculo lo encontramos de manera enfática en la literatura de Enriquez, quien no oculta sus vínculos con la literatura y la filmografía estadounidense en su escritura, así como tampoco lo hace en sus declaraciones públicas. La omnipresencia de King en su literatura es palpable. De hecho, en una entrevista del programa *Conurbano*, sostiene que se propuso *traducir* este tipo de narrativa al español rioplatense (Canal Encuentro, 2017)<sup>17</sup>. Sin embargo, encontramos un contradictorio bucle entre estas intenciones declaradas y el recorrido establecido por las publicaciones que comenzaron a darse en España, en la medida en que, si bien los relatos se sitúan en la cultura argentina, presentan instancias explicativas que parecieran contemplar un público más amplio. En este sentido, diríamos que se trata de una narrativa calibrada para el alcance de una editorial con fuerte presencia en el mercado de habla hispana<sup>18</sup>. De esta *internacionalización* de la escritura encontramos un índice, por ejemplo, en la larga presentación del culto al *gauchito Gil*. Nos resulta gratuito que la narradora se lo explique al chico, quien evidentemente está familiarizado con este tipo de cultos. Adquiere otro sentido cuando incluimos entre las variantes que dicha presentación está ahí porque entre el público contemplado podría haber lectores que desconocen las creencias populares argentinas.

A modo de síntesis, subrayamos que la distancia entre los modos del terror que advertimos en los textos de Lamborghini y Enriquez pareciera explicarse, al menos en parte, por las transformaciones que ha habido en términos histórico-culturales y por los circuitos editoriales en los que se insertaron los textos. En cuanto al género, consideramos que la aparición de más exponentes directamente ligados al terror angloamericano (sin distinguir particularmente literatura y cine) es un índice del devenir americano de nuestra cultura, que encuentra en *El mal menor* una bisagra en la que se pasa de una fuerte tradición de terror rioplatense, vinculada a lo sociopolítico, a la tradición del terror-arte planteado por Carroll, entendido como un fenómeno estadounidense y global, al mismo tiempo.

Por último, encontramos otro índice del devenir americano en un detalle que resulta menor, pero contundente. El detalle aparece en el momento en que, al volver del trabajo, la narradora de "El chico sucio" encuentra cierto alboroto por la aparición del cuerpo mutilado de un niño: "Encontré la cuadra enloquecida, con tres patrulleros de la policía, la cinta amarilla que aísla las zonas donde ocurrió un delito y cantidad de gente amontonada justo fuera del perímetro" (Enriquez, 2016, p. 21). Esa cinta amarilla es el detalle que destacamos, porque pareciera filtrarse en el sentido común, en el imaginario que la sostiene y que iguala la demarcación de las zonas perimetrales de todos los procedimientos policiales, más allá de dónde se sitúan geográfica y culturalmente hablando. En ese sentido, encuentra una homología en la adopción internacional del 911 como número para llamar a emergencias. Esa cinta entra en cortocircuito con el verosímil realista con el que parece representarse el barrio de Constitución de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, no nos interesa plantear una crítica valorativa sobre la construcción del cuento. Más allá de esto, lo que nos interesa es señalarla como una suerte de unidad mínima de los índices que buscamos para pensar el devenir americano. Proponemos, entonces, el término *culturalema*, ya que se trata de un rasgo mínimo y aparentemente superfluo que nos da un índice cultural; así lo interpretemos como un gesto voluntario de Enriquez o como un lapsus, no deja de ser representativo. En el primer caso, abonará dicha hipótesis en un sentido débil,



como un intento de acercarse al imaginario hollywoodense en la medida en que el lenguaje del género y la internacionalización del público así lo demandan. En el segundo caso, es decir que se trate de un lapsus que rompe el verosímil de una historia, la abonará en un sentido más fuerte: confirmaría que el imaginario de una de las escritoras más representativas de la literatura argentina actual está configurada en la dirección planteada por Berardi.

## **2. De la imposibilidad del terror en la cultura argentina**

A partir del trabajo sobre el corpus anterior se podría incurrir en la sensación de que el devenir americano pareciera depender de una cuestión cronológica y que, en la medida en que nos acercamos al presente, más índices encontramos. Si bien entendemos que esto es así, no dejamos de advertir que se trata de un efecto del corpus propuesto, con la arbitrariedad que esto supone. En esta segunda parte del trabajo, nos enfocamos en una suerte de inevitable devenir paródico del terror, sea por el simple hecho de situarse o realizarse desde Argentina, sea por la incorporación de elementos propios de las creencias populares. Lo interesante para el diálogo con la hipótesis de Berardi reside en que este tipo de suposición pareciera indicar que el género del terror no se puede dar en cualquier cultura, dado que podría haber resistencias que harían que los intentos fracasen y que el paso de consumidores a productores, propio del devenir americano, no fuese posible. De manera que de resultar así, daríamos complejidad a nuestros modos de devenir americano, entendiendo que no se trata de procesos culturales lineales, y que en Argentina —y se podría sospechar que esto sucediera en otras culturas— encuentra particularidades que terminan por regionalizar dichos modos.

Con este fin, hemos compuesto un nuevo corpus *ad hoc*. En primer lugar, hemos retomado los pasajes en los que Alberto Laiseca, uno de los referentes del género en Argentina, y Mariana Enriquez tematizan la cuestión de la imposibilidad del terror. Luego, pensamos cómo se correlacionan esas posiciones en dos obras emblemáticas: *Beber en rojo* (2002), del primero, y *Nuestra parte de noche* (2019), de la segunda. Por último, dedicamos dos apartados para proponer un breve panorama de la narrativa y del cine de terror actuales.

### **2.1. De Enriquez a Laiseca**

Ese devenir paródico del terror en Argentina era planteado por Mariana Enriquez en la conferencia El terror en la narrativa argentina contemporánea. En principio, recuperaba un remanido diagnóstico que dice que el género no tendría gran repercusión en Argentina, para luego afirmar que las traducciones sí tienen llegada masiva; un claro ejemplo es el éxito masivo y sostenido en el tiempo de Stephen King. Asimismo, agregaba Enriquez que, a diferencia del terror europeo consolidado sobre la recuperación de las leyendas populares, en Argentina persistiría un *prejuicio cultural*, difícil de desarraigar, que desprestigia las leyendas locales. Este prejuicio sería el que lleva a que los intentos por recuperar dicha tradición devengan paródicos: "Eso es una cosa tan marcada, creo, literariamente que, incluso a mí, si me decís *por qué no te escribís un cuento de terror con el "Pombero"*, me da Coca Sarli" (Enriquez, en Biblioteca Mariano Moreno, 2019).<sup>19</sup>

Este modo de pensar las relaciones entre la cultura argentina y el terror aparecían en 2002, en un perfil de Alberto Laiseca publicado por la propia Enriquez en el suplemento cultural *Radar*. En primer lugar, Laiseca decía:

Parece que hay pueblos que por alguna razón son maestros en este tipo de cosas: los árabes, los ingleses, los alemanes, los japoneses. Los yanquis también, pero es un terror muy materialista. Son muy prácticos, toman las cosas de la vida, hacen base en la realidad, en la cosa cotidiana. (Enriquez, 2002).

Y poco más adelante, agregaba:

No sé por qué a los argentinos no se nos da por ahí. En Argentina tenemos otra manera de hacer las cosas. Muchos escritores han escrito buena literatura fantástica, pero un cuento de terror es otra cosa. Yo mismo, que admiro el género, tanto escrito como filmado, tengo un único cuento de terror puro que se llama ‘Perdón por ser médico’, publicado en España. En otras cosas que he escrito el terror se esfuma y pasa a la carcajada por los disparates que hace y le pasan al personaje. A los escritores argentinos nos pasa esto de no escribir terror, no sé por qué. La creación nos da por otro lado. Es una pena. Mis cuentos a veces empiezan con elementos de terror, pero enseguida me sale el Laiseca de adentro y se va todo a la mierda. (Laiseca, en Enriquez, 2002)<sup>20</sup>.

Es llamativo el vínculo que se establece entre subjetividad, nación y literatura, como si hubiese algo desbordante y fuera de control que no permitiera un acercamiento programático y logrado al terror. En esa línea, Laiseca solo nombra a Quiroga como un exponente del género y automáticamente lo excluye por ser uruguayo, y no reconoce otros casos que, aunque aislados, no dejan de ser paradigmáticos, como “La condesa sangrienta” (1966), de Alejandra Pizarnik, o *El mal menor* (1996), de Feiling.

Si bien Laiseca resalta tanto en 2002 como en 2007 que “Perdón por ser médico” sería su cuento más logrado del género, no nos resulta tan distante de las características comunes del resto de su obra; basta con prestar atención a la selección de nombres propios (Josefa Viromatachesi y María Rivagordola), al uso de *chichi* para caracterizar a los personajes con carga negativa, a los diminutivos, a los pensamientos en los que el protagonista se denigra y al carácter de pantomima que adquieren las escenas más cruentas, para comprobar que su terror siempre está al borde de lo humorístico:

Gastón, hasta el día de su muerte, recordó a su padre persiguiéndolo por la escalera (Gastón huía porque las patadas en la escalera, adivinaba, podían

ser más destructoras, y por ello era preferible que le pegasen en otro lado), y se vio a sí mismo llegar a su cuarto y tirarse sobre la camita. Entonces su padre encima de él, pegándole pero no como un hombre que le pega a un niño, sino como un hombre que le pega a otro hombre. Y, sobre todo, lo más inolvidable, el gozo en el rostro de su viejo, el placer sádico al golpear a un niño indefenso, y pegarle y pegarle hasta que el chico le suplicase: “¡Por favor, papito, no más, ni una más, por favor!”. (Laiseca, 2011, p. 355).

Resulta que la obra de Alberto Laiseca, en general, y ciertas zonas de la obra de Osvaldo Lamborghini desvían la tensión construida mediante el giro humorístico, dando una vuelta de tuerca graciosa, rematando con un chiste, a través de una ridícula autoreferencialidad, o apelando a giros y juegos lingüísticos con un anclaje marcadamente rioplatense. Esto sucede especialmente cuando dichos giros no están circunscriptos a las voces de los personajes, sino cuando permean la escritura en general.

Hacia inicios del siglo XXI, Alberto Laiseca había publicado dos libros desmesurados: en 1993, en la colección Biblioteca del Sur de editorial Planeta, *El jardín de las máquinas parlantes*; luego, en 1998, en la editorial Simurg, *Los sorias*. Se trata de dos novelas de gran extensión, que se inscriben en lo que el propio Laiseca denominó *realismo delirante* y que no dejan de tener un estrecho vínculo con el fantástico y el terror. Con estas novelas, Laiseca se colocó en el centro de la escena literaria argentina. Sería a comienzos de los años 2000 cuando se consolida como un ícono popular del terror, a partir de sus *performances* televisivas en las que leía clásicos: *Cuentos de terror* (2002-2005). Sin embargo, tal como él mismo sostenía, la inserción en el género siempre le resultó conflictiva y divertida, en tanto que la irrupción de los rasgos delirantes o paródicos era permanente.

*Beber en rojo* fue publicada en 2001, en el intermedio del proceso de popularización señalado. Esta obra nos interesa en la medida en que se enfoca en el género de terror a partir de una serie de referencias cruzadas: si bien se centra en Drácula, más que de una reescritura de la novela de Stoker, es una revisión de las versiones fílmicas de Hammer, la productora de cine inglesa. Esto hace que la clave de lectura sea completamente paródica y humorística. Las referencias a esas películas son permanentes y se apela al guion cinematográfico y sus didascálicas para narrativizarlas<sup>21</sup>; hasta el propio Drácula aparece influenciado por dichas películas: “Pero, señor Conde, ¿Qué me hace? — preguntó ella aparentemente alarmada. Acariciarte una teta — respondió él con algo de dureza. Sin duda estaba influido por la Hammer Production” (Laiseca, 2012, p. 109).

Laiseca reescribe el terror a partir de la clave paródica que implica pasarlo por el filtro de su escritura y, al mismo tiempo, reconocer las múltiples mediaciones de la historia de partida y los consumos culturales vinculados. Como advertimos, tanto en el cuento que el propio Laiseca señala que es más cercano al género como en una de sus novelas eminentemente paródicas se da aquello de que el terror se malograría al insertarse en la literatura rioplatense. Más allá de que en estos casos la tesis parece comprobarse, no deja de parecernos simplista esta suerte de determinismo cultural que encierran las afirmaciones de este tipo.

Sin embargo, en *Beber en rojo* hay un pasaje que habilita otra perspectiva que nos permite rever esta posición: en determinado momento, la novela-monumento de Laiseca, *Los sorias*, es nombrada por Harker a Drácula y esto genera un arrebató frenético hasta que logra articular palabra:

—Los sorias. Soria dijo, Soria, sostuvo, Soria declaró. La obra de un genio, un verdadero genio. Incienso, mirra, corona de laureles para él. El Nobel, el Cervantes, el Pulitzer (por hacer tan buenos copetes), la Estrella de Plata, la Medalla al Mérito de Vietnam y la del Congreso (a ésta se la puso el propio Johnson, con sus santas manos). Él es el James “Joice” de Joder de las pampas argentinas. Laiseca es un monstruo, él es Bestiaza, el 666, el Chanchó Inglés que todos estábamos esperando, el Dictador Perpetuo, el Julio César de la literatura... ¡Aaah!... ¡Oof! ¡Me tocoff! (Laiseca, 2012, pp. 115-116).

No queremos dejar de señalar —aunque demandaría otro artículo desarrollarlo— que, en las obras de Osvaldo Lamborghini y Alberto Laiseca, lo monstruoso y el terror están tanto en la sociedad argentina, de la que dan cuenta de forma oblicua, como en sus escrituras, en la *exasperación* proliferante que no se puede controlar<sup>22</sup>. En este sentido, coincidimos con Conde de Boeck (2017): “Quizás la obra de Laiseca no cause los miedos del género de terror, pero, sin duda, su escritura, arrojada a los desbordes de la imaginación, es un desafío a la comodidad del lector” (p. 24).

## 2.2. De Laiseca a Enriquez

Es en este panorama, iniciado por Feiling y nutrido especialmente luego del 2000, que advertimos el surgimiento de una narrativa que incursiona en el terror de manera programática, en clave angloamericana, y cuyos autores no estarían dispuestos a aceptar el supuesto determinismo planteado por Laiseca. Entre estos, se destaca la propia Enriquez, quien ha obtenido en 2019 el premio Herralde con una novela eminentemente de terror: *Nuestra parte de noche*. Al sostener la comparación entre los posicionamientos planteados y los recorridos realizados, advertimos que, en Laiseca, prima la escritura por sobre el género, mientras que, en Enriquez, sucede al revés, al menos en sus dos últimos libros de relatos y en la citada novela.

Una de las cuestiones que Enriquez parece haberse planteado de manera programática es saldar la cuestión señalada por ella en sucesivas ocasiones: el hecho de que los seres imaginarios y monstruosos de la cultura popular argentina no hayan sido incorporados a la literatura<sup>23</sup>. Respecto de esto, Juana Ramella, en su estudio sobre los cuentos “El carrito” y “La virgen de la tosquera”, sostiene que las creencias y los ídolos populares, la brujería y las supersticiones han sido invisibilizadas “por la razón instrumental y falo-logocéntrica” y que su inclusión en la narrativa de Enriquez supone una desestabilización del “régimen falo-logocéntrico de significación y representación” (Ramella, 2019, p. 136). En contraposición, tanto por el régimen de significación y representación propio de la narrativa

de Enríquez como por su gesto compilatorio de la tradición oral y popular, entendemos que se trata de una escritura eminentemente occidental, en la medida en que toma esos discursos y prácticas —a los que no se les habría prestado atención en la literatura argentina a modo de objeto—, los tematiza, los hace parte del mundo construido, pero no así de su concepción de lo que la escritura y la literatura serían en cuanto prácticas. Esto sí sucede en otras incursiones estéticas: en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, la cosmología andina constituye la noción de realidad que configura la novela, desarmando los límites que los parámetros occidentales establecen entre fantástico, sobrenatural y real<sup>24</sup>; en los poemas chamánicos de Néstor Perlongher, cuya participación en los rituales de la Iglesia del Santo Daime, propia de Brasil, implicó una profundización de su modo de entender el *neobarroso* y el *devenir bruja*<sup>25</sup>; y en la filmografía y la danza de Maya Deren, quien fue a Haití a hacer un trabajo documental sobre el vudú y transformó su manera de entender y hacer arte<sup>26</sup>.

En consonancia, si nos preguntamos sobre qué matrices discursivas Enriquez plantea su narrativa en *Nuestra parte de noche*, nos remitimos a las novelas de terror de la segunda mitad del siglo XX y, especialmente, a la obra de Stephen King, entendiendo que es a partir de sus novelas —y de sus versiones fílmicas— que el terror se consolida y adquiere una referencia global, contemporánea y común a los seguidores del género, y, al mismo tiempo, diversifica sus posibilidades. Con esa matriz, la de novela de terror extensa y total, *Nuestra parte de noche* constituye el intento más sistemático y programático por escribir terror desde un sincretismo propio, en la medida en que hibrida fuentes y modos clásicos del género con otros poco explorados como son las creencias populares argentinas.

La novela se centra en la historia de Gaspar, el hijo de Juan Peterson, un médium que puede contactar con la *Oscuridad*, y de Rosario Reyes, una joven cuya familia es cofundadora de una poderosa *Orden*, con base en el Reino Unido y Argentina, que combina ocultismo y gran poder mundano para encontrar médiums que le permitan comunicarse con aquella *Oscuridad*. En cada una de las seis partes que componen la novela, narradores, tipologías textuales y protagonistas varían. La cronología se plantea en bloques organizados de forma no lineal: abarca desde los años sesenta hasta fines de los noventa e, incluso, se remonta al siglo XIX. Si bien Juan y Rosario tienen gran protagonismo, el hilo narrativo que abre y cierra la novela, y en función del cual están planteadas sus diferentes partes, es la vida de Gaspar y, en una dimensión más amplia, la de su familia, la de la Orden y la de los vínculos entre este mundo y la *Oscuridad*.

