

Territorio de sombras
Montajes y derivas de lo gótico
en la literatura argentina

Marcos Zangrandi
(coordinador)

NJ
Editor

MARCOS ZANGRANDI

COORDINADOR

TERRITORIO DE SOMBRAS

MONTAJES Y DERIVAS
DE LO GÓTICO EN LA
LITERATURA ARGENTINA

NJ
EDITOR

Territorio de sombras : montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina / Marcos Zangrandi ... [et al.] ; coordinación general de Marcos Zangrandi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: NJ Editor, 2021. Libro digital, PDF - (Asomante / 11)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47861-5-9

1. Ensayo Literario. 2. Crítica Literaria. 3. América y el Caribe. I. Zangrandi, Marcos, coord.

CDD 809.04

Comité de evaluación

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore, Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada, Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pésico, Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

Este volumen se publica con el apoyo de la
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia

Edición: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa: Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2019

INTRODUCCIÓN

MONTAJES Y DERIVAS DE LO GÓTICO EN LA LITERATURA ARGENTINA

Marcos Zangrandi

Cada vez que abro una puerta y entro a un nuevo cuarto, aparecen, arrebatándome, el vacío detrás de las paredes, el olor a naftalina, cabezas sueltas sobre un único pie; y esas almas enterradas de mi familia, esperando no sé qué nuevos nacimientos.

Beatriz Guido, “Paredes huecas”¹

Lo gótico se condensa en dos imágenes recurrentes y complementarias: el retorno y la fisura. La primera se manifiesta en la aparición pavorosa del espectro, en el alarido de la mujer recluida en un altillo, en el cadáver que recobra la vida, en el doble bestial que emerge de la personalidad estable y racional. Esas figuras de la ficción, reiteradas una y otra vez en la narrativa occidental, dibujan una misma curva que repele la linealidad y la progresión. El retorno está acompañado por un signo de indisciplina; en ocasiones, de revancha. Es lo que debería haber quedado bajo tierra, silencioso en su reclusión, velado de su rostro diurno. Pero ha resistido esa asignación —y aquí lo gótico coincide con el proyecto político del realismo: Julien Sorel inicia su itinerario social rechazando el lugar que le toca como plebeyo—. La narración gótica monta la tensión dramática alrededor de esta negativa y de este desvío. Los indicios, las sospechas y el horror son la respuesta a la escena en la que lo visible se muestra endeble frente al vigor de aquello irracional y opaco, lo que ha sido descartado de la superficie jerarquizada de lo socialmente aceptado y de los dictados de la modernidad.

La potencia del monstruo, del vampiro y del zombi, más que en sus facciones atemorizantes, reside en poner de manifiesto el carácter irreductible de lo excluido. No hay modo de ocultarnos —parecen

¹ La cita pertenece al relato breve “Paredes huecas”, publicado en el suplemento literario del diario *La Nación* el 26 de abril de 1953 y no recogido en alguno de los libros de esta narradora.

decir estas criaturas—. Volvemos. No existe la forma de confinar esos cuerpos en una taxonomía. El monstruo es, efectivamente, aquel que patentiza y desnaturaliza los límites; es la figura que, a partir de la mezcla o la duplicación, señala la regulación (tanto o más pavorosa) de cuerpos, géneros, clases y razas (cf. Cohen, 1996). Más aún, el territorio gótico favorece el triunfo de lo inorgánico y de lo informe, de la materia y de lo viviente por encima de la forma, la unicidad y el género –*gender* o *genre*—. El retorno gótico se alza, entonces, como utopía: un plano en el que lo múltiple y lo diverso no ha sido sometido bajo un ordenamiento epistemológico, cultural o social.

El objeto insistente de lo gótico es *lo otro*, ese costado tan indefinido como versátil que intimida con su emergencia y que desafía la estabilidad consciente, el *statu quo* social y las vidas estandarizadas. Por esto, es natural que, en este mismo esquema, lo gótico históricamente haya proveído de sus figuras a las formulaciones teóricas y políticas que han indagado sobre un aspecto reprimido o marginado que disputa la expulsión, desborda el ocultamiento e intenta hacerse manifiesto. Al mismo tiempo, por su carácter velado y a la vez crítico, haya articulado la trama de otredades y la tensión de exclusiones y emergentes de cada coyuntura. De aquí la reinención de lo gótico a partir de problemáticas del presente, entre ellas la de las corporalidades trans, *queer* y cyborg, el feminismo, la degradación ambiental y el extractivismo.

Ampliando esta perspectiva, lo gótico es también la zona de los objetos culturales “menores” y del “mal gusto”, asociados al plano de lo masivo y a aquello desplazado de los espacios simbólicos consagrados (Casanova-Vizcaíno, 2014). En otras palabras, lo gótico se configura él mismo como un *otro* respecto de las artes legitimadas. Se presenta así como ese doble negado y rechazado que hace frente a la estabilidad de los criterios estéticos y a su inscripción social. Bajo la mascarada de castillos y espectros o de multitudes de cadáveres vivientes, retorna como amenaza a la desjerarquización de las artes y como mezcla desdiferenciadora de la cultura –las novelas e historias *mash-up*, que combinan personajes o argumentos de novelas tradicionales con figuras zombis y *fantasy*, son un ejemplo reciente de las misturas que habilita lo gótico—. En este sentido, la ficción gótica acompaña el proceso de erosión progresiva de las reglas que estratifican y reglamentan la producción y el acceso a las artes a partir del siglo XVIII (cf. Rancièrè, 2009; 2011).