Desde la perspectiva de Noël Carroll, se trataría de un *argumento de transgresores* (los miembros de la Orden) que han tenido contacto con un ser *categorialmente imposible* (la *Oscuridad*) y que están dispuestos a las prácticas más despóticas y extremas para extraer beneficios de este vínculo. Como se advierte, la novela se inscribe en un sentido pleno en el terror, pero no es dicha inscripción lo que queremos problematizar. Lo que nos interesa es el sincretismo y la saturación que constituyen a la novela, en función de la diversidad de modos y fuentes de terror que confluyen y se superponen<sup>27</sup>. La participación programática de la novela en el género le otorga un carácter enciclopédico, donde pocas variantes quedan afuera, y donde confluyen la cultura guaraní con el imaginario *pop* del terror. Tanto es así que tenemos iguales motivos para vincularla con el terror cósmico de Lovecraft, el *upside down* de *Stranger Things*, las arquitecturas del gótico o de Shirley Jackson, Julio Cortázar o Mark Danielewski, como así también con los relatos orales de macumbas y gualichos. La

novela trabaja con el pasado del género en un modo intenso que se asemeja a lo que hace el *pop* con su propio pasado, tal como lo entiende Simon Reynolds con su noción de *lo retro*<sup>28</sup>. Por este motivo es difícil escapar a la sensación de *déjà vu* que provoca su lectura: el reconocimiento de lo ya visto o ya leído es permanente. A partir de esta sensación, es complejo distinguir si el terror-arte, según lo entiende Carroll, se produce a partir de un *genuino* miedo o del reconocimiento de una serie de elementos ya vistos en otros textos o films del género. Y, en una vuelta más, nos lleva a preguntarnos si el gusto por el género se construye tanto por los sentimientos vinculados por el terror como por los modos de pertenencia y de reconocimiento entre pares, propio de sus seguidores<sup>29</sup>.

Enriquez ha logrado incursionar en el género sin los desvíos paródicos que parecían imposibles de sortear para Laiseca; también ha conseguido incorporar las leyendas y creencias populares latinoamericanas sin que esto produzca un efecto burlón. Sin embargo, entendemos que estas últimas se insertan como un elemento más de una enciclopedia heterogénea y que —aunque no dejan de enriquecer el imaginario macabro a partir de los detalles escabrosos del culto a san La Muerte, principalmente— no intervienen en la matriz de escritura de Enriquez. Incluso tienen un lugar periférico, si pensamos que la Oscuridad, como elemento sobrenatural que hegemoniza la novela, tiene una impronta neutral y universal, que puede manifestarse tanto en un pueblo perdido de Escocia, en el territorio de la actual Nigeria, en un barrio de Buenos Aires o en la selva misionera. En definitiva, sostenemos que este sincretismo y ese modo retro de vincularse con el pasado pueden pensarse en el marco del sincretismo y la saturación del imaginario propios del devenir americano que plantea Berardi.

### 2.3. La narrativa de terror actual en Argentina

En la narrativa reciente vinculada al gótico, al terror e, incluso, a otros géneros en los que el *mainstream* estadounidense no ha dejado de tener un fuerte impacto, han aparecido una diversidad de apuestas que, junto con la narrativa de Enriquez, dan por tierra con aquello de que el terror no se daría bien en Argentina. Más allá de las incursiones de Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik o de la programática novela de género de Charlie Feiling, en los últimos años han aparecido otros textos destacados, como pueden ser las novelas *La masacre de Reed College* (2013), de Fernando Montes Vera, y *Las esferas invisibles* (2015), de Diego Muzzio, o el libro de relatos *Aquí se restauran niños y vírgenes* (2018), de Verónica Barbero. Asimismo, no dejan de aparecer casos en los que la inscripción en nuestra cultura implica desvíos paródicos, como sucede con *Malicia* (2016), de Leandro Ávalos Blacha, novela en la que el terror se sostiene aunque no dejan de deslizarse guiños humorísticos.

Nos preguntamos en qué grado la transición de la postura de Laiseca hacia la programática ejecución de una narrativa de terror implica un modo de profesionalización y de participación en la producción internacional de bienes simbólicos. En caso de que el éxito de estas narrativas en estas búsquedas programáticas dependiera de la capacidad de adaptación al género —entendido como un código cultural y discursivo más que lingüístico—, esto podría significar un menor ímpetu en la búsqueda de vías arbitrarias, nuevas, disidentes, y, en términos de Berardi, representaría un índice de la transición desde

el modo conjuntivo al conectivo, implicados en el pasaje de la tecnoesfera analógica a la digital.

#### 2.4. El cine de terror actual en Argentina

Antes de las conclusiones, nos gustaría agregar un breve comentario sobre una corriente de cine de terror que comenzó a fines de los noventa como un fenómeno *under* en Argentina y cuyos realizadores consolidan hoy carreras de proyección internacional. Pareciera haber un desarrollo similar al de la literatura: mientras que hubo pocas incursiones en el género durante el siglo XX, a mediados de los noventa comenzaron a producirse films de carácter alternativo, incluso *amateur*, de realizadores jóvenes que reconocían una educación en el género totalmente permeada por el cine. Tal como sucedía en el ámbito de la literatura, se advierte la falta de propuestas que apelaran al imaginario latinoamericano; a su vez, muchas de las películas tenían una fuerte marca paródica. En estas primeras producciones, esa impronta parece tener sus bases en las capacidades técnicas de sus realizadores, los equipos disponibles y un particular sentido del humor para reprocessar los clisés del género. Pensamos, principalmente, en Farsa Producciones y la saga que se inicia con *Plaga Zombie. ¡La venganza alienígena ha comenzado!* (1997). Ya desde el nombre de la productora y el título de su primera película, podemos advertir que se trata de un proyecto vinculado con un gesto de apropiación carnavalesca que toma la tradición del género y la reprocessa desde un circuito alternativo y en un país en recesión, como era la Argentina de fines de los noventa. Tal como afirma Carina Rodríguez, recopilando las voces de los principales agentes, estas incursiones cinematográficas en el terror tuvieron un estrecho vínculo con el cine de Hollywood:

El horror como inoculación foránea se muestra en la influencia de los directores: “seguimos siendo representación de películas que vimos y nos gusta mucho” con “una iconografía muy anglosajona”, tal como indica Daniel de la Vega. Y agrega Gustavo Mendoza: “nadie se ha molestado en recurrir a las cosas tradicionales o leyendas propias del país. No se ha hecho algo local, más que pensar en EEUU”... Por esa razón, muchas veces los homenajes a los productos, principalmente anglosajones, son sátiras y parodias que nunca llegan a un registro puro del género como las películas de Farsa Producciones y de Gorevisión. (Rodríguez, 2014, p. 150).

Como vemos, el diagnóstico es similar al sostenido para la literatura: una falta de incursión en la cultura latinoamericana y un sostenido modo paródico en la asimilación del terror.

Ese comienzo en clave paródica dio lugar a un proceso de experimentación y aprendizaje que posibilitó una apropiación del código y de las técnicas de producción. Este proceso, sumado a una sostenida militancia por su reconocimiento, constituyó un campo de realizadores de cine de terror, con canales de exhibición y comercialización propios y presencia en circuitos oficiales, que terminó de consolidarse con la apertura de una línea de

subsidios del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales<sup>30</sup>. Con vaivenes, durante las primeras décadas del siglo XXI, el cine fantástico, en general, y el de terror, en particular, sostuvieron un proceso de profesionalización e internacionalización que, si bien no es similar al de la literatura, habilita el paralelismo. Muchas de las excepciones a este paralelismo pueden explicarse por los modos de trabajo y producción que cada ámbito conlleva y por la materialidad de la literatura, que dificulta la permeabilidad de las fronteras lingüísticas, a diferencia del cine, cuyos procesos de traducción resultan más simples y efectivos.

Mientras Mariana Enríquez ha alcanzado una fuerte visibilidad en el mundo de habla hispana a partir del premio Herralde con una novela de terror, los realizadores de cine de terror han pasado de incursiones fuertemente paródicas, como las señaladas de fines de los noventa, a integrarse en la industria estadounidense. Sostenemos la comparación porque entendemos que la industria del cine de Estados Unidos y la industria editorial de España constituyen mecas similares para los artistas y profesionales del ámbito audiovisual, en el primer caso, y de la literatura, en el segundo.

Señalamos dos casos puntuales: *Jennifer's Shadow* (2004), dirigida por Pablo Parés y Daniel de la Vega, e *It* (2017), dirigida por Andrés Muschietti<sup>31</sup>. Es destacable la omnipresencia de Stephen King en la construcción del imaginario del terror en la generación de estos realizadores de cine, que sería también la generación de Enriquez<sup>32</sup>. Lo llamativo de este proceso que Berardi denomina devenir americano es que no tiene que ver con la nacionalidad ni el territorio de Estados Unidos, sino con un "principio antropológico generalizado" que habilita que lo más propio de la cultura del terror estadounidense, como puede ser una emblemática novela de King como *It* (1986), sea dirigida por un director no estadounidense, como Andrés Muschietti. Para establecer un juego anacrónico entre imperios y periferias —si se nos permite—, diremos que Muschietti y Enriquez son a King lo que Sor Juana supo ser a Góngora.

### **3. Comprender *nuestros* modos de devenir americanos: un trabajo que comienza**

Antes y después de realizar la investigación que aquí plasmamos, la tesis de Berardi nos resulta demasiado amplia; en cierto punto, es obvia, incontrastable y, sin embargo, mantiene su pregnancia. Ya en los setenta, Paulo Leminski (2014) señalaba que la *clase medianización* de la sociedad brasileña equivalía a una norteamericanización. En los primeros años del 2000, en Argentina se había popularizado una canción en la que cada verso incluía anglicismos y cuyo estribillo repetía el título: "Estamos cada vez más yankis". El devenir americano nos atraviesa, nos constituye y, sin embargo, no dejamos de notar una hibridación constitutiva y propia de las relaciones culturales entre un centro heterogéneo y las diferentes periferias, también heterogéneas, que no dejan de generar productos en diálogo conflictivo con los códigos de dicho centro. Desde aquí, la postura de Alberto Laiseca sigue siendo válida: es imposible hacer terror desde Argentina. Y, al mismo tiempo, no dejan de aparecer propuestas programáticas que lo consiguen.

A lo largo de este trabajo hemos contrapuesto textos de Osvaldo Lamborghini y Alberto Laiseca con la narrativa de Mariana Enriquez, como un posible recorrido por los puntos distantes de la violencia y el terror en la literatura argentina. También hemos señalado una bisagra: *El mal menor*, de Charlie Feiling. Por fuera de las contraposiciones, la narrativa de



Enriquez ha sido tomada como representativa de la literatura de terror actual y hemos planteado que tanto en la literatura como en el cine de género podemos encontrar exponentes que establecen un diálogo muy cercano con el terror estadounidense y que, al mismo tiempo, se insertan en circuitos internacionales. El diálogo con la hipótesis del devenir americano de Franco Berardi ha sido sostenido y se sostiene en términos críticos y conflictivos. Por un lado, nos da la impresión de que dicho devenir no deja de suceder, sus evidencias están en todas partes y no pareciera valer el esfuerzo de plantearlas por la obviedad que conllevan. Por otro lado, pareciera muy difícil compartir ejemplos (unidades mínimas, culturaemas) que lo corroboren, más allá de la incorporación de anglicismos, lo cual prolifera. Y en caso de encontrarlos, ¿cuál es la garantía de que ese elemento nos permitirá dar cuenta de dicho devenir? En nuestro caso, hemos realizado un trabajo mediado por la lectura crítica y comparativa de varias organizaciones del corpus propuesto, hemos reflexionado sobre el lugar que ocupan sus autores en el ámbito editorial y hemos establecido ciertos puntos en común entre la literatura y el cine de terror. Sin embargo, dicho culturaema ha sido advertido en una cuestión mínima y esto ha sido resultado del diálogo, la lectura a contrapelo y el azar. Fue durante la comparación entre "El niño proletario" y "El chico sucio".

Como la carta robada, la cinta amarilla de la escena policial en el cuento de Enriquez estuvo ahí todo el tiempo y tal vez por el devenir americano de nuestra percepción no fue identificada desde un primer momento. Nos seguimos preguntando si se trata de una decisión autoral, editorial o de una omisión. De todas maneras, aquí no se trata de encontrar al autor; hasta acá llegamos con la escena detectivesca. Lo que nos llama la atención —se trate o no de un lapsus— es que nos muestra lo que ya sabíamos y eso es que, de algún modo, también somos *americanos*.

## Bibliografía

- Amícola, J. (2014). Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO*. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/lirico.1847>
- Ansolabehere, P. J. (2018). El terror según Feiling. *Estudios de Teoría Literaria*, 7(13). Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2542>
- Astuti, A. y Contreras, S. (1987). ...Esa otra voz. *Revista de Letras*, 1(1), 13-21.
- Ávalos Blacha, L. (2016) *Malicia*. Argentina: Entropía.
- Barbero, V. (2018). *Aquí se restauran niños y vírgenes*. Argentina: Minibus.
- Barthes, R. (1994). El efecto de realidad. En Autor, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 179-187). España: Paidós.
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin*. Argentina: Caja Negra.
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (26 de julio de 2019). *II Encuentro Internacional de Literatura Fantástica. El terror en la narrativa argentina / 11-05-15* [Video de YouTube]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=b6XfrM\\_9RX8](https://www.youtube.com/watch?v=b6XfrM_9RX8)
- Blanchot, M. (1990). La razón en Sade. En Autor, *Lautreamont y Sade* (pp. 11-63). México: Fondo de Cultura Económica.
- Canal Encuentro. (7 de julio de 2017). *Conurbano. Mariana Enriquez (capítulo completo) - Canal Encuentro* [Video de YouTube]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Bx\\_\\_crZR02M](https://www.youtube.com/watch?v=Bx__crZR02M)

- Carroll, N. (2006). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. España: Ediciones Antonio Machado.
- Cid Alarcón, J. I. (2020). El culto al Santo Daime en la escritura de Néstor Perlongher: entre la integración del imaginario daimístico como sustrato textual y la creación de himnos de finalidad ritual. *Revista Iberoamericana*, 84(263). Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7604>
- Conde de Boeck, A. (2017). *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca en el campo literario argentino (1973-1998)*. Argentina: La docta ignorancia.
- Dabove, J. P. (2008). La muerte la tienen con otros: sobre *El niño proletario*. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Eds.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 215-231). Argentina: Interzona.
- Danielewski, M. (2000). *La casa de hojas*. España: Pálido Fuego/Alpha Decay.
- De León Olivares, I. (2017). Divine Horsemen de Maya Deren: una visión avantgarde del vudú haitiano. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 98-121. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/hevila/MemoriasRevistadigitaldehistoriayarqueologiadessdelcaribe/2017/no31/5.pdf>
- Diego, J. L. de (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Argentina: Ampersand.
- Duff, G. (2013). *Las huellas de la literatura 'gótica' en las literaturas estadounidense y argentina* (tesis de grado). Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115177/Las-huellas-de-la-literatura-gotica-en-las-literaturas-estadounidense-y-argentina.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Enriquez, M. (13 de octubre de 2002). Me tomo cinco minutos. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-427-2002-10-13.html>
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Argentina: Anagrama.
- Enriquez, M. (2018). *Cómo desaparecer completamente*. Argentina: La página.
- Enriquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Argentina: Anagrama.
- Feiling, Ch. (1997). La pesadilla lúcida. En Autor (Ed.), *Los mejores cuentos de terror*. Argentina: Ameghino.
- Feiling, Ch. (2007). El mal menor. En Autor, *Los cuatro elementos* (pp. 321-481). Argentina: Norma.
- FLACSO Argentina. (4 de mayo de 2017). *Narrativa de terror por Mariana Enriquez. Posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4>
- Gandolfo, E. y Hojman, E. (2002). Prólogo. En Autores (Eds.), *El terror argentino*. Argentina: Alfaguara.
- Goicochea, A. (2018). Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez. *Revista Lindes*, (15). Recuperado de [http://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15\\_art\\_GOICOCHEA.pdf](http://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf)

- Laiseca, A. (2009). Con las distorsiones del delirio quiero marcar zonas de la realidad poco vistas. Entrevista de Ángel Berlanga. En S. Iparraguirre (Ed.), *La literatura argentina por escritores argentinos* (pp. 321-328). Argentina: Biblioteca Nacional.
- Laiseca, A. (2011). Perdón por ser médico. En Autor, *Cuentos Completos* (pp. 351-373). Argentina: Simurg.
- Laiseca, A. (2012). *Beber en rojo (Drácula)*. Argentina: Muerde Muertos.
- Lamborghini, O. (1980). El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. *Cuestiones Críticas*, 1(1), 48-51.
- Lamborghini, O. (2010). El niño proletario. En Autor, *Novelas y cuentos I* (pp. 59-65). Argentina: Mondadori.
- Leminski, P. (2014). Três linguas. En Autor, *Ensaio e anseios críticos* (pp. 77-81). Brasil: Inventar.
- Lienhard, M. (1990). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros danzantes en la última novela de Arguedas*. Perú: Horizonte.
- López-Luaces, M. (2001). *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Chile: Cuarto Propio.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Argentina: Sudamericana.
- Maristany, J. J. (2017). Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini. En J. Amícola (Comp.), *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*. Argentina: EDULP.
- Montes Vera, F. (2013). *La masacre de Reed College*. Argentina: Dakota.
- Muschietti, A. (Dir.). (2017). *It*. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Muzzio, D. (2015). *Las esferas sensibles*. Argentina: Entropía.
- Premat, J. (2008). Lacan con Macedonio. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Eds.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 121-154). Argentina: Interzona.
- Ramella, J. (2019). El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez. *Boletín GEC*. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1911>
- Resistencia Suburbana. (2003). Estamos cada vez más yanquis. En *La unión verdadera* [CD].
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Argentina: Caja Negra.
- Rodríguez, C. (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Scherer, F. (19 de enero de 2020). Mariana Enríquez, la reina del realismo gótico. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952>
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Argentina: Las Cuarenta.

## Notas

<sup>1</sup> Berardi utiliza el neologismo tecnoesfera en consonancia con los usos de semiosfera propios de la escuela de Tartú, la que, a su vez, conjugaba biosfera y semiosis. Al remontar el camino, podríamos decir que cada uno

---

de estos términos plantea los aspectos biológicos, semióticos y técnicos que caracterizan el ambiente de la vida humana.

<sup>2</sup> Ver *seres categorialmente intersticiales* en Carroll (2006).

<sup>3</sup> Para un análisis detallado de la novela y el terror en Feiling, consultar en Ansolabehere (2018).

<sup>4</sup> En la obra de Silvina Ocampo abundan los relatos que exploran lo siniestro, el horror y la niñez. Por un lado, pensamos en "La boda" (1959), "El vestido de terciopelo" (1959) y "La muñeca" (1970), en los que, según José Amícola (2014), la maldad se enmarca especialmente en la niñez, entendida como un "más allá de la conciencia moral" (p. 5). Por otro lado, se configura una serie con "Tales eran sus rostros" (1961), "La revelación" (1961) y "Ana Valerga" (1970), en la que se plantea, con mayor o menor grado de centralidad, la crueldad institucional o social que recae sobre estos niños en especial situación de vulnerabilidad, no en función de su clase social, sino porque son sordomudos o *retrasados mentales*. Ver López-Luaces (2001).

<sup>5</sup> "El niño proletario" se inscribe en la tradición del linchamiento que vertebra la literatura rioplatense desde su fundación y la replantea: allí se inscriben *El matadero* (1871), de E. Echeverría, "La refalosa" (1843), de H. Ascasubi, "La fiesta del monstruo" (1977), de J. L. Borges y A. Bioy Casares (ver Astuti y Contreras [1987] y Ludmer [1988]). A la serie se podría agregar la escena del incendio del linyera en *El juguete rabioso* (1926), de R. Arlt (ver Dabove [2008]) y también el linchamiento del *skinhead* en *Cómo desaparecer completamente* (2004), de M. Enriquez. Como veremos, se trata de una operatoria característica de la escritora: intercalar hechos verídicos en la ficción. En este caso, se ficcionaliza el asesinato de Marcelo Scalera, en el marco de un homenaje a Walter Bulacio, quien había sido víctima de gatillo fácil a fines de 1991. En el siguiente pasaje se advierte el diálogo con la tradición y, en cierta medida, su inversión: "Y Matías supo que eso era una fiesta, que esos gritos y esa sangre eran una fiesta, y que no la iban a detener los que gritaban desde el micrófono 'chicos CHIIICCOOOOS PPORRR FFFAVOOR' porque era una fiesta de matar, estaban todos juntos festejando, todos juntos, deseando lo mismo y los gritos eran de celebración, porque al chico nazi de la cabeza destrozada lo estaban matando pero estaba bien porque... porque lo hacían todos juntos y porque ¿acaso no se merecía que lo mataran?" (Enriquez, 2018, p. 135).

<sup>6</sup> Si bien se lo suele vincular directamente con "Larvas" (1931) de E. Castelnuovo, es el propio Lamborghini el que postula su relato como respuesta a la literatura de Boedo en general. Ver "El lugar del Artista" (Lamborghini, 1980).

<sup>7</sup> Dabove (2008) vincula específicamente este relato con *120 días en Sodoma* del Marqués de Sade.

<sup>8</sup> Respecto del gótico, nos apoyamos en el artículo de Adriana Goicochea, "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez" (2018), y en los aportes sobre el gótico americano de Guillermo Duff. Es interesante señalar que, para Duff, hay cuatro características claves del gótico europeo: el *locus*, la figura del villano, la de la doncella en apuros y el motivo de lo extraño. Cuando trabaja la figura del villano en un cuento de Faulkner y otro de Mujica Láinez, señala que "reducen el motivo respectivo a ciertos rasgos esenciales, transfieren dichos rasgos a un contexto histórico-social distinto y transforman los demás rasgos para dotar a la figura de mayor complejidad" (Duff, 2013, p. 57). Esta operatoria es la que rige, con mayor o menor vigor, en los diferentes casos que incurren en el género. En "El chico sucio", es clara la operación sobre el *locus*, dado que cumple con una arquitectura sombría, monumental y propia de una época acaecida: las casonas de Constitución construidas por la aristocracia que abandonó el barrio a partir de la fiebre amarilla de fines del siglo XIX.

<sup>9</sup> Para solo dar un breve ejemplo, pensamos en aquella que corre del centro el linchamiento y la violación del niño, para enfocarse en los otros personajes. Esteban vomita algo parecido a una joya modernista: "un espléndido conjunto de objetos brillantes, ricamente ornamentados, espejeantes al sol", y el narrador se lo come para inmediatamente cagar algo que Esteban comerá: "una masa luminosa que enceguecía con el sol" (Lamborghini, 2010, p. 62).

<sup>10</sup> Si bien coincidimos en una lectura transversal de la obra de Lamborghini en la que aparecen estos pasajes que podrían ser directamente atribuidos a él en tanto autor, Astuti y Contreras (1987) fueron de las primeras en señalarlo.

<sup>11</sup> Ver Premat (2008).

<sup>12</sup> La enumeración asindética que cierra este pasaje es uno de los recursos característicos de la prosa de Enriquez para cortar la narración y focalizar en aspectos de una comparación que se enriquece con cada nuevo término de la enumeración.

---

<sup>13</sup> Es a partir de estas reflexiones que inscribimos el relato en lo que denominamos sadismo criollo, debido a que resultan muy cercanas a las reflexiones de los libertinos de Sade: "Son los más fuertes, porque forman parte de una clase fuerte. Llamo pueblo, dice uno de ellos, a esa clase vil y despreciable que no puede vivir sino a fuerza de penas y de sudores; todo lo que respira debe ligarse contra esta clase abyecta" (Blanchot, 1990, p. 15).

<sup>14</sup> "¡Por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a la madre, por qué al menos no le di un baño! Si tengo una bañadera antigua, hermosa, grande, que apenas uso, en la que me doy duchas rápidas sola, que muy de vez en cuando disfruto con un baño de inmersión, ¿por qué, al menos, no quitarle la mugre? Y, no sé, comprarle un patito, esos patitos para hacer burbujas y que jugara" (Enriquez, 2016, p. 23).

<sup>15</sup> En "El patio del vecino", otro de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, también se trabaja la relación entre una mujer y un niño en situación de extrema vulnerabilidad. Como en "La puerta condenada", de J. Cortázar, o en algunos clásicos de E. A. Poe, sucede algo extraño y tenebroso en un espacio contiguo y se sostiene la ambigüedad entre sueño y realidad, por un lado, y locura y cordura, por el otro. A diferencia de "El chico sucio", esta vez se trata de una asistente social que ha sido echada del trabajo por un descuido desgraciado. A partir de vivir en una nueva casa, comienzan a suceder cosas extrañas: primero, escucha ruidos en la puerta; luego, ve la pierna de un niño encadenado en el patio del vecino, lo que la lleva a preocuparse y entrar de manera furtiva en la casa lindera, donde encuentra una serie de elementos macabros pero ningún rastro del niño; finalmente, este, un monstruo de dientes afilados, es encontrado en el cuarto de ella, dentro de su propia casa. Al finalizar el cuento, el niño la ataca a ella y asesina a su gata: el dolor que siente desambigua la atmósfera pesadillesca.

<sup>16</sup> Ver "Para una definición del terror-arte" y "Otras objeciones y contraejemplos a la definición de terror-arte" en Carroll (2006).

<sup>17</sup> La atención y el diálogo con la literatura de terror estadounidense no solo se da en relación con obras popularmente conocidas como pueden ser las de Stephen King, sino también con otras más alternativas y de culto, como *La casa de hojas* (2000), de Mark Danielewski. Este vínculo puede advertirse en la espacialidad de "La casa de Adela" (2016) y en la reescritura de este cuento que se da en la novela *Nuestra parte de noche* (2019), especialmente en la disimilitud entre el aspecto exterior y el interior de la casa y la idea de cueva sin límites que aparece cuando es explorada, más allá de que, en el caso de Danielewski, las causas permanecen ambiguas, ya que no se entiende si se trata de una anomalía física o de un hecho sobrenatural, mientras que, en los textos de Enriquez, las causas tienen un eminente carácter sobrenatural.

<sup>18</sup> Vale la pena destacar que tanto *Las cosas que perdimos en el fuego* como *Nuestra parte de noche* fueron publicados en primeras ediciones por la editorial Anagrama. Para un estudio ampliado de las relaciones entre literatura y mercado, ver De Diego (2019), en especial, "Nacional/Mundial" y "La literatura y el mercado editorial".

<sup>19</sup> El *Pombero* es un personaje de la cultura guaraní y la *Coca Sarli* es una figura destacada del cine erótico argentino. En consonancia con lo dicho en 2015, en la conferencia brindada en el marco del posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación, Enriquez dice que los monstruos propios de la cultura popular argentina han sufrido una suerte de *desprecio* y que incluso cuando intenta hacerlos ingresar, "tienen cierta contaminación burlona" (FLACSO Argentina, 2017).

<sup>20</sup> En una entrevista de 2007, en el marco de un ciclo de charlas en la Biblioteca Nacional, Laiseca repetiría esa posición de manera casi literal: "No somos capaces de construir el verdadero horror en la literatura. En la vida sí, pero no en la literatura. Yo mismo, que amo tanto el horror, los cuentos de terror, las películas y la mar en coche, muy rara vez he logrado hacer cuentos de terror. Hay un cuento, 'Perdón por ser médico', en *Sueños que he llorado*, ¡pero lo que me costó! Porque enseguida me sale el delirio, viste: poner minas en bolas, no sé..." (Laiseca, 2009).

<sup>21</sup> Este procedimiento se advierte en diversos pasajes: "Música de Terence Fisher. La cámara de la Hammer Production se acerca. Vemos a un viejo Conde apoltronado en el sillón predilecto de su ruinoso castillo." (Laiseca, 2012, p. 20); "el Conde me llevó hasta mi cuarto. Era muy confortable y bastante parecido al que le dan al huésped en *Dracula's Horror*, la película de la Hammer Production, con Christopher Lee y Peter Cushing" (Laiseca, 2012, p. 27); "Drácula en ese momento se transformó. Los ojos, la boca. Parecía Christopher Lee en *Dracula's Horror*" (Laiseca, 2012, p. 95).

---

<sup>22</sup> Para el terror en términos escriturarios y, especialmente, para el caso de O. Lamborghini, ver Maristany (2017).

<sup>23</sup> Así lo señalan también Gandolfo y Hojman en el prólogo a la antología *El terror argentino* (2002).

<sup>24</sup> Ver Lienhard (1990).

<sup>25</sup> Ver Cid Alarcón (2018).

<sup>26</sup> Ver De León (2017).

<sup>27</sup> Esos modos del terror componen una extensa lista: 1. el terror como género artístico-literario; 2. el terror político, principalmente, el propio del terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar argentina (1976-1983); 3. la imaginería y las prácticas de las religiones sincréticas latinoamericanas, de los cultos al *santoral pagano*; 4. la magia y el ocultismo de Occidente y de Oriente; 5. el tarot; 6. la imaginería en torno al infierno; 7. el terror cinematográfico; 8. los eventos *reales* que adquieren facetas terroríficas, como la agonía televisada de Omayra Sánchez (1972-1985), la joven colombiana que murió atrapada entre los escombros de su casa a raíz de la erupción de un volcán; 9. la violencia constitutiva de las sociedades latinoamericanas; 10. la inminencia de la propia muerte o de los seres queridos; 11. las relaciones –violentas y de sometimiento– intrafamiliares, en especial, entre adultos y niños; 12. el imaginario de artistas malditos y suicidas; 13. las leyendas de creación latinoamericanas, como la de la flor del ceibo; 14. la enfermedad; 15. los cuerpos mutilados y deformados; 16. la acumulación de poder desmedido y el agobio de no poder escapar de su sometimiento; 17. la ambición extrema; 18. las leyendas urbanas; 19. los cultos a dioses *antiguos*; 20. el imaginario gótico; 21. los fantasmas y los aparecidos; 22. la posesión de cuerpos; 23. el espiritismo; 24. la trata de personas; 25. las casas embrujadas; 26. los portales que comunican diversos planos; 27. la locura; 28. la imposibilidad de diagnóstico clínico; 29. las pesadillas; 30. el sonambulismo; 31. lo que excede la capacidad enunciativa y se asocia con el *mal*; 32. los sacrificios humanos; 33. la obsecuencia de los seguidores de una secta; 34. el fanatismo religioso; 35. la fatalidad del destino; 36. el suicidio como mejor opción; 37. la adivinación; 38. la brujería; 39. la posibilidad de que el tormento y el dolor trasciendan la muerte; 40. Los trozos de cuerpo con voluntad propia; 41. la pérdida de los hijos; 42. los genocidios constitutivos de la historia de la humanidad; 43. las matanzas organizadas por cultos satánicos; 44. las masacres intempestivas de locos y humillados; 45. la tortura; 46. el secuestro; 47. la perversidad y el sadismo; 48. los poderes sobrenaturales; 49. la explotación del hombre por el hombre a límites extremos; 50. lo macabro; 51. el propio cuerpo como entidad distinta del yo; 52. las entidades sobrenaturales, de carácter *divino*, oscuras y sin más características que un hambre infinito y una informidad propia del humo y la sombra; 53. la enciclopedia del terror pop internacional; 54. los mitos grecolatinos; 55. el hermetismo; 56. la magia babilónica. La lista podría continuar, ya que se trata de una lista abierta, con categorías que, en algunos casos, se solapan entre sí. Sin embargo, nos ha parecido conveniente transcribirla para advertir la particular heterogeneidad y saturación de los elementos vinculados con el terror que constituyen la novela.

<sup>28</sup> *Lo retro* es un modo de acudir al pasado sobre el que existe una memoria viva; trabaja con archivos concretos que permiten reconstruir los estilos con precisión, lo que significa que la exploración del pasado sea de permanente reconocimiento, sin que se abran vías divergentes. A su vez, lo retro involucra artefactos de la cultura popular y no idealiza el pasado, más bien busca divertirse y quedar *encantado* con este. Variando levemente de *divertirse* a *atemorizarse*, que no sería otra manera de la diversión, podríamos calibrar esta noción de lo retro para el terror y decir que tanto el pop como el terror sostienen una *sensibilidad retro* que apela al pasado, como "un archivo de materiales del cual extraer capital subcultural a través del reciclado y la recombinación: el bricolage del *bric-a-brac* cultural" (Reynolds, 2012, pp. 27-28).

<sup>29</sup> En este sentido, destacamos la construcción de una imagen autoral, por parte de Enriquez, muy cercana al imaginario del gótico y de las oscuras protagonistas de los films del género: vestimenta negra, piel pálida, labios rojos y accesorios como una cruz copta o un pentagrama invertido. Ver video de la entrevista de *Conurbano* (Canal Encuentro, 2017) y fotografías de la nota de Scherer (2020) para el diario *La Nación*.

<sup>30</sup> Para un trabajo exhaustivo sobre este proceso, ver Rodríguez (2014).

<sup>31</sup> Este modo de integración profesional lo pensamos también en el marco de la propuesta de Berardi: el paso del modo conjuntivo al conectivo implica la conformación del *cognitariado*, término con el que el autor da cuenta de una clase social de carácter global, cuyo trabajo es principalmente *online*, de impronta intelectual y que se caracteriza porque sus servicios se pueden segmentar y recombinar sin tener en cuenta fronteras

---

nacionales y más allá de colectivos gremiales que aúnen criterios para la protección de los intereses de sus integrantes.

<sup>32</sup> Elsa Drucaroff ha situado a Enriquez en la *segunda generación de posdictadura*. Con los mismos criterios, podríamos incluir a los realizadores traídos a colación: en su mayoría nacidos en los años setenta, fueron niños durante la dictadura (1976-1983) y consolidaron su percepción del género durante los ochenta.

**VILLA QUERIDA: EL ÉXTASIS MARGINALISTA  
EN LA TELEVISIÓN Y EN LA NARRATIVA DE LA ARGENTINA  
EN LOS AÑOS CERO**

Lucas Panaia\*

**Resumen**

En los meses previos a diciembre de 2001 y aún con más fuerza en los años posteriores, un notorio interés por la exclusión social parece acrecentarse y copar micros periodísticos, series y programas documentales de la televisión argentina. Al mismo tiempo, distintas manifestaciones culturales, como el cine y la cumbia, asumen también la tarea de contar la rutina de aquellos que viven en la periferia urbana. El fenómeno tiene su réplica en la ficción literaria y, así, muchos escritores de las nuevas promociones comienzan a referir la emergencia social en sus relatos y centran su atención en el espacio de la villa miseria. Entre estos textos se ubican *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. *Vida de pibes Chorros* (2003), de Cristian Alarcón, *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010), de Leonardo Oyola, y *La virgen cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara. Más cerca de la fascinación que de la denuncia política, la literatura va a oscilar entre la estetización de la delincuencia desesperada y la celebración bizarra de la marginalidad. Tales opciones acercan bastante la narrativa al *show* que montan programas televisivos como *Policías en acción* o los informes de Crónica TV.

**Palabras clave:** estetización; marginalidad; medios de comunicación; narrativa argentina; villa miseria

**DEAR VILLA: THE MARGINALIST ECSTASY ON TELEVISION AND IN  
THE ARGENTINE NARRATIVE IN THE ZERO YEARS**

**Abstract**

In the months before December 2001 and even in a stronger way in the years that follow, a significant interest in social exclusion seems to increase and take over journalistic micros, series and documentaries in Argentine television. At the same time, different cultural manifestations like the cinema and cumbia undertake the task of narrating the routine of those that live in the urban periphery. The phenomenon has its replica in literary fiction and thus many writers of the new generations begin to

---

\* Docente en cátedra de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: [lucas\\_panaia@yahoo.com.ar](mailto:lucas_panaia@yahoo.com.ar).  
Recibido: 17/12/2019. Aceptado: 21/05/2020.



chronicle the social emergency in their narratives and focus their attention on the space of *villa miseria*. Among these texts there can be found *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes Chorros* (2003) by Cristian Alarcón, *Santería* (2008) and *Sacrificio* (2010) by Leonardo Oyola and *La virgen cabeza* (2009) by Gabriela Cabezón Cámara. Closer to fascination than to political denunciation, literature will sway between the aesthetization of desperate delinquency and the bizarre celebration of marginality. Such options bring together the narrative to the show put on by television programmes such as *Policías en acción* or *Crónica TV* reports.

**Keywords:** aestheticization; argentine narrative; marginality; mass media; villa miseria

## Introducción

Diciembre de 2001 muestra la marginalidad en la Argentina en carne viva. En rigor, la explosión de la miseria es consecuencia de una larga historia de vergüenzas, endeudamiento externo y exclusiones que por años se calienta a fuego lento y alcanza proporciones de pesadilla para esa fecha: la devaluación dispuesta por el Rodrigazo (1975), la desindustrialización y la concentración económica que se inicia con la última dictadura cívico-militar (1976-1983), la hiperinflación (1989-1990) y el estrago neoliberal del Plan de Convertibilidad (1991-2001).