La segunda de las figuras condensadoras del gótico, la de la fisura, es consecuencia de la tracción de esos retornos. La monstruosidad, por su condición migrante y transversal, por su opacidad y carácter no aprehensible, atenta contra todo orden. Y, si se arrastra esa amenaza al campo de la literatura, el gesto gótico implica una desestabilización de las condiciones que organizan y pautan la escritura y la lectura. “El gótico relata esta confusión epistemológica” –apunta Rosemary Jackson en su estudio clásico *Fantasy. Literatura y subversión*– “expresa y examina el desorden personal, opuesto a las unidades clásicas de la ficción (de tiempo, espacio y personaje unificado) con la incorporación de la parcialidad y la relatividad de los contenidos” (1986: 99). Esto no solo remite a la fractura de los niveles por parte de una zona no legitimada (y, en este sentido, a la mecánica cultural alto-bajo), sino a las categorías constitutivas de la literatura. Sería desacertado admitir, así, que lo gótico está afianzado y sujeto a un género, forma o tendencia. Puede atravesar sin dificultades distintos tipos de poéticas –incluso la realista– recreando espacios y situaciones efectivamente góticas. Si reconoce un periodo histórico inicial (la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX), se constituye, en cambio, como una línea intermitente que se inmiscuye en corrientes diversas y concepciones disímiles de la literatura. Lo gótico impugna, así, la pureza de las artes y facilita, en contraste, el cruce con otras zonas de la producción cultural: con el cine y la televisión, con la ilustración y los cómics. Y de aquí también el sentido de *lo gótico*, más como un espectro errante que la cristalización de un género propiamente gótico. La naturaleza de lo gótico es semejante a las criaturas que engendra: monstruosa, de acuerdo con las mezclas y transversalidades que propicia; fantasmal, por su carácter evasivo y a la vez continuamente presente.

En esta línea, en disidencia con el panteón de autores consagrados (de Horace Walpole a Anne Rice), el carácter híbrido y proliferante de las figuras góticas debilita la instancia autoral. El vampiro, por ejemplo, remite tanto a Polidori y a Stoker como a una recreación continua, variable y diferenciada de un contorno que se desplaza irreprimiblemente por distintos medios, formas y épocas. La imagen de la paternidad literaria, propia de la autoría, es poco útil para acercarse al gótico, que, en cambio, prefiere a la bastardía como su parentesco dilecto.

La fisura gótica se dilata hacia los ejes ordenadores de la cultura y de la sociedad (como lo público/lo privado, lo genérico/lo individual, lo propio/lo ajeno), y, en particular, ataca la base moral de las ficciones –y desde aquí, su estatuto–. De esta forma, provoca una imprecisión en los lugares estancos del bien y del mal. Si en una primera instancia estos territorios parecen claramente distribuidos (la carne y el espacio corrompidos vs. el cuerpo y el espacio virtuosos), el relato gótico señala, por el contrario, la ambigüedad de esas asignaciones: el monstruo cuestiona (y persigue) la calidad de las acciones de su creador, los fantasmas ponen de manifiesto las culpas de los vivos, los zombis denuncian utilización brutal de los cuerpos y de los recursos. Aquello terrorífico u horroroso, en este sentido, no se asienta sobre ese *otro* informe sino en su señalamiento sobre lo propio; sobre el mal, escondido o negado, en el interior del espacio aparentemente virtuoso. El horror, en fin, pone en evidencia la fallibilidad y la incertidumbre que rodean la “buena” conciencia y la confianza en un orden. De aquí el efecto distorsivo y perturbador sobre cualquier pauta moral asentada sobre la ficción. Acaso por esta razón, resulta tan apropiado –y tan aludido en este campo– el concepto psicoanalítico de *Unheimlich*, que remite de manera ambivalente tanto a lo reconocido y lo íntimo (la zona de lo propio) como a aquello oculto y secreto (el territorio de lo extraño y de lo no manifiesto). Lo gótico involucra ambos sentidos del término, de manera que la escena supuestamente reconocible y familiar (física o mentalmente) se torna, a la vez, impropia, distorsionada y, ciertamente, siniestra (cf. Jackson, 1986; Amícola, 2003)².