Aunque la cifra del derrumbe del país comprende el último cuarto del siglo XX, la revuelta popular del 20 de diciembre de 2001 es entonces la jornada que marca a rojo el almanaque y enrostra las bases desmanteladas de una sociedad que se había contado entre las más igualitarias y prósperas de la región.

Ante ese panorama de pobreza extendida, muchos escritores que publican sus primeras obras al despuntar el nuevo siglo se ven interpelados a dar cuenta de una emergencia social que ya no es posible ignorar. En ese orden, la villa miseria<sup>1</sup> como espacio por antonomasia del excluido gana protagonismo en distintos textos. Las villas o barrios informales de la ciudad de Buenos Aires y su conurbano crecen, se multiplican y hace tiempo que muestran la permanencia del asentamiento. Si bien es verdad que las representaciones de la villa no constituyen en sí mismas mayor novedad en nuestra literatura<sup>2</sup>, nunca hasta entonces habían sido tan diversos los géneros y las perspectivas que se apuran a tomar el desafío: el relato testimonial, la crónica, el policial en una línea cercana a la novela negra, un realismo de inflexión delirante e incluso una reescritura de la gauchesca.

Ahora bien, ¿urge en estos escritores el imperativo de pronunciarse acerca de las cuestiones de su tiempo? ¿O acaso, menos pretencioso, hay un intento de comprensión del momento que se vive?, ¿debería haberlo? Lo cierto es que el repentino interés por la villa forma parte de un fenómeno mucho más amplio que excede con creces los alcances restringidos de nuestro mercado editorial: asistimos en Argentina al descubrimiento maravillado de la marginalidad. Esto es, claro, el éxtasis marginalista. Los medios de comunicación, y sobre todo la televisión, protagonizan el hallazgo y en esa mirada arrebatada hay mucho de fascinación. En la fascinación, a no dudarlo, una buena porción de clase media urbana encuentra un punto de confluencia bastante cómodo para la culpa, la sorpresa, la impotencia y el compromiso fácil. Pues bien, la literatura también va a participar en esto. En ocasiones, incluso, en las narraciones va a predominar un tono festivo e irreverente que se parece demasiado al que destila el

colorido y extravagante festival que se monta desde la televisión en torno a la figura del villero y, en un sentido más amplio, del marginal en sí. Corolario: el morbo en cuestión no es muy distinto del que ostentan algunos programas televisivos de carácter documentalista que también comienzan a proliferar al despuntar la gran crisis. Es por eso que, antes de abordar las narraciones literarias, se vuelve imperioso intentar primero una revisión de algunos productos de la industria cultural, periodística y de entretenimiento que refirieron la marginalidad en otros formatos, aunque no con una mirada muy distinta y sí con una difusión mucho mayor.

Hay que decir que el éxtasis marginalista confluye con un interés por la extravagancia o lo insólito, búsqueda que corresponde a una sensibilidad de época bien asentada. Ya desde fines de los noventa y más todavía en los años cero, se extiende el adjetivo *bizarro* como una muletilla afectada para decir de manera *cool* o canchera que algo es raro, inusitado o, directamente, un delirio. No es de extrañar, así, que la marginalidad se convirtiera también en un nicho de lo bizarro. Si la exclusión llegó para quedarse, una opción rápida va a ser estetizarla, volverla atractiva. Y todavía más, festejarla: hacer un banquete bizarro con ella, divertirse. Claro que el prejuicio no se suprime en la risa, ni siquiera se disuelve. Por el contrario, la risa del incluido potencia el prejuicio al extremo y deja al villero en el lugar del ignorante, del chorro, del que habla mal, del negro cabeza.

Algunas narrativas marginalistas, por caso, aparecen en editoriales como Interzona o Eterna Cadencia, surgidas también en los años cero y con un catálogo que oscila entre los títulos consagrados, el prestigio académico y las ansias de novedad. La noción del libro como objeto de diseño (vistosas tapas con ilustraciones pop que bien podrían adornar especieros de bazar *chic* o códigos de barra *extra large* que solo aparecen a modo de decoración, ya que de tan grandes no pueden pasarse por el escáner de la caja registradora) y la misma ubicación de los locales de venta de estas editoriales (el simétrico y afrancesado Pasaje Rivarola o una vieja casa reciclada del Palermo sofisticado) enseñan, además, toda una pretensión estética. Así las cosas, no es difícil imaginar que el destinatario previsible para estos relatos sea un lector sin mayores apuros económicos que acude a “librerías *boutique*” para saciar su sed de periferia, cumbia y realismo brutal.

No es frecuente en nuestra literatura que la villa pueda ser contada por el que la vivió o la vive... El poeta César González, nacido en la Carlos Gardel de Morón, nos habla acerca de lo que significa crecer en medio de la falta de oportunidades en algunos versos de *La venganza del cordero atado* (2010), poemario que publica con el seudónimo de Camilo Blajaquis. La villa es “otro mundo”, en donde “los cascotes inventan caminos para impedir que el barro muerda los tobillos” y los “Maradonas están en cana, laburan en lo que pueden o los mató la policía”. “De pibe chorro a poeta”, dice la contratapa del libro, pero... ¿cuántos pueden hacer ese trayecto? No es sencillo acceder a la página escrita y al circuito editorial, mucho menos si se viene de la villa. De todas maneras, no es que el origen del escritor asegure necesariamente mayor legitimidad a la hora de referir la cuestión. Es que acá no se trata de hablar de pobreza, sino de pensar de qué manera la literatura da cuenta de ella: cómo la narra, de qué se hace cargo, qué tiene para decir.

## **Informe de situación. TV, cumbia y cine: ¿quién es el poronga del conventillo?**

Cuando se habla de ese diciembre de 2001 que tomó por asalto la primera plana de los principales diarios del mundo, algunos bufan y resoplan que el argentino solo grita basta cuando le tocan el bolsillo. Para contrarrestar el bufido, basta decir que la desobediencia civil no estalló cuando se instauró el corralito bancario el día 3, sino en las últimas horas del día 19, justo cuando el entonces presidente Fernando de la Rúa decretaba el estado de sitio.

Sin ánimos tampoco de una lectura optimista que reduzca el fenómeno al triunfo de la memoria de un pueblo que no quería volver a un pasado de autoritarismo y violencia militarizada, al menos resulta evidente que son múltiples las razones que explican el momento histórico de una sociedad altamente movilizada. Por esa época, alguien dijo que la Argentina era un tren que había descarrilado y, por ende, no importaba quién viajaba en primera clase y quién lo hacía en el furgón o de colado: todos habían quedado en la vía y debían ahora arremangarse y buscar la manera de que el tren pudiera volver a andar. A la distancia se ve que eso fue falso porque los privilegios sí importaron y, aunque Argentina hubiera descarrilado, en los extremos se anotaron ganadores y perdedores. Los primeros pesificaron sus deudas en dólares y se llevaron la plata a Uruguay, a un paraíso fiscal o a la Luna. Los segundos, como sucede luego de cada gran debacle, se desbarrancaron en la pobreza estructural. Lo que sí fue cierto es que por esos días nadie pudo ignorar que el tren había descarrilado y que todos estábamos, más que nunca, varados en el limbo de los países parias.

Muerta la fantasía del 1 a 1, muchos televidentes se restregaron los ojos lagañosos y vieron qué tenía para ofrecer la pantalla ahora. Así fue cómo la televisión saturó con imágenes de la ciudad hambreada y emprendió informes periodísticos que planteaban incursiones a distintas villas o recorridas nocturnas por el centro porteño y sus terminales ferroviarias, en las horas en que los cartoneros volvían a sus hogares en los furgones del tren blanco o en que los desesperados se arrojaban a los tachos de basura en las puertas de los locales de comida rápida. Regina Cellino (2013) habla de “la espectacularización de los hechos trágicos” al aludir a las reiteradas imágenes televisivas sobre los saqueos a supermercados y almacenes de diciembre de 2001, escenas violentas en donde los pobres aparecían como un factor de peligro.

Con la tendencia ya consolidada, a partir de 2004 hizo punta el programa *Policías en acción* (Canal 13), en donde era posible ver cómo la cámara de TV acompañaba por el conurbano a los móviles de la Policía Bonaerense y filmaba sus patrullajes por las villas y las barriadas obreras que habían sido más castigadas por el neoliberalismo económico de los años noventa.

Aunque formatos similares existían en otros países, *Policías en acción* contaba acá con el territorio desolado que la catastrófica recesión había dejado como telón de fondo. Si bien los cordones suburbanos aparecían en esos segmentos televisivos como un espacio visceral y violento, al mismo tiempo proponían una galería de situaciones grotescas, reyertas vecinales y personajes pintorescos que hacían la delicia del televidente de las clases más o menos acomodadas.

En la prehistoria inmediata de las redes sociales, algunos aciertos de *Policías en acción* fueron tan exitosos que hicieron furor en millares de reproducciones del portal de internet YouTube. Estos videos exponían las penurias de la vida suburbana en comisarías, dependencias municipales o guardias de la salud pública (basta mencionar acá el recordado video de “¿Y Candela? ¿Y la moto?”<sup>3</sup>).

El riesgo de toda esa celebración bizarra era que la violencia, la miseria, el embrutecimiento, la desidia estatal y la exclusión quedaran disfrazados o naturalizados en ese costumbrismo chillón y gracioso que provocaba tanta risa. En los hechos, programas como *Policías en acción* fueron la contracara de las multitudinarias marchas en reclamo de seguridad contra el delito que se sucedieron con el caso Blumberg, a raíz del secuestro y asesinato de un joven estudiante de Ingeniería por parte de sus captores. La televisión había aprendido que la marginalidad, además de peligrosa, podía ser divertida.

Tal vez la última adquisición de la marginalidad bizarra en los años cero fue la aparición de Zulma Lobato en las emisiones de *Hechos y protagonistas*, programa conducido por Anabela Ascar en Crónica TV. Si bien Zulma Lobato llegó a la pantalla para denunciar la situación lastimosa de las travestis en la zona de Camino de Cintura y Ruta 8 (José León Suárez), donde las trabajadoras sexuales debían aportar a la caja policial y, si no, prepararse para el maltrato y el arresto, la televisión vio enseguida en ella una estrella bizarra. Pobre, golpeada por los años, con la visión reducida e incómoda con sus pelucas y vestidos, que la dejaban lejos de la efigie sensual y estereotipada de la travesti *glam*, se volvió pronto objeto de burla despiadada. El fenómeno mediático, además, hacía suya una fórmula de éxito televisivo que se alejaba de las exigencias costosas de las grandes producciones: una conductora de preferencia platinada, un decorado sobrio, un escritorio y toda la apuesta al invitado bizarro de turno.

Bastante antes, en los años noventa, ya se había ensayado cierto coqueteo con lo que se consideraba popular. De ahí que pudiera ser de onda bailar cumbia o ritmos de la llamada “movida tropical” en los casamientos de los barrios privados o en las fiestas de egresados de exclusivos colegios, siempre que fuera bien entrada la madrugada y se dejara claro que se trataba de una gracia que debía exagerar y hasta ridiculizar los pasos de baile, como si se acabara de tomar una *jarra loca* entera o dos damajuanas de vino. Resultaba evidente que nadie podía tomarse esa música en serio.

Para ese entonces, la movida ya había copado la banda televisiva de la primera tarde del fin de semana, que en los años ochenta había hegemonizado el cine de “sábados de súper acción” y se encontraba bastante difundida entre la población.

La primera avanzada que había marcado el camino de la conquista del gran público y los programas televisivos estuvo animada por personajes rutilantes como Ricky Maravilla, Gladys la Bomba Tucumana, Pocho la Pantera, Alcides, la Tetamanti Lía Crucet y la Mona Jiménez, que en su mayoría provenían de interior del país y ostentaban ya de por sí nombres exuberantes que alimentaron un imaginario de excesos y pasión.

Aunque para muchos estos ritmos eran exóticos y marcaban una tropicalización del gusto musical argento, la verdad es que existían algunos fenómenos locales, como el cuarteto cordobés (La Mona Jiménez) o la cumbia santafesina (Los Palmeras), que estaban arraigados en el país desde hacía muchos años.

No hubo que esperar demasiado para que la música tropical aportara figuras icónicas al panteón de glorias populares, como Gilda y, poco más tarde, el Potro Rodrigo. Por fuera de los circuitos más previsibles y efímeros de los productos prefabricados por la industria del entretenimiento, algunos grupos del conurbano norte, como Amar Azul y su “Yo tomo licor”, lograron conquistar la fidelidad de sus seguidores y popularizar temas que hacían que todos movieran los pies. También en los años noventa, Ráfaga

comenzó a jugar en ligas mayores, se propulsó al mercado internacional y en los últimos tiempos volvió a descollar con “Una cerveza”.

Más difícil de asimilar para la lógica festiva del espectáculo y las tardes televisivas fue la agresividad descarnada de la cumbia villera, que tuvo su auge entre 1999 y 2002, con epicentro en las barriadas de la segunda franja del norte del conurbano bonaerense, toda esa zona que va del San Fernando del cantante y compositor Pablo Lescano — promotor del grupo pionero Flor de Piedra y luego voz y teclado de Damas Gratis— a la clásica bailanta Tropitango de Talar de Pacheco. Son los años que marcan el suceso de grupos como Yerba Brava, Pibes Chorros y Meta Guacha.

Eloísa Martín explica que “en la cumbia villera encontramos la idealización de un tiempo sin reglas, en el cual el trabajo, el ahorro y el sacrificio son sustituidos por el robo, el consumo y el ocio” (2011). Puede decirse, entonces, que trabajen los giles, que el cheto la *caretee* y que la yuta sea vigilante. Los pibes, en cambio, reivindican con orgullo la identidad del cumbiero villero y, ante la ausencia de trabajo, el robo se vuelve una opción legítima para asegurar la pilcha, la entrada al boliche y la obtención de alcohol y drogas a cualquier hora.

Se ha indicado que un fenómeno más o menos emparentado con la cumbia villera e incluso predecesor fue el llamado rock barrial, en cuanto podía tener algunos puntos de contacto, como la barra de amigos, la cerveza en la esquina y el tiempo sin horarios ni rutinas laborales, tan propio de la desocupación del menemismo.

Los informes sensacionalistas y los programas continuados de música tropical no fueron las únicas alternativas que exploró la televisión a la hora de dar cuenta de los cambios sociales abruptos que sacudían al país. Hubo lugar también para la ficción y ahí sobresalió la miniserie *Okupas* (Canal 7, 2000), escrita y dirigida por Bruno Stagnaro, muy diestra al explotar un realismo de la debacle social que tomó la perspectiva de una juventud sin horizontes y se explayó en los exteriores de una ciudad pauperizada, con especial énfasis en el proceso de tugurización de una zona del centro —calle Talcahuano y aldañas, en las proximidades de la Plaza Congreso—, aunque también exploró áreas periféricas, como los monoblocs del Docke o las tristes costas de Quilmes. Se trata acá de una Buenos Aires atiborrada de inmigrantes pobres, desocupados y droga barata en donde otra vez se hace palpable la emergencia habitacional.

Ana Amado (2009) habla de la irrupción de *figuras de la crisis* en series televisivas como *Okupas* o *Tumberos* (América TV, 2002), en donde un personaje de clase media se deja seducir por la estética de los márgenes y se encuentra con un “otro popular”.

En *Okupas*, Ricardo Riganti es un joven desganado y sin proyectos que en algún momento se anotó para cursar la carrera universitaria de Medicina. El encargo de cuidar una vieja casona deshabitada lo saca de su sopor, aunque, lejos de cumplir con lo convenido, Ricardo conforma una sociabilidad lumpen con otros muchachos y entre todos concluyen por tomar la casa.

De alguna manera, hay en Ricardo un fuerte rechazo hacia su clase, sus ventajas e inscripción social y una opción, en cambio, por el desenfreno y la vida sin pautas rígidas. Así, pues, encontramos un éxtasis por la experiencia de la marginalidad.

El Pollo es el personaje que provoca esta fascinación, el “buen salvaje” que viene de la delincuencia y la cocaína, pero que quiere rescatarse y sabe cómo proteger a Ricardo en el mundo despiadado de la calle. La atracción de la clase media blanca por el negro, el marginal o como se lo quiera llamar es tanta que hasta Clara, verdadera administradora de la casa tomada, termina por caer rendida a los pies del Pollo.

No obstante, *Okupas* muestra el periplo que va de la seducción a la traición: un buen día, Ricardo comienza a desconfiar y termina por echar de la casa al Pollo. Así, Ricardo se afirma en los valores de su clase y expulsa a quien le había salvado la retaguardia en más de una oportunidad. No hay convicción en esto, sino eterno vaivén histérico. Tilinga, almidonada y prejuiciosa, la de Ricardo es esa clase media volátil y errática que descubre en 2001 que es parte de América Latina. Después de todo, se trata una clase (y, sobre todo, de una ciudad) que en las elecciones parlamentarias de octubre de 2001 empoderó al diputado Luis Zamora, héroe solitario de las alturas morales de la izquierda testimonial, para después recular y permitirse, con aún más ahínco y decisión, cimentar el Gobierno de ricos y grandes empresarios de Mauricio Macri.

*Okupas*, en fin, fue exitosa porque propuso un doble movimiento: por un lado, buena parte de la clase media empobrecida se veía identificada en la caída libre del personaje de Ricardo, pero sobre todo la serie se dirigía a una clase media más acomodada que comenzaba a fantasear con ese mundo marginal. La idea era que cualquiera podía llegar a calzarse la ropa del lumpen, empezar a hablar como tal y, claro, interactuar con otros marginales.

La serie fue pródiga en hallazgos coloquiales y palabras más o menos reas o tumberas que comenzaron a popularizarse en todos los ámbitos y conformaron un nuevo lunfardo: *gato, ranchar, mulo, hacerse el poronga...* Ahora bien, antes que *Okupas* fue el llamado nuevo cine argentino una de las expresiones culturales que menos tardó en reparar en las consecuencias de la implementación de una política neoliberal y, ya en el último lustro de los años noventa, se encargó de mostrar una Buenos Aires cada vez más desigual, violenta y decadente.

*Pizza, birra y faso* (1997), dirigida por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, expone cómo la picaresca juvenil de carteristas y buscavidas en la sobrepoblada urbe latinoamericana deriva inevitablemente en la delincuencia más sórdida y sanguinaria. A la manera del *Lazarillo de Tormes*, que busca amparo bajo distintos amos, los muchachos precisan jefes o “trompas”, pero para que les provean “fierros” y autos para los asaltos. Al igual que en el clásico español, claro, los jefes son figuras abusivas que se apoderan de la mayor parte del botín y hambread a los muchachos. La película, entonces, pide a gritos una revancha para estos desclasados. Además, el ingreso al interior del Obelisco, postal clásica de Buenos Aires, pone en escena la ciudad oculta o el lado B que nadie quiere ver y exige la necesidad de adoptar un nuevo punto de vista que no desconozca la catástrofe social.

*El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero, ya en nuestro siglo explora la devastación suburbana y efectúa una lograda reactualización del *Martín Fierro*. Es que, otra vez, el pobre debe aceptar el reclutamiento de las fuerzas de seguridad para zafar de una acusación de delito o ilegalidad. Soldado o matrero, policía o chorro, la facilidad para pasar a uno u otro lado de la ley demuestra que en verdad el límite es por lo menos borroso y apenas depende del arbitrio de la autoridad.

El Zapa tiene que abandonar su pueblo rural, un espacio campestre que ya no es la llanura bárbara sobre la cual se bate la amenaza del malón, sino el terruño idílico de la familia y la falta de grandes conflictos. La divisoria ahora no se trata de la frontera con el desierto, sino de la autopista General Paz, el caliente borde asociado en la prensa y los noticieros televisivos con el corredor delictivo que separa distintas jurisdicciones.

La vieja oposición civilización-barbarie ya no se organiza sobre la dicotomía ciudad-campaña, espacios que incluso han dejado de ser antagonicos y de ahí que las clases medias urbanas y el campo hayan coincidido en alianza durante el conflicto desatado en

2008 por las retenciones impositivas a la soja, al trigo y al maíz. La nueva dialéctica es centro-periferia o, más precisamente, capital-conurbano.

El Zapa, así, es enviado a un destacamento de la Bonaerense en La Matanza y pronto queda inmerso en un escenario de tiroteos, bailantas, allanamientos, desesperación, iglesias improvisadas en galpones y parrillas al paso. Como en el poema de José Hernández, acá también el mando policial es impropio, arbitrario, corrupto y, hay que especificar, coimero.

Si *El bonaerense* puede leerse como una recreación del *Martín Fierro* en el desastre de 2001, *Buena vida delivery* (2004), de Leonardo Di Cesare, en cambio, es una reversión de “Casa tomada”, de Julio Cortázar. Esta pequeña joya no tan conocida de la cinematografía nacional ya no refiere la intrusión de miedos, fantasmas o alucinaciones en el palacete de una clase social que temía ver resentidos sus privilegios, un conflicto que Juan José Sebreli (1965) leyó a partir de la conmoción provocada por la irrupción del peronismo y la aparición de las masas obreras en el espacio público, sino que presenta cómo las tres generaciones de una familia sin techo ocupan con timo y malas artes el chalecito de Hernán para instalar una fábrica de churros en el *living* y condenar al mismo propietario a ser un paria en su propia casa.

Al miedo ahora no lo provocan los obreros con aguinaldo y vacaciones pagas del proceso de sustitución de importaciones, sino los desclasados de la larga noche neoliberal. A diferencia de “Casa tomada”, *Buena vida delivery* no abunda en resonancias espectrales, recuerdos de juventud y cuartos cerrados que crepitan de ruido, sino que muestra figuras amenazantes de carne y hueso y expone la necesidad concreta de familias que sufren la ausencia de una política de vivienda social. Los ganadores del modelo y los de doble pasaporte se encerraron en un *country*, se fueron a Europa o volvieron a la capital. Los que, como Hernán, se quedaron en el conurbano profundo con un trabajo precarizado en una mensajería, ven, en cambio, cómo esos barrios llenos de sol y chalecitos peronistas o californianos en escala atrofiada se volvieron un territorio peligroso que convive con la desesperación e indigencia de las villas vecinas.

### **A los jóvenes de hoy, testimonio e imposturas: “esos pibes son como bombas pequeñas”**

El relato testimonial se vuelve una forma privilegiada en América Latina para recuperar la voz de aquellos que siempre han sido silenciados. Ya *Los hijos de Sánchez*, del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, publicado en 1961 en inglés y en 1964 en español por Fondo de Cultura Económica, cimentará su condición de clásico al poner en práctica el método de *autobiografías múltiples* y transcribir los testimonios que una familia de raigambre campesina asentada en Ciudad de México ha dado frente a una cinta grabadora.

Los Sánchez viven hacinados en el cuarto de una vecindad, fenómeno habitacional que se hizo popular en la pantalla televisa de todo el continente a partir de la versión más edulcorada, tontona y entrañable que supo brindar uno de sus vecinos más conspicuos, *El Chavo del 8*.

Oscar Lewis (1978) habla de una *cultura de la pobreza*, concepto que engloba todas las estrategias que permiten subsistir con muy poco en medio de un espacio como el urbano, en donde todo está pensado para consumir: ¿qué sabemos acerca del patrón de conducta y supervivencia de los que menos tienen? Además, marca un espacio vacante en la literatura de nuestros países: así como los escritores europeos de la novela realista

del siglo XIX han dado cuenta del infortunio de todos aquellos que ven su vida afectada como consecuencia de las duras condiciones impuestas por la industrialización y la urbanización vertiginosa en los países centrales, no hay una producción análoga acerca de lo ocurrido en el siglo XX en los países latinoamericanos, muchas veces más ocupados con el problema de la tierra y la cuestión indígena. Así, el testimonio puede venir a ser el género que nos refiriera la situación de todos los que sufren la miseria y el trabajo precario en las desmesuradas ciudades de los países en desarrollo<sup>4</sup>.

Mabel Moraña (2013) entiende que el testimonio es una suerte de “literatura de resistencia”, en cuanto muchas veces aborda problemáticas que han quedado relegadas al margen o a la periferia social. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes Chorros* (editado por Norma), de Cristian Alarcón (2003), recupera la tradición del género testimonial y nos cuenta acerca de la figura de un pibe chorro acribillado por la policía, Víctor Manuel “Frente” Vital, de San Fernando, que ha alcanzado la estatura de mito popular a la manera de aquellos bandidos rurales del interior que gozaban del respeto y la gratitud del pueblo en las primeras décadas del siglo XX. En la Argentina inclemente del desmoronamiento neoliberal, muchachos con ropa deportiva y gorrita llevan sus ofrendas de cerveza y porros a la tumba del Cementerio Municipal de la avenida Sobremonte y le piden protección al “ídolo pagano”. Sucede que, si el orden imperante es injusto y solo asegura la impunidad de los poderosos, aquel que haya transgredido ese orden va a adquirir ribetes heroicos.

En el pasado inmediato, Víctor Manuel Vital gana el cariño de los suyos al repartir entre la gente de la villa lo que obtiene en sus robos. Su pago chico son las barriadas pobres que se desparaman al oeste de la estación San Fernando C, en el segundo cordón bonaerense, una zona en donde se entremezclan los aserraderos que trabajan la madera blanda de las islas del Paraná, los monoblocs, las casitas obreras, las casas centenarias, los galpones y las villas que desbordan las cuadrículas del catastro municipal.

La figura del investigador o *testimonialista* afirma su empatía con el Robin Hood del suburbio y es fácil coincidir con él: el muchacho tiene “códigos”, nunca traiciona y va de frente, auxilia a los desesperados y redistribuye lo que obtiene a punta de su revólver calibre 32.

Vital no solo es un líder carismático y un justiciero de por sí seductor, una especie de dandi villero, siempre perfumado, bien empilchado y recién bañado, sino que además es el único que, a través de la solidaridad y el respeto, puede preservar un orden mínimo en una comunidad de donde el Estado se había retirado raudo hacía tiempo.

Pese a tener los pulmones picados por el pegamento y soportar todo tipo de humillaciones en las dependencias estatales, son los villeros los que tienen valores y, en cambio, la “yuta” es la que mata a quemarropa y de esa manera acribilla a Frente cuando se halla indefenso bajo la mesa de un rancho, en una mañana de febrero de 1999. El accionar de “la gorra”, en verdad, se asimila al de los delincuentes e incluso es más cruento y sanguinario porque ambiciona un trofeo que no tiene nada que ver con las necesidades básicas de subsistencia: “los policías comparten los golpes que dan como si repartieran parte de un botín, como si cada culatazo, cada trompada o patada fuera parte de un botín simbólico que también dividen” (Alarcón, 2003, p. 109). Así las cosas, la policía del gatillo inmediato y los “transas” que arruinan a los pibes con su droga barata son villanos fáciles.

Ahora bien, el *testimonialista* va más allá de la empatía y cae embelesado ante el fenómeno que aborda. La embestida de los pibes chorros que se quedaron afuera de



todo se agencia así una lectura en clave política y encuentra resonancias de la juventud militante del pasado reciente en el robo a un camión de La Serenísima: “lo repartieron a la manera en que durante la década del setenta hicieron los militantes de las organizaciones armadas” (Alarcón, 2003, p. 62).

Más allá de la similitud que puede resguardar la acción, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* trastoca la rabia en mística cuando equiparara la delincuencia desesperada de la marginalidad con la voluntad programática de jóvenes de las organizaciones armadas de los setenta. ¿Se trata de una nueva “juventud maravillosa”? La jugada suena a disparate, aunque sin duda es efectista. El punto central de esto es que se vuelve a poner en debate el ejercicio de la violencia y su legitimidad. Es claro que, ante una sociedad en donde algunos roban o se benefician del menemismo corrupto que mata de hambre y desmantela la industria nacional, sería más que ruin criticar el robo de los que nada tienen. La delincuencia juvenil no es más que una brutal redistribución de la riqueza y así obtiene una rápida justificación, ya que

Javier, Manuel y Simón ingresaron, casi sin preámbulos al asalto a mano armada que les daría dinero como para vivir ellos también, a su manera, la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno con el gobierno de la corrupción, el tráfico y el robo a gran escala. (Alarcón, 2003, p. 105).

Pero también es cierto que Alarcón (2003) elige el atajo más corto, ya que ningún lector del universo progresista que presupone su *non-fiction* va a negar que la desigualdad y la exclusión generan muerte y delito. Eso no está en discusión. Ahora bien, tampoco implica admitir tan fácil que la violencia de los jóvenes desamparados sea liberadora. Más aún, esa violencia en verdad es reaccionaria y no es más que un desesperado reflejo autodefensivo contra un mundo que segrega y condena. Por eso el sinsentido de toda esta furia queda al descubierto cuando, según cuenta el *testimonialista*, se arma un tiroteo entre los pibes de la villa y una bala perdida mata a una nena que juega en una casilla cercana (Alarcón, 2003).

La certeza más fuerte del libro tal vez sea que la muerte siempre es joven en la villa. La vida breve es una marca de clase, no hay forma de escaparle y poco importa que se robe o no. De ahí que Daniel, con solo catorce años, pierda su vida en un accidente al asomarse por una ventana sin vidrios del tren blanco y reventarse la cabeza contra la viga de hierro de la improvisada defensa, que buscaba evitar que los pasajeros subieran al vagón sin pagar el boleto: “El único hijo de Matilde que no había pisado el camino del delito agonizaba por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron sus hermanos” (Alarcón, 2009, p. 107).

Lo que se entiende, entonces, es la urgencia, el a todo o nada, el desenfreno por ganar una partida que ya parece jugada de antemano. Mónica Bernabé (2010) sostiene que la crónica de Alarcón restituye la vida y los nombres de todos aquellos que Crónica TV exhibe como cadáveres sin identidad. Eso es cierto, pero a la vez el *testimonialista* se encarga muy bien de expresar su individualidad. Su “yo” es categórico y omnipresente, al punto tal de que su primera persona a veces parece más importante que el testimonio de la comunidad que fue a buscar: “Cuando llegué a la villa”; “Conocí la villa hasta llegar a sufrirla”, “A dos años de mi llegada al barrio” (Alarcón, 2003, pp.

16-18). Yo llegué, yo conocí, yo sufrí, yo-yo-yo-yo<sup>5</sup>. No es esa, desde ya, la lección del *Operación Masacre* (1957/1994), de Rodolfo Walsh, piedra basal del relato testimonial que todos los escritores del género se encargan de citar en algún momento.

Es cierto que en *Operación Masacre* la primera persona se hace presente en el prólogo y relata su asombro ante la ominosa noticia de un “fusilado que vive” y luego repasa la aventura de la publicación de las notas iniciales en folletos nacionalistas y cómo el acecho de la policía se vuelve más despiadado a medida que avanza la campaña periodística (Walsh, 1994). Pero muy pronto su “yo” sabe correrse a un costado y en la sección “Las personas” nos presenta a las víctimas del Estado criminal mayormente desde el sesgo de un narrador en tercera. Sucede que en *Operación Masacre* (Walsh, 1994) importan los fusilamientos de obreros en los basurales de José León Suárez. En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003), importa el acribillamiento del Frente, pero también la experiencia del *testimonialista*. Aquello que vivenció la figura externa será un conocimiento valioso que no debe dejarse de lado y tiene que reponerse sí o sí. En palabras coloquiales, el *testimonialista* no se va a correr nunca de la foto, sino que incluso se va a peinar para salir lo mejor posible. Y más: si el libro se hubiera escrito por estos años, la foto sería una *selfie*. ¿Yo etnográfico? Más bien aparece el riesgo constante de la autorreferencialidad. Esto no es malo en sí mismo, pero presupone el hablar de uno incluso cuando se intente hablar del otro. Un otro que además es el excluido, el acribillado, la víctima. ¿Mal de época?

El *testimonialista* va a ubicar su perspectiva, es de esperar, en un sitio distanciado del discurso de la prensa dominante y lo deja claro: “Ellos [los pibes] tenían pensado hacer ese día lo que los diarios llaman ‘raid’” (Alarcón, 2003, p. 53). El inconveniente aparece, por ejemplo, cuando Daniel está internado en el Hospital de San Fernando, “conectado a todo tipo de tubos, sondas y máquinas” (Alarcón, 2003, p. 112) y los familiares organizan una “vaquita” para afrontar los gastos de la hospitalización:

Entre los trámites que Matilde había hecho en tribunales... había pedido que el estado provincial asumiera los gastos de la internación de Daniel. Apenas había reunido el dinero para comprar los pañales que necesitaba. Era fin de mes y tampoco yo tenía un centavo para ayudar. (Alarcón, 2003, p. 112).

Acá hay que fastidiarse: ¿él tampoco tiene un centavo? Se puede entender que no quiera intervenir o “contaminar” la escena, si está como testigo, pero ¿por qué decir que tiene menos que los que sobreviven en la villa o recolectan cartón de la basura? El *testimonialista* no se priva de nada y, al volver a la villa, se apresta a degustar los *sánguches* de milanesa de una vecina:

Fue la primera vez en el día, nos habíamos encontrado a media mañana, que comimos. A esa altura tenía hambre, un hambre al que yo mismo había aprendido a controlar a lo largo de la jornada sólo con saber tajantemente que no había qué llevarse a la boca. Cenamos nuestro bocado con una lentitud que disimulaba nuestra voracidad. “¿Está

bueno?”, preguntó Estela. Y rio ante nuestro atorado sí. “Bueno, más vale que no quieran más porque no hay”. (Alarcón, 2003, p. 125).

¿Él también tiene hambre? Es demasiado. Parece que hay algo vergonzoso en hablar de la marginalidad sin padecerla; de ahí que se originen imposturas: el *testimonialista* no termina de resolver su posicionamiento, es decir, no sabe cómo colocarse en relación con la comunidad que refiere. A veces entonces no tendrá un centavo en el bolsillo y otras, en cambio, optará por mostrarse como un hombre de una clase más acomodada, potencial víctima fácil de los atracos de los pibes, como sucede luego de una incursión a la tumba-santuario del Frente:

Salimos del cementerio por uno de los portones laterales y Tincho... me tomó del brazo, me lo cruzó en la espalda, y me pasó el suyo por el cuello haciéndome levantar unos centímetros los talones del suelo. Jugaba al ladrón conmigo. (Alarcón, 2003, pp. 131-132).

La oscilación tal vez tenga que ver con los imperativos de la corrección política: ¿cómo hablar del hambre sin sufrirla?, ¿cómo reconocer los privilegios de clase sin volverse también un verdugo?, ¿cómo hablar de la mitad de un país que, después de 2001, parece tener un futuro completamente distinto al de la otra mitad? El *testimonialista* va a encontrar la respuesta a estos interrogantes en la escena tal vez más creíble y más lograda del libro, aquel pasaje en donde se lo muestra como testigo del intento de linchamiento de Brian, un pibe chorro que casi es ajusticiado por la misma gente de la villa, cansada de ese muchachito que forma parte de “los sapitos”, pibes “empastillados [que] no diferencian a su madre de una comadreja y porque roban sin distinción de clase, sin códigos, sin el orden que había cuando el ‘Frente’ estaba ahí” (Alarcón, 2003, p. 146). Se deja leer: “Uno corrió hacia Brian, tras él los otros. Fueron dos segundos. Yo miraba desde la retaguardia absoluta de la lucha... amariconadamente escondido, pero sujeto a la vida, al fin y al cabo. Observaba no sin morbo la situación” (Alarcón, 2003, p. 143). En ese pasaje el *testimonialista* es un espectador *in situ* de *Policías en acción* y exhibe sin culpa el éxtasis marginalista. De esta manera ha logrado desplazar la mirada televisiva del *living* de casa a los pasillos mismos de la villa: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003) ha quebrado el cristal de la pantalla.

### **Villa azabache: las novelas policiales de Leonardo Oyola**

Si el realismo piadoso fue la estética que en el siglo pasado adoptaron los escritores *proletaristas* de Boedo para referir la miseria<sup>6</sup>, el realismo bizarro va a ser la alternativa privilegiada en los años cero para narrar la marginalidad. El realismo bizarro no es más que una versión literaria del éxtasis marginalista, es el adoptar el ánimo de festejo y la mirada fascinada para narrar la exclusión de una buena parte de la población. Su recurso privilegiado va a ser la hipérbole, el resaltar las dificultades de quienes ya de por sí viven una situación extrema hasta volverlas una verdadera caricatura del desamparo social.

Wáshington Cucurto (Santiago Vega) es el impulsor de esta tendencia y varios escritores van a alistarse en esa senda con obediencia escolar. En *Cosa de negros* (Cucurto, 2003), editado por Interzona, prueba suerte con el mundo de paraguayos y dominicanos que paran en pensiones, tugurios, megabailantas y fondas del barrio de Constitución casi en clave de pequeño Macondo urbano. ¿Un nuevo Caribe transplatino/guaraní?

Leonardo Oyola, en cambio, es el que va a tomar el realismo bizarro para hablar de la villa. Lo intenta primero desde el policial más duro en *Gólgota* (2008), en donde abundan los patas negras de la Bonaerense, el ajuste de cuentas y las sanadoras en las casillas de la Scasso, en el oeste del conurbano. Oyola va a volver a narrar la villa desde el género *noir* —sus novelas *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010) aparecen en la colección de policiales Negro Absoluto, que dirige el escritor Juan Sasturain— e incluso la primera de estas se cierra con una escena de despliegue cinematográfico en la que no faltan persecuciones por los pasillos, tiros, guardaespaldas, una mujer fatal de tacos altos y un auto destrozado. No obstante, en estos dos textos también arremete con fuerza una suerte de realismo bizarro que no escatima situaciones delirantes, excesivas o escatológicas (vidas marginales y desafortunadas, escenas de reviente, el guachín que caga el sorete más grande del mundo, etc.). Por supuesto, *Santería* (Oyola, 2008) no se priva tampoco de un costumbrismo exasperante que se detiene moroso en la siempre sofocante nochebuena porteña, con imágenes reconocibles de sidra, pan dulce y vasitos de plástico sobre la mesa de caballetes. Es en ese vaivén entre lo bizarro y el costumbrismo que se juegan las novelas de Oyola.

Ahora bien, Oyola (2008) se esfuerza demasiado en mostrarnos todo el tiempo que la narradora de *Santería*, Fátima Sánchez, es un personaje de la villa. De pequeña, Fati vendía chipá en la calle con Ña Chiquita y ahora, a sus veintisiete años, se la conoce como la Víbora Blanca, tira las cartas y vive entre transas, *guachines* y policías en una especie de gran familia ensamblada. Todo esto suena a cliché, a exacerbación de crónica policial, al estereotipo que se tiene de la villa desde afuera.

Aunque Fátima nació en el Bajo Flores, el centro de la acción transcurre en Puerto Apache, una villa que a mediados de los años noventa agoniza frente a la avanzada de las topadoras que allanan el camino del Puerto Madero primermundista. El gran acierto de *Santería*, con todo, es el abordaje de las supersticiones populares, que va desde la devoción por el Gauchito Gil a San la Muerte, con pivote en relatos míticos de raigambre provincial que circulan entre las casillas y en una comunidad brasileña —tal vez la menos numerosa entre las de los países hermanos en las villas porteñas— que aporta resonancias de candomblé al imaginario de sanadoras y videntes que trabaja la novela.

La villana es la Marabunta, un diablo con piernas altísimas y cabellera de fuego que salió también de la villa, pero se volvió una puta cara de los poderosos y construyó un imperio desde el cual exige ahora que Fátima use sus poderes y logre un amarre amoroso que asegure la incondicionalidad de un hombre proletario, feo y casado —cada cual puede ver en esto una serie de contrariedades o no—. Fátima se niega a estropear una pareja y se gana así el encono de la poderosa mujer. La que se quedó en la villa puede salir con un transa, pero tiene valores sin mácula; en cambio, la que se fue cayó en la corrupción y se vendió a la injusticia del mundo.

El protagonismo de la subjetividad femenina es notable y, desde esta sensibilidad, se opta por narrar la villa, pero también la transmisión del don místico es el legado de una mujer —Ña Chiquita—. El hombre, mientras tanto, queda en el papel segundón de

guardián curtido por los años —Aguirre, el cana bueno— o bien de consorte amoroso regular —Ray, Charly—. Esta preponderancia femenina parece responder al papel que juegan las mujeres en medio del desastre menemista, al volverse ellas el último bastión de resistencia familiar en los primeros piquetes, en las marchas de jubilados y en los merenderos de los barrios.

Lo icónico de *Santería* —las estampitas, cartas y velas— se sustituye por lo ritual en *Sacrificio* (Oyola, 2010), novela en donde se debe llevar a cabo una riesgosa prueba en una de las puertas del mismísimo infierno, oculta en un pueblo fantasma entre Tucumán y Catamarca.

*Sacrificio* gana en su trama al ir más allá de la villa y adentrarse en la tierra arrasada que dejó el desmantelamiento de la red ferroviaria en los años noventa. En ese páramo seco y caluroso, los provincianos muertos de ojos blancos tienen algo de la Comala de Juan Rulfo, mientras que las leyendas del Supay vestido de gaucho pobre y el desafío de la payada con los hermanos Tapia rememoran el duelo entre Santos Vega y Juan sin Ropa.

La villa se narra desde el policial bizarro que va a institucionalizarse en un costumbrismo marginalista. Los pueblos postrados del interior, en cambio, pueden abordarse en clave fantástica. La escritura de Oyola anuncia a gritos el camino que seguirá Gabriela Cabezón Cámara. Ella también va a echar mano al realismo bizarro para hablarnos de la villa.

### **La mirada bizarra, un relato complaciente**

*La virgen cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, es el relato paradigmático de la villa como festín bizarro. El mayor *freak* es Cleo, una travesti víctima de las vejaciones policiales y el machismo, descrita como una especie de albañil de metro noventa y peluca rubia, que alucina una santa macrocefálica y narigona en un pedazo de cemento y, arrebatada en su delirio místico, se convierte en instrumento de la palabra salvadora de la virgen.

El carácter asimétrico y grotesco de la virgen se reitera en distintos trozos de mampostería que enseñan figuras de improbables santos de la corte religioso-villera, todos caracterizados por la deformidad. El móvil de Crónica TV, el tinte amarillista y la “lengua cumbianchera que fue contando la historia de todos... de amor y de balas” (Cabezón Cámara, 2009, p. 27) terminan por conformar la escenografía de la marginalidad bizarra que apuntala la novela.

Una de las personalidades sanadas por la virgen cabeza es la misma Susana Giménez, actriz y conductora que tuvo su apogeo televisivo en la década menemista y que también contribuyó con lo suyo al auge de la TV bizarra al entrevistar en su *living* de la pantalla a fenómenos como el Hombre Rata. En rigor, tanto *Hola Susana* como la novela de Cabezón Cámara apuestan a la misma lógica: la igualación entre lo alto y lo bajo, y así el *freak* se acomoda en los almohadones del sofá que antes horadaron las posaderas de Madonna, Sofia Loren o Paul McCartney.

En *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara, 2009), la fascinación clasemediera por lo bizarro villero corre por cuenta del personaje de Qüity, una cronista palermitana, hastiada de todo, que visita la villa como una exploradora que se interna en la selva y sucumbe de pasión frente a la “anaconda” de Cleo. Es por lo que un guachín le suelta a Qüity: “Estás cada vez menos prejuiciosa, primero te cogiste a un negro como yo y

ahora te agarró un lesbianismo bizarro: te querés garchar a una negra travesti” (Cabezón Cámara, 2009, p. 118).

Pese a la celebración bizarra y al pretendido cinismo nihilista de Qüity, mujer que ha transitado las aulas de la carrera de Letras, su voz termina por caer en la culpa de la progresía bienpensante y así Kevin, el pequeño acribillado por la policía, es para ella un “negrito hermoso”. En suma, la perspectiva de la cronista se asemeja a la de una colonizadora que llega a una tierra desconocida y teme no mostrarse suficientemente piadosa y comprensiva con el otro. El *negrito*, tan estigmatizado, debe atenuarse con un impostado *hermoso*.

En cualquier caso, la villa aparece narrada desde la idealización: hay en su organización comunitaria una alternativa utópica. La hermana Cleo establece un nuevo orden e inserta al villero en él: un inmenso estanque sembrado de peces que se multiplican en una abundancia de resonancia bíblica es el basamento de la comunidad. En este equilibrio precario, el villero es el predador de los peces y, así, se erige en la pirámide de un orden autónomo que lo exime de aportar a la caja de la policía corrupta y la red de punteros locales. “Era así, desde su centro mismo la villa irradiaba alegría” (Cabezón Cámara, 2009, p. 28).

El milagro comunitario fracasa estrepitosamente cuando una feroz represión masacra la villa y las topadoras arrasan con las casillas para la construcción de un nuevo *country*. Con lo cual, hacia el final tenemos un giro melodramático: más allá de todo intento colectivo, la salvación es para unos pocos. Las elegidas son Cleo y Qüity, aquellas que pueden narrar lo sucedido y alcanzan la maternidad como coronación de su amor diverso. Las dos terminan recluidas en un búnker militarizado de Miami, forradas en dólares a partir del éxito de la composición de una ópera cumbia que las catapulta a la fama y las entroniza bajo el sol rajante de la Florida, supuesta meca de latinoamericanos exitosos.

Se aniquila así el espejismo comunitario y la preservación concluye por reproducir el sistema neoliberal de los años noventa en el que solo se salvan unos pocos. Por eso, aunque la acción se ubica en una Buenos Aires entontecida de un futuro próximo (se hace referencia al cumpleaños setentaicinco de Maradona), *La virgen cabeza* es una celebración *noventista* en el nuevo milenio. Este anclaje, lejos de ser un desmérito, muestra cómo Cabezón Cámara logra forjar un estilo propio a partir de las pautas de consumo y comportamiento del menemato. De ahí los mencionados íconos de los años menemistas: *Hola Susana*, Miami, la irrupción de Crónica TV y la televisión por cable como consumo masivo.

En la novela hay resabios del castellano del siglo de oro en la comunicación de Cleo con la virgen, pero también una suerte de *spanGLISH* o media lengua bufa de la llamada ópera cumbia, en donde aparecen los términos más o menos extendidos del inglés como lengua franca: “Fue por la virgen María / que cambió toda mi life: / me empezaron los milagros / y hasta la villa fue nice” (Cabezón Cámara, 2009:21). Tal jerigonza, en verdad, no tiene nada que ver con la cumbia y es más bien una parodia de esa lengua de mercado que se destina a un público internacional y se conoce con la vaga generalización de *latino*. Así, la ópera cumbia recuerda la fórmula también noventista de Machito Ponce, cantante argentino de sobreactuado acento caribeño que agobia las FM locales al rapear sobre voces femeninas en inglés. Se puede ver entonces un curioso parentesco con el tema “Samantha”, de Machito Ponce, un *hit* sobre una de las chicas del caso Coppola, escandalete que acapara los mediodías televisivos poco antes del fin

de siglo: “Samantha, toda la noche se la aguanta / She likes de rodearse con los poderosos / Cha cha cha / Samantha, si tú la aprietas ella canta / Check this out”.

El poso, la villa de la novela, alude en su nombre a La Cava, uno de los asentamientos más antiguos del Gran Buenos Aires, llamada así por una vieja excavación que se realizó en el centro de su predio. La Cava se ubica en la rica comuna de San Isidro, donde la vecindad entre la miseria y el lujo es obscena, y sus lotes traseros lindan con un alto muro que la separa del exclusivo barrio Las Lomas.

Por el mismo año en que se publica *La virgen cabeza*, el intendente de San Isidro, Gustavo Posse (hijo del caudillo radical Melchor Posse, en la novela aludido como Baltasar Postura), intenta levantar otro muro que supuestamente resguarde a los pudientes vecinos de La Horqueta de los indeseables de Villa Jardín, un barrio obrero del vecino San Fernando en los alrededores de la fábrica de neumáticos Fate. La ilusión aislacionista se frustraría en pocas semanas ante el repudio generalizado y la rápida llegada de la intentona a los medios de comunicación.

La primera novela de Cabezón Cámara se hace cargo de la tensión social y de ahí que elija dos narradoras muy distintas: una con pies en el barro y otra con el pesado bagaje académico de las chicas de Letras. Es claro que solo una escribe, mientras que la otra es grabada y transcripta: Cleo, “parlante”, solo tiene la oralidad y su voz debe ser mediada por la pluma de Qüity. Sin embargo, ambas se llevan de maravilla y así terminan por animar una fábula amorosa que tiene mucho de conciliación quimérica y se desentiende bastante de ese país injusto y fragmentado que es la Argentina desde hace tiempo. Con todo, es una ilusión restringida y modesta: la pareja sustituye a la comunidad y se vuelve único e íntimo refugio de los anhelos y el futuro.

Ahora bien, ¿qué pasa con el festejo de los placeres efímeros del reviente y de los milagros villeros? En la villa se chupa, se baila y se coge, pero esa alegría parece no poder terminar en otra cosa que en palos y la represión. *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara, 2009) es la cumbre del éxtasis marginalista y a la vez la muestra palpable de todas sus limitaciones: el camino del festejo bizarro no es inocente y desde ahí no hay denuncia posible, solo resignación a que la marginalidad sea nuestro paisaje permanente. Incluso más, la celebración de la marginalidad puede ser tan peligrosa como la indiferencia, ya que se trata del paso definitivo para naturalizarla de una vez y para siempre.

### **Un excursio final: antes gaucho, ahora villero**

*El guacho Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña, repiensa el lugar del excluido: el que se queda afuera de todo ya no es un gaucho matrero, sino un pibe chorro. Curiosa reelaboración del gran poema nacional en clave tumbera, los distintos cantos se señalan con palotes a modo de las inscripciones que usan los presos para contar el transcurso del tiempo. Así y todo, el texto no se aleja ni un ápice de la estructura de la primera parte del *Martín Fierro*. No solo retoma la métrica y la rima de las sextinas hernandianas, sino que todo lo que sucede es análogo a lo que se relata en la obra fuente, aunque transmutado a los años cero. El servicio de frontera se trastoca en cárcel (después de todo, una tumba en ambos casos), el gringo es un cheto palermitano, el pericón es reguetón, el moreno es un inmigrante boliviano, D10S reverencia a Maradona y Gilda es santa.

Alguno podrá discutir si *El guacho Martín Fierro* se ríe del pobre o no y hasta si es discriminatorio, pero sin duda persiste en la obra de Fariña (2011) el ánimo celebratorio

del éxtasis marginalista. No hay corrección política y tampoco debería haberla. Opresión, misoginia, homofobia o racismo no parecen ser los términos más adecuados para evaluar una obra que busca ser graciosa y es verdad que las rimas groseras apuran la risa fácil. Sí hay que notar que, a diferencia del centauro de las pampas, el “guachín” no parece tener una edad dorada de paz y trabajo que añorar: el pasado apenas fue la villa, hacer changas y andar de mamado. El de Fariña (2011), así, no se trata de un texto cómodo: la víctima del sistema —el pobre / el villero / el ladrón de gallinas— no es necesariamente buena y a su turno puede volverse verdugo de cualquier otro. Sucede que todas las relaciones se subordinan siempre a la violencia del más fuerte.

Una más: *El guacho Martín Fierro* (Fariña, 2011) y el festejo de la desigualdad ya se aprestan para la canonización. Es común ver cómo el texto de Fariña (2011) aparece en las planificaciones de escuela media como un ejercicio de reescritura paródica. Acaso sea un acercamiento divertido a un texto clásico. Quizá no. Tal vez sea la misma seducción del abismo, única promesa de futuro que puede flamear para muchos pibes en nuestro infierno encantador.

## Bibliografía

- Alarcón, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros*. Argentina: Norma.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*. Argentina: Colihue.
- Bernabé, M. (2010). Sobre márgenes, crónica y mercancía. *Boletín*, (15), 1-17. Recuperado de [http://179.43.112.212/webapp-storage/adjuntos/43652-Bernabe,%20M%C3%B3nica-%20Sobre%20M%C3%A1rgenes,%20Cr%C3%B3nica%20y%20Mercanc%C3%ADa%20\(completo\).pdf](http://179.43.112.212/webapp-storage/adjuntos/43652-Bernabe,%20M%C3%B3nica-%20Sobre%20M%C3%A1rgenes,%20Cr%C3%B3nica%20y%20Mercanc%C3%ADa%20(completo).pdf)
- Blajaquis, C. (2010). *La venganza del cordero atado*. Argentina: Continente.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Argentina: Eterna Cadencia.
- Cellino, R. (2013). La lógica del espectáculo en las crónicas literarias del presente. En *Actas del III Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Rosario, Argentina: FHyA, UNR. Recuperado de [http://www.celarg.org/trabajos/cellino\\_reginocc.pdf](http://www.celarg.org/trabajos/cellino_reginocc.pdf)
- Cucurto, W. (2003). *Cosa de negros*. Argentina: Interzona.
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Argentina: Factotum.
- Lewis, O. (1978). *Los hijos de Sánchez*. México: Joaquín Mortiz.
- Margulis, M. (1968). *Migración y marginalidad en la sociedad argentina*. Argentina: Paidós.
- Martin, E. (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los años ‘90. En P. Seman y P. Vila (Eds.), *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 209-244). Argentina: Gorla-EPC. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/28239026\\_La\\_cumbia\\_villera\\_y\\_el\\_fin\\_de\\_la\\_cultura\\_del\\_trabajo\\_en\\_la\\_Argentina\\_de\\_los\\_90](https://www.researchgate.net/publication/28239026_La_cumbia_villera_y_el_fin_de_la_cultura_del_trabajo_en_la_Argentina_de_los_90)
- Moraña, M. (2013). Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En A. Pizarro (Ed.), *América Latina: palabra, literatura y cultura* (pp. 113-150). Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Oyola, L. (2008). *Santería*. Argentina: Aquilina.
- Oyola, L. (2010). *Sacrificio*. Argentina: Aquilina.



- Ratier, H. (1971). *Villeros y villas miserias*. Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Argentina: Letra Buena.
- Scobie, J. (1977). *Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870-1910*. Argentina: Solar.
- Sebrelli, J. J. (1965). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Argentina: Siglo Veinte.
- Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Argentina: El cuenco de plata.
- Viñas, D. (1973). *Armando Discépolo: inmigración, grotesco y fracaso*. Argentina: Corregidor.
- Walsh, R. (1994). *Operación masacre*. Argentina: Planeta.

## Notas

<sup>1</sup> Las primeras villas miseria de Buenos Aires se improvisaron a comienzos de la década de 1930, cuando se organizaron ollas populares y campamentos de trapo, arpillera y chapa en la zona de Puerto Nuevo, en una época signada por la desocupación y el hambre. Esto no quiere decir que la vivienda precaria urbana fuera una novedad. Además del hacinamiento en cientos de conventillos en los que se amontonaban los inmigrantes llegados de Europa y próximo Oriente, ya desde la segunda mitad del siglo XIX existían barriadas miserables en zonas inundables y vaciaderos de basura, entre las que se encontraba el Barrio de las Ranas, en lo que hoy es Parque Patricios. Otras ranchadas se situaban en las cercanías de Flores, en el Bajo Belgrano y a la vera del arroyo Maldonado y del Riachuelo (Margulis, 1968; Ratier, 1971; Scobie, 1977).

<sup>2</sup> Los primeros en ocuparse de las villas fueron escritores e intelectuales que, con sus diferencias, se inscribieron en alguna trinchera del vasto pensamiento de izquierda. Estos trabajos adoptaron los procedimientos de la representación realista y, en general, propusieron un relato social de cuño proletarista. Cuentos como “\$1 en Villa Desocupación” (1933), de Enrique Amorim, o “Los crotos” (1936), de Bernardo Kordon, y la pieza teatral *La marcha del hambre* (1934), de Elías Castelnuovo, refieren en caliente algunas de las primeras imágenes sobre las carpas de trapo y lata en las que se amuchan parias, atormentados y desocupados. Con *Las colinas del hambre* (1943), de Rosa Wernicke, y en la antesala del 17 de octubre de 1945, la villa deja de ser un campamento provisorio de hombres marginales y ya son niños, mujeres y ancianos los que revuelven la basura en los arrabales de Rosario, verdadero reverso miserable del opulento puerto de la pampa gringa. La clásica *Villa miseria también es América* (1957), de Bernardo Verbitsky, expone cómo la emergencia se torna una situación habitual de la ciudad y, ya en los años sesenta, el cuento “Como un león”, de Haroldo Conti, recrea la villa porteña de Retiro desde la mirada infantil y muestra la familia villera como un universo de honradez y dignidad que se opone a la mezquindad de aquellos que viven en los departamentos de la ciudad formal.

<sup>3</sup> En el video se mostraba la conmoción de un hombre que acababa de chocar con su moto y, mientras esperaba ser atendido en el Hospital Dr. Eduardo Wilde de Avellaneda, le preguntaba una y mil veces a su dolorida mujer por la hija de ambos (Candela), ya que no parecía recordar que la pequeña no estaba con ellos en el momento del accidente, hecho que también parecía haber olvidado.

<sup>4</sup> La no ficción, desde ya, entraña la articulación entre la intencionalidad del *testimonialista* o investigador y las voces negadas o silenciadas de una sociedad. Prólogos, notas al pie, organización del material, secuencias fotográficas o icónicas expresan también un análisis de los hechos y una toma de posición sobre ellos que nos alejan de cualquier consideración inocente que piense el género testimonial como una mera transcripción. Gayatri Chakravorty Spivak (2011) ha analizado de manera exhaustiva las dificultades para que el subalterno pueda referir su situación, ya que no ocupa una posición discursiva desde la cual pueda intervenir (hablar, responder). Al procurar hacerlo por ellos, el intelectual correría el paradójico riesgo de reforzar la opresión que padecen. Si solo alguien externo a los oprimidos puede denunciar la explotación que sufren estos grupos, se manifiesta el peligro de reforzar el sitio de minusvalía y subalternidad al que se los ha relegado. El problema expuesto excede con creces los alcances de este artículo.

<sup>5</sup> Se me podrá objetar acá que la subjetividad cobraba ya gran importancia en la crónica modernista de fines del siglo XIX. El problema, no obstante, es que entiendo que no se trata del mismo género. Susana Rotker (1992) ha señalado que la crónica modernista coincide con la experiencia de la ciudad moderna y el desarrollo de la prensa escrita. La crónica se vale de la perspectiva individual y, así, se diferencia de la objetividad de la corriente nota periodística para identificar la novedad y lo inusitado en medio de todos los estímulos e interpelaciones que provee la urbe del entresiglo. No creo que la caracterización que

---

efectúa Rotker (1992) se pueda comparar siquiera con el relato testimonial de Cristian Alarcón (2003) y pienso que el frecuente uso laxo de la categoría *crónica* es responsable de numerosos equívocos, al convertirse en un verdadero “arcón de sastre” en donde se puede confinar sin mucho criterio la crónica de Indias, la crónica modernista y la no ficción. Por su investigación y por su carácter de denuncia, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Alarcón, 2003) se puede encuadrar más cerca del testimonio, una serie que en América Latina cuenta con las investigaciones de Rodolfo Walsh, Miguel Barnet y Elena Poniatowska como destacados precursores. De ahí que marque la notoria autorreferencialidad en el texto de Alarcón como una diferencia que se advierte en relación con los textos precedentes del género.

<sup>6</sup> También en los años veinte, la otra opción para referir la miseria se dio en el teatro y fue el grotesco criollo. Si el sainete de Alberto Vacarezza muestra el patio entrañable como centro de la sociabilidad del conventillo, las obras de Armando Discépolo implican un segundo momento de la aventura inmigratoria que aborda el fracaso de tanos, gallegos y turcos. De esta manera, la caída en desgracia y la frustración hacen que el gringo abandone el patio y se recluya en la pieza cavernosa y oscura. Así, el lenguaje se vuelve grumoso, confuso, y el habla de supervivencia del cocoliche se transforma en cifra de la incomunicación y la impotencia, aunque paradójicamente sus equívocos generen la risa del espectador. Aparece entonces el monólogo sombrío, la voz rumiante, el masticar bronca en soledad (Viñas, 1973).

RECIAL Vol. XI, Nº 17

**RECIAL**

DÉCIMO  
ANIVERSARIO

10

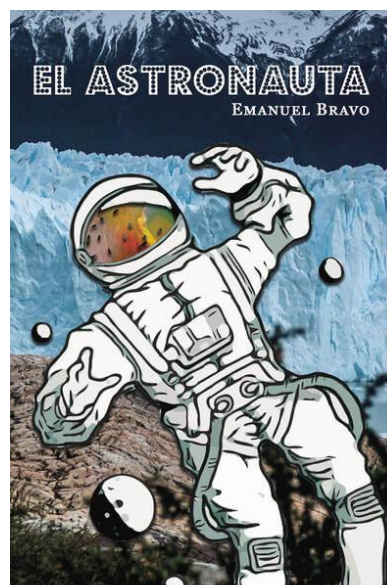
Enero | Junio 2020 Córdoba, Argentina.

## **Reseñas**

## EL ASTRONAUTA EN SU TIERRA: LA POESÍA DE EMANUEL BRAVO EN *EL ASTRONAUTA*

Emanuel Bravo. *El astronauta*. San Juan: Ediciones del Flamboyán, 2019, 81 páginas.

José Miguel Curet\*



Vida y poesía. Los poemas de Emanuel Bravo en *El astronauta* (2019) nombran la vida y conquistan una memoria atribulada. La fuerza de su voz se encarga de establecer su existencia sobre las coordenadas de la tierra. Con esa misma fuerza, Bravo se adueña de su espacio y de los caminos por donde anda. En esos caminos, nunca está solo y comparte el trayecto con otras existencias, porque su órbita es el mundo de muchos. Sin lugar a duda, esta poesía es una órbita compartida desde su acto de locución. En los poemas, se palpa claramente que, para vivir, el poeta se entrega al espacio de los afectos y los recuerdos íntimos con una pasión sobrecogedora.

En *El astronauta*, Bravo seduce y se deja seducir. Muestra y esconde. Enseña y se tapa. Arrebata y consuela. Se acerca y se aleja. Penetra y suelta. Increpa y, al mismo tiempo, en sus palabras se palpita una vulnerabilidad abierta como una cicatriz. Sus palabras son casi un suspiro a punto de quebrantarse. Cuando nos adentramos en esta poesía, es como si estuviésemos escuchando a alguien desde algún lugar distante, pero resulta que, de una forma inexplicable, su eco retumba dentro de nosotros y, entonces, pensamos que somos nosotros, los lectores, los que hablamos.

---

\* Doctor en Literatura por la Universidad de Salamanca. Maestría en Francés por Middlebury College, School in Paris. Catedrático auxiliar de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Puerto Rico. Especialista en la poesía de Pablo de Rokha y las literaturas de vanguardia. Poeta. Correo electrónico: [jomicuret@gmail.com](mailto:jomicuret@gmail.com). Recibido: 18/05/2020. Aceptado: 20/05/2020.

En el poema “Descubrimiento de prueba”, escuchamos el eco en nosotros de una voz que dice: “¿Te atreverías a montar un rompecabezas de huesos marchitos? / ¿Te atreverías a escarbar la evidencia de los delitos de tus páteres? / ¿Levantarías las manos aceptando responsabilidad por tus delitos?” (Bravo, 2019, p. 49).

Amor y libertad. Entrega y renuncia. La ley de *El astronauta* emana de su debilidad y de balancearse sobre los límites extremos de su experiencia familiar y amorosa. La autoridad que emana de aquí reconoce que su decir se desvanecería o se haría polvo sin la libertad que propulsó su origen. Saberse libre es el impulso primario que se proyecta hacia nosotros en este viaje que propone una cartografía de los lazos afectivos, del espectro familiar y de su liberación. Estoy seguro de que, sin la proclamación de esa libertad, hubiese sido imposible que este enunciador se apoderara de su voz con la energía que lo hace. Esa libertad lo es todo. Si no la tuviese, el poeta no viviría en esta tierra y sus recuerdos se perderían por las inmensidades de galaxias desconocidas e infranqueables. Sin esa libertad, no amaría a quienes ama, sus seres cercanos no estarían cerca y estos poemas no vibrarían con la intensidad con que lo hacen. Esa libertad que propone un amor sin límites le permite a Bravo mirar hacia atrás para así levantar la memoria personal hacia los vínculos infinitos que lo atan a sus dominios y percepciones. Sin esa libertad, seguramente este libro no tendría su forma ni su vitalidad.

Ante todo, *El astronauta* es amor y libertad, pero también es el viaje y los recuerdos unidos en un solo itinerario. Este libro es así un extenso desplazamiento por la escritura encarnada de los espacios en los cuales se ha desenvuelto la existencia del poeta. Esta escritura de la tierra traza una geografía terrenal, humana, familiar e íntima de la memoria donde centellean los afectos, los cariños, los amores, los sufrimientos, las pérdidas y los reencuentros que mantienen al viajero de pie. Escribir el espacio y su difuminación constante es mantenerse de pie, aunque duela. En el poema “La Lindaretta”, atestiguamos cómo el poeta se sostiene ante esta constante difuminación:

Tú nos iluminas, nos socorres, nos guías,  
nos dices que develemos el tarot sin miedo,  
que hay momentos para un machete y para escuchar el viento,  
para amar y recogerse,  
y hacer un picnic en El Morro  
con un termo lleno de jugo de piña Lotus  
y sándwiches de tuna y chiringas...  
y sol.  
Tú eres la brújula desmagnetizada  
hacia el amor más recóndito y libre. (Bravo, 2019, p. 47).

Al igual que en cualquier otro viaje, al empezar la lectura del poemario, el poeta nos pide como única condición que seamos cómplices para no dejarlo en el desamparo de sus pulsiones. Nos reclama que seamos compañeros de ruta. Más que un entendimiento sin trascendencia o un conocimiento abstracto que puede tornarse confuso y oscuro, Bravo nos invita a la acción de armar nuestra propia vereda sinuosa. Nos recluta para

que en la lectura seamos también astronautas libres y, de esta forma, construir el sendero y su plano poético según nuestras vivencias, estímulos y sensaciones. Es así como esta lectura resulta en un éxodo que nos lleva a un refugio alejado de la imposición, la autoridad y la obediencia de las convenciones estilísticas y expresivas. Si vemos bien, a fin de cuentas, junto con el astronauta, terminamos siendo refugiados y cómplices por compartir códigos secretos, mensajes cifrados y sueños en clave que habitualmente se mantienen escondidos y no se desean develar.

Las mejores palabras para ilustrar la significación y trascendencia de este libro no se encuentran fuera de sus páginas. Las mejores palabras se encuentran dentro. Dentro del libro y dentro de cada lector. La experiencia de su lectura basta para que resalte y se proyecte la vida que hay detrás. Proponer una guía de lectura resultaría inútil, adversa y desventajosa para una poesía que es en sí misma un mapa poético de la apertura de los sentidos y la experiencia del ser en las latitudes terrenales. Ninguna guía le haría justicia, porque lo que se anhela en estos versos, precisamente, es que cada cual construya, a su forma y a su medida, su cartografía individual. Al lector de este poemario, solo le basta con leer. Al leer, se vislumbra el universo enorme que está más allá de las líneas escritas que persiguen sus ojos. Entonces, este libro se nos aproxima y nos tiende puentes para que sus imágenes transmuten y se extiendan hacia nosotros sus lectores. Desde el reconocimiento y la libertad del otro, emergemos nosotros.

La modestia con la que empieza *El astronauta* es múltiple y compleja. ¿Falsa modestia? No lo sabemos, pero Emanuel Bravo declara lo que encontraremos. La advertencia al comienzo del libro anuncia que presenciaremos las “imágenes de la vida rota de un hombre-niño”. La lectura se divide en tres partes. La primera corresponde a “De sudor y leche”. En esta, el poeta confiesa el terrible desborde de la piel y su desvanecimiento. La segunda parte es “Desórdenes”. Aquí afirma Bravo que asistimos al “pobre reencuentro con sus antepasados”. La tercera parte es “El astronauta”. En esta última sección, el poeta busca en su ser adulto “el reconocimiento del niño despedazado que lo habita”. No es muy difícil suponer que un proyecto poético que intente una búsqueda de estas dimensiones no podrá iniciarse con la certeza de su culminación. El primer paso en esta dirección conlleva una entrada a ciegas a lo desconocido. No obstante, en *El astronauta*, la composición y el montaje de estas tres partes alcanzan la creación de una obra total, integral, holística, armónica, contundente y cohesionada en su propio armazón.

Esta obra es la textura y el encadenamiento de una voz y una visión que muestran una unidad, cuyas partes dependen unas de otras. Se percibe la configuración de un sistema de sistema integrado e integrador donde la desmesura de las pasiones, el rayo de la memoria y la aceptación del sustrato de la masculinidad y las heces de sus signos instauran las coordenadas de la vida y sus palpitaciones. La arreglada disposición de estos factores en el acto poético efectuado por Bravo hace desaparecer los bordes imperceptibles e invisibles que separan la vida de la poesía.

En la primera parte del poemario, “De sudor y leche”, el verbo se descarna. Las pulsiones y el deseo escenifican la irradiación de la vida y se entregan como evidencia, según las palabras de Bravo, “los mejores frutos del desenfreno”. Aquí los poemas parecen ser cadenas y tumbas desde las cuales las imágenes del hombre-niño se sublevan. Estas imágenes se resisten a los encierros a los que parecen ser condenadas. La voz de Bravo se rebela contra féretros, cajas, botellas, fosas, castillos de arena, el almacenamiento en la nube y las fotos virtuales que lo aturden y lo hunden en parajes recónditos. En “Caja fuerte”, poema que abre la colección, leemos:

Nadie admite que los cuerpos respiran  
poros encendidos, labios de cera ardiente,  
son escaleras hacia los cuellos  
en las alturas se presiona y se suaviza  
y se renuncia a la vida  
se ofrece a la marea el castillo de arena. (Bravo, 2019, pp. 25-26).

Casi como una premonición, el poeta queda a la espera del *delete* definitivo que todo lo borre y que se rompan de una vez y para siempre las cajas que lo contienen.

El poeta busca amparo en la proximidad de la piel, en el desenfreno, en el deseo y, sobre todo, en la ilusión del amor y del apego. El amor y la familia se conciben como eslabón fundamental del trayecto y de esa escritura encendida de la tierra por donde pasa el poeta. A veces, ese mismo amor junto a los grilletes parentales parecen ser el sendero luminoso que nos anuncia la liberación y la erradicación de los pesares y los barrotes del tormento. En Bravo, el amor es rebeldía y solidaridad. Saqueo y ruptura. Heridas y retrocesos. Cicatrices, censuras y caricias. Con el amor, se demuelen ciudades, se derriban murallas y se queman leyes. A la vez, ese mismo amor edifica una nueva tierra, levanta monumentos y construye templos inéditos donde la religión y el desprecio no tienen cabida. Al igual que en Rimbaud, Trakl y Vallejo, en Bravo la tierra no es la tierra. La tierra es el amor, la ternura, los abrazos, los cariños, la pasión y el verbo fulminante. En los poemas “Sedición”, “El último” y “Falsa historia telúrica”, el rastro de estos tres poetas es evidente. En “De sudor y leche”, la expresión de la voz brota y se mece como un péndulo entre el espejo ancestral del nacimiento de todas las cosas, la sopa primordial del autoconocimiento y la confesión que se vierte en la llama de las palabras. Estos puntos mínimos dibujan un triángulo identitario, múltiple y multifacético que se desvanece justo al momento de ser pronunciado.

En la segunda parte “Desórdenes”, el abatimiento y la desdicha, que a simple vista pueden parecer frutos del capricho del azar y la mala fortuna, en la voz del poeta adquieren una sutileza y un arraigue fundacional que ilumina toda la obra. La desavenencia existencial, el abismo y la desolación que se abrían paso en la experiencia psíquica del sujeto poético se logran situar como los pilares de su andar. En la tensión de los poemas de “Desórdenes”, se sienten los ecos de Neruda, Ibarbourou y Mayakovsky. Al igual que en estos poetas, en Bravo el desorden se recompone en la entropía del desarreglo y en el extravío de la marcha. Aquí, la expresión de la voz aglutina sus pilares poéticos, los consolida y los hace crecer para así contrapesar el despeñadero colindante donde se puede caer. Los poemas “Visita a la cárcel” y “El hijo ciego de la nieve” y “La Lindaretta” son estos pilares, el fundamento y el contrapeso. La visión oscura del infinito vacío y su centella flameante. A la vez, los poemas son la vereda que consiente el acceso al poeta para reencontrarse con sus antepasados. Padre y madre son el descubrimiento, a pesar de que los tres se hallen lejos unos de otros. Entre ambos, navega el hijo-poeta-veleta-al-garete dejándose llevar por las constelaciones desordenadas que nacen dentro de su locución.

Encierro y vastedad. Cárcel y apertura. Profundidad y proyección. Compromiso y cálculo. Candor y capital. Flama y cenizas. La tensión se mantiene entre estos dos polos de cargas encontradas. Sin embargo, a diferencia de lo que se podría pensar, estos polos

contrarios no excluyen ni se repelen. Se aglutinan en un solo deseo de confluirse en lo múltiple, diverso y aleatorio. Lo binario es rizoma hipnotizador. Labia y sonrisas enredadas. Entre el encierro del padre y las vastedades de la madre, transcurre una vida, una visión, un palpar, una expresión que se desmorona, pero que se autorrecompone bajo los puntos de fuga de los astros de su acción poética. Al final del poema “El hijo ciego de la nieve”, leemos la fusión de lo múltiple en el reflejo del hijo al proyectarse en su padre:

Hay dos o tres en el mundo  
que como tú, padre,  
solo queríamos correr del dolor  
subir y bajar las montañas trayendo solo la sonrisa  
tu sonrisa, era lo único que queríamos  
no las nubes, no la nieve, no la Biblia  
solo tu sonrisa  
como corredores de Chasqui  
enseñar un quipu hermoso  
una telaraña donde se enreda el dolor y la dulzura  
sin mensaje  
sin revelaciones,  
con una ruta de regreso a las montañas. (Bravo, 2019, p. 42).

En la tercera parte, “El astronauta”, el niño despedazado y perdido en sus impulsos se recompone en el reconocimiento de los estremecimientos de su palabra de poeta adulto. Altitud y llanura. Cielo y horizonte. Montes, cerros y despeñaderos. Cosmos y profundidades. Bóveda celeste. Topografías, constelaciones y relieves. Archipiélagos, accidentes y asombros. El ser y la vida. El afuera y el adentro yacen en una atmósfera que no da margen a escapatorias, huidas ni evasiones. Ni arriba ni abajo. Las imágenes de la carta del viajero se contraponen a la luz de su contrario inevitable. En su reverso habla lo que una vez no pudo hablar. En la lejanía, el horizonte se funde con las ondas y vibraciones que no somos capaces de atisbar. En sus oscilaciones, estamos nosotros, los indómitos lectores.

La palabra es aquello que no se nombra. La galaxia que se siente a tientas. “En el Gran Cañón”, “Tour du Mont Blanc” y “Quise ser astronauta” son los poemas en donde se oficia la palabra y se marca la localización. El aquí estamos se anota con una equis inapreciable. El poeta se transmuta en un oficial de la palabra para bautizar el inicio de una nueva esfera astral. En ese espacio sideral, movable, fugitivo y nanocéntrico, Bravo sitúa los aposentos de una vida múltiple, diversa, polivalente y en comunión con su experiencia vital. Como resultado, la frecuencia de la dicción puesta al descubierto deviene delatora, confesora, jueza y ejecutora de su libertad bajo palabra. La fianza no da para reorganizar el orden que se auto desordena.

Con fin de la lectura de *El astronauta*, se cierra un círculo como si fuese un mundo. Como un triángulo que se redondea. De ese mundo, emanan las imágenes recompuestas de un hombre-niño. Las imágenes que nos regala Bravo se entrelazan como un hálito único en la exposición sublime del desborde de la piel, la triangulación de la memoria y el empoderamiento de su verbo poético. Los tres puntos se intersecan

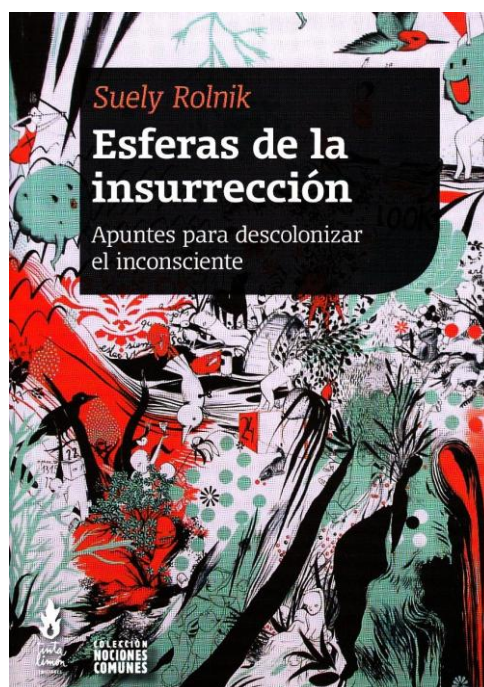


en su centro. A su vez, dentro de ese mundo se acepta el sustrato de la condición propia y sus componentes. El poeta nos ha puesto como testigos para que admiremos cómo se trenzan los lazos de la existencia y la vida en su frecuencia poética. El decir poético es decir la vida donde se labran los lindes de los espacios que nos poseen.

**EL TEJIDO SUBTERRÁNEO: NOTAS PARA UNA GERMINACIÓN**

Suely Rolnik. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera y Damián Kraus (Trads.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta limón, 2019, 184 páginas<sup>1</sup>.

Gabriela Cornet\*



Un entramado de disciplinas en constante y prolífico diálogo confluyen en la formación y en la trayectoria de Suely Rolnik (São Paulo, 1948). Psicoterapeuta, crítica cultural y curadora de arte, aborda sus investigaciones con una perspectiva transdisciplinaria que implica una pragmática clínico-político-cultural, desde la que ha creado el Archivo para una obra-acontecimiento: proyecto de activación de la memoria corporal de la obra de Lygia Clark, y ha publicado libros y ensayos traducidos a diversas lenguas, incluida la obra *Micropolítica. Cartografía del deseo* (2006) en colaboración con Félix Guattari.

En *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Suely Rolnik revisa y escarba en esos trayectos para tomar de allí herramientas que permitan no solo descifrar la atmósfera tóxica que se cierne sobre la vida bajo el “régimen colonial capitalístico”, sino también promover la construcción de territorios relacionales

\* Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Córdoba, Argentina. Adscripta en la cátedra Literatura Latinoamericana II. Integrante del Programa Escrituras Latinoamericanas: literatura, teoría y crítica en debate (1990-2015). Correo electrónico: [gabycornet@hotmail.com](mailto:gabycornet@hotmail.com). Recibido y aceptado: 01/06/2020.

que favorezcan la descolonización del inconsciente y la resquebrajadura de los procesos dominantes de subjetivación.

Si en la fase actual del neoliberalismo la práctica del extractivismo llega incluso hasta los recursos del inconsciente, si el régimen extrae su fuerza económica, cultural y subjetiva desde la expropiación de las potencias de creación de nuevas formas de existencia, la batalla que se deberá librar será, también, micropolítica: un enfrentamiento entre políticas del deseo, una resistencia y una insurrección capaz de desarrollar estrategias dentro del propio espacio de la producción de la subjetividad. Para establecer la distinción entre micropolíticas que viabilizan la reapropiación y formaciones del inconsciente donde la producción de la subjetividad, del deseo, del pensamiento y de la relación con el otro conduce a una entrega ciega a la apropiación de la fuerza de creación, Rolnik retoma las propuestas de la artista brasileña Lygia Clark en la serie *Caminhando* (1963) relativas a la exploración de diversos cortes dentro de la cinta de Möbius. La autora proyecta esa figura de la cinta hacia una superficie topológica relacional del mundo para referir las formas y fuerzas que, de manera simultánea, tensionan la trama que se teje entre los cuerpos en cada momento y que conducen nuestra existencia.

Si los procesos de opresión colonial capitalística procuran reducir la subjetividad a la forma, a la experiencia como sujeto —un individuo con una identidad—, las fuerzas refieren la experiencia fuera de sujeto, aquella apreciación del entorno sutil, una capacidad “extrapersonal-extrasensorial-extrapsicológica-extrasentimental-extracognoscitiva” que refiere un “saber-del-cuerpo” o “saber-de-lo-vivo” o “saber-ecotológico”. El movimiento constante de formas y fuerzas provoca tensiones en el “inconsciente pulsional” del sujeto, quien se encuentra entre direcciones que conducen hacia la conservación de las formas donde ya se encuentra materializada la vida —esfera privilegiada por el régimen—, o hacia la conservación de la potencia de germinación de la vida, provocada por los perceptos y afectos de los gérmenes de otros mundos en el propio cuerpo. Frente a esta tensión, ¿cómo orientar el deseo? Aquí la autora vuelve a la serie *Caminhando* para señalar que la invención tiene lugar a partir de las posibilidades de efectuar perforaciones, de proponer movimientos tendientes a transformar, a “transducir” el afecto, la emoción vital, en una experiencia que provoque desvíos sobre la arquitectura actual de la superficie del mundo. De este modo, de la reapropiación del deseo devienen actos de creación capaces de romper la escena de lo instituido y actualizar nuevas formas dentro de los territorios existenciales. Estas salidas de las cartografías vigentes tienen lugar en la esfera micropolítica, una dimensión clave que la autora retoma de las exploraciones que llevó adelante junto con Félix Guattari y que será la dimensión que la autora procurará descifrar y potenciar desde distintas aristas y a partir de diversos acercamientos a lo largo del libro.

En efecto, *Esferas de la insurrección* es una antología de tres ensayos, que cuenta con un “Prólogo” de Paul Preciado que inscribe la batalla micropolítica, es decir, la reapropiación de los medios de reproducción formulada por Rolnik, dentro de una revolución molecular, un experimento esquizoanalítico capaz de desterritorializar esa práctica del ambiente institucional y clínico y “arrojarla al magma de la vida en su proceso de recolonización y descolonización en Sudamérica” (p. 13) para promover desde allí una gestión colectiva y creativa del malestar, capaz de promover otros mundos. Seguidamente, el “Preludio” inscribe la escritura dentro de la intensificación de las instancias de confrontación entre fuerzas activas y reactivas dentro del

capitalismo mundial integrado, desde una mirada que ajusta el lente en sus modulaciones de desarrollo en Brasil.

Así, es posible observar que en la antología de ensayos que componen el libro —“El inconsciente colonial-capitalístico” (2012), “Insurrecciones macro y micropolítica: diferencias y entrelazamientos” (2016) y “La nueva modalidad del golpe: una serie en tres temporadas” (2018)— se van afinando y afilando las herramientas de escucha y de lucha frente a los hilos que atenazan y que tejen la expropiación de la vida en el pliegue financiarizado del régimen colonial capitalístico. Esto explica el trabajo consciente de repetición y de reformulación que se presenta en el desarrollo del libro, y que debe ser leído como un ejercicio urgente y constante de transfiguración de la vida social.

En este llamado a la insurrección que propone Rolnik —en consonancia con aquellos movimientos que están promoviendo colectivamente nuevas y diversas formas de resistencia—, la izquierda tradicional deberá implicarse en la multiplicidad de procesos micropolíticos revolucionarios, pues el privilegio que le ha otorgado al abordaje macropolítico de la lucha de clases ha reducido las existencias a entidades identitarias, y ha perdido de vista las posibilidades de transformación que derivan de la trama que se enlaza desde los diversos modos de existencia. Uno de los aportes de la obra, en este sentido, deviene de la importancia que adquiere la superación de la dicotomía y la correspondiente articulación entre las luchas micro y macropolíticas, pues dentro del nuevo pliegue del régimen capitalista y de su unión con las fuerzas conservadoras para llevar su proyecto colonial a una realización globalitaria —como observa en el análisis del golpe hacia la propia vida en Brasil— será necesaria la insurrección en ambas esferas para enfrentar la expropiación de todos los seres y planos que componen el ecosistema planetario.

Entonces, la atención a las operaciones de la micropolítica permitirá potenciar el desarrollo de fuerzas vitales y de performatizar diversas estrategias de insurrección capaces de propiciar transmutaciones en la realidad individual y colectiva. La propuesta micropolítica de este libro, así como la transterritorialidad creada por ciertas expresiones artísticas y las modalidades de resistencia instrumentadas por los nuevos pliegues del feminismo, de lxs LGBTQI, de afrodescendientes y de lxs indígenas tienen la potencia de afectarnos y, así, implicarnos en la germinación de embriones de futuro capaces de imaginar nuevos y diversos modos de existencia.

## Notas

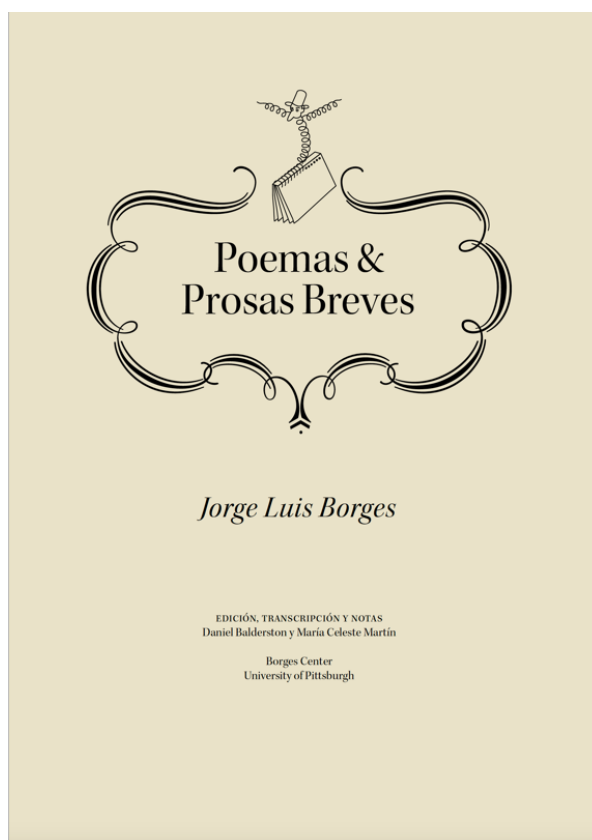
---

<sup>1</sup> La primera edición en portugués del libro se tituló *Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*, N1, Edições, São Paulo, 2018.

**POEMAS & PROSAS BREVES**

Jorge Luis Borges. *Poemas & Prosas Breves*. Daniel Balderston y María Celeste Martín (Eds.). Pittsburgh: Borges Center, 2018, 141 páginas.

Santiago Rodrigo Paz\*



Este libro es el primero de los tres tomos que componen un novedoso proyecto editorial realizado por Daniel Balderston, director del Borges Center de la University of Pittsburgh (EE. UU.), y María Celeste Martín, profesora de Diseño y Comunicación en la Emily Carr University en Vancouver (Canadá). Esta primera entrega, *Poemas & Prosas Breves*, comprende veinte poemas y prosas; el segundo, *Ensayos*, consta de cinco ensayos; y el último tomo, *Cuentos*, contiene cinco cuentos.

Acceder a los manuscritos de Borges y poder investigarlos siempre ha sido una tarea laboriosa, ya que existen más de 200 dispersos por el mundo. Muchos de ellos han adquirido rumbos desconocidos, ya que son parte de colecciones privadas, mientras que otros se encuentran en universidades, especialmente en las norteamericanas. En el caso

---

\* Licenciado en Letras Modernas (UNC), Magister en Cultura y Literatura Comparada (UNC), Master of Arts (West Virginia University) y doctorando en Letras Modernas (UNC-SECyT). Córdoba, Argentina. Correo electrónico: [rodrigopazjujuy@hotmail.com](mailto:rodrigopazjujuy@hotmail.com)  
Recibido: 28/04/2020

de este libro, los manuscritos fueron suministrados por el Harry Ransom Center de la University of Texas, la New York Public Library, la biblioteca de la University of Virginia y la Special Collections de Michigan State University Libraries.

Esta primera entrega, *Poemas & Prosas Breves*, es la que abarca el periodo más extenso y posee piezas únicas, ya que abarca veinte poemas escritos entre 1919 y 1965. Este amplio periodo de tiempo les permitió a sus editores poder ver la evolución de la escritura manual del autor argentino y distinguir entre cinco tipos de letras. Entre 1919 y 1921, Borges usa letra cursiva: es elegante, fluida. En ella se nota la influencia de los carteles del cine expresionista de esos años. Luego, hacia mediados de los años 20, utiliza la imprenta; su letra es grande y legible. Años más adelante empieza a utilizar su reconocida *letra de insecto*, con una caligrafía diminuta y poco legible para el lector. Más después, esta letra se va deformando a medida que avanza su ceguera, ya que los trazos son quebrados y se pierde la legibilidad y definición de los caracteres. El último tipo de letra que reconocen los editores no es propio de Borges, sino de su madre, Leonor Acevedo. Ella copiaba lo que le dictaba su hijo, quien por esos años ya estaba ciego. Esta letra es más grande que la de Borges, mucho más legible, y mantiene un ritmo regular en la página.

Uno de los puntos más interesantes para destacar de la escritura de Borges es el hecho de que, a diferencia de otros escritores, su proceso creativo no requería ningún tipo de esquema previo o, como lo define la crítica genérica, *trabajo prerredaccional*. Su proceso de escritura era directo, pero contaba con continuas e inacabadas correcciones. Como lo ha señalado la crítica, Borges tenía una tendencia a la hipercorrección de sus textos, por lo que, cuando reeditaba sus obras, las volvía a corregir. Un ejemplo de ello es el poema “Judería”. Este poema tiene su primera versión en 1920, pero luego es corregido en 1922, y nuevamente en 1943, cuando incluso cambia su nombre por “Judengasse”.

Son varios los textos famosos que incluye este libro: poemas tales como “Calle desconocida”, cuya primera aparición data de 1919 y fue corregido en 1920, 1922 y 1943; “La vuelta a Buenos Aires”, de 1926; o “A mi padre”, escrito en 1938, poco después de la muerte de la muerte de Jorge Guillermo Borges. Asimismo, se incluye un poema en inglés, inconcluso e inédito, titulado “Third English Poem”.

Otro dato por destacar es la gran habilidad de Borges para dibujar, ya que varios de sus manuscritos y cartas contienen ilustraciones muy bien logradas.

Son pocas las oportunidades que tenemos de recorrer y desandar el camino que toma un escritor al momento de crear una obra. En investigaciones como las de este tipo, podemos apreciar todo el proceso: analizar las palabras descartadas, las tachaduras, las omisiones, las adiciones y las notas, y observar las distintas opciones que Borges fue considerando y —más aún— descartando hasta llegar a la versión final.

En definitiva, este novedoso tipo de trabajo nos permite aproximarnos de manera directa a la génesis de algunos de los textos más importantes de uno de los autores argentinos más influyentes del siglo XX.