La aparición de motivos e imágenes góticos en la literatura argentina es temprana. En efecto, tal como lo ha estudiado Pablo Ansolabehere (2011), es ya reconocible esta inscripción –y, claro está, su circulación– en la poesía de Esteban Echeverría y de José Rivera Indarte en la década de 1830. A partir de entonces, distintas figuras enlazadas con el terror proliferaron en la narrativa argentina. Está presente, sin dudas, en Juana Manuela Gorriti, Eduardo Holmberg y Leopoldo Lugones, en Horacio Quiroga y Silvina Ocampo,

2 Sobre el concepto de *Unheimlich*, ver el artículo “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin” de Elsa Drucaoff incluido en este volumen.

en Julio Cortázar y Beatriz Guido, en Alejandra Pizarnik y Manuel Mujica Lainez y, más recientemente, en Mariana Enriquez, Samantha Schweblin y Selva Almada. Más aún, por fuera de este corpus, el montaje gótico se multiplica y dispersa en cada pasaje literario, cualquiera sea su forma o género, en el que lo monstruoso y lo espectral, lo opaco y lo siniestro (con todas las variantes que estas categorías posibilitan) se asoman para provocar una fisura mental, social o cultural.

¿Hay caracteres reconocibles de un gótico argentino? Según las pioneras “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” de Julio Cortázar (1975), esas marcas se encontraban en una “desinfección” de las escenografías distintivas de las obras de Ann Radcliffe y de Horace Walpole. Cortázar subrayaba que el brillo gótico de la literatura argentina residía en una lectura sofisticada y reinventada, sin los castillos y los fantasmas, sin las telarañas y los cementerios brumosos. Así, al menos, lo advertía y celebraba en las narraciones de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Horacio Quiroga y otros. Todos ellos, bajo un signo cultural cosmopolita, se encontraban a la par de aquellos escritores que habían llevado la literatura gótica (y en general, el *fantasy*) hacia territorios más complejos y creativos, como Edgar A. Poe, Gustav Meyrink y Lord Dunsany.

A diferencia de la perspectiva de Cortázar, anclada principalmente en el linaje fantástico, es posible en cambio destacar que, si hay rasgos propios de lo gótico en la literatura argentina, ellos están vinculados, además de la irrupción temprana y la continuidad, con su transversalidad cultural, su versatilidad literaria y su ademán crítico. Un gesto que tuvo, de modo enfático (aunque no excluyente), una orientación política. En efecto, es posible imaginar una misma línea imaginaria que reuniría las imágenes de Echeverría y de Sarmiento frente al régimen de Rosas, y de Julio Cortázar y de Beatriz Guido frente a la irrupción del peronismo. Lo gótico habría edificado su lugar en la literatura argentina, en un paralelo con las líneas realistas, como un modo de la ficción persistentemente lindero al lazo literatura/política. Se trata, con todo, de un concepto expandido y complejo de la política. En este trazo pueden inscribirse tanto aquellos textos en los que el terror está asociado a las acciones criminales del Estado, como en las novelas *Villa* de Luis Gusmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan, como aquellos que exploran las

violencias de género (por ejemplo, el relato “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez, o la crónica *Chicas muertas*, de Selva Almada) o los que se refieren a la voracidad del capitalismo (*Me verás volver*, de Celso Lunghi; *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin), entre otras derivas en las que el contorno gótico interviene y refracta –y no solo denuncia– a la política.

Este libro recoge nueve textos que reflexionan sobre la presencia, los alcances y los sentidos de lo gótico en la literatura argentina. El recorrido crítico, desde el siglo XIX hasta las producciones recientes, muestra la permanencia y la fuerza reinventiva que articula esta estética. Y con ello, pone de manifiesto una interlocución continua con los debates coyunturales de la literatura y con las interpelaciones del derrotero político y social argentino. Los tres artículos iniciales exploran la emergencia de lo gótico durante la primera mitad del siglo XIX y, al mismo tiempo, la forma en que la literatura se instaló en la arena política. Pablo Ansolabehere y Daniela Paolini estudian las formas en que Sarmiento hizo uso de la imaginación gótica y romántica alrededor de las categorías con las que el escritor sanjuanino leyó la realidad argentina de su tiempo. Desde una óptica invertida, María Laura Romano observa el modo en que esas mismas imágenes temibles se transformaban en las efigies metafóricas de la vigilancia rosista.

“Todo niño es en principio gótico” decía Julio Cortázar (1975: 146). Ciertamente, ese territorio pleno de estremecimientos y recelos, diferenciado del realismo y de las modernidades del universo adulto –y aún más: de lo masculino, lo gótico señalaría una torsión de género (cf. Amícola, 2003)–, recorren los textos de Ludmila Barbero, María José Punte y Elsa Drucaroff. Sus análisis ponen en evidencia no solo una zona dilecta del universo gótico, sino, más aún, su vigor crítico para desmontar y desnaturalizar los perfiles idealizados de la niñez y la maternidad. En esta línea, Barbero propone leer *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik a partir del contorno de una niñez *queer* y Punte estudia la trama de deseos sombríos en el lazo de una púber y su madre en *Wakolda*, de Lucía Puenzo. Elsa Drucaroff, por su parte, indaga y debate los deseos y temores que rodean a la maternidad a partir de la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin.

Los artículos de Marcos Seifert y de Victoria Cóccharo examinan dos ficciones del nuevo siglo que actualizan y recrean el vínculo entre lo gótico y un orden distópico. Seifert reflexiona sobre las dimensiones del terror que emergen de un centro clandestino de detenidos durante la dictadura militar en la novela *Dos veces junio*, de Martín Kohan. Cóccharo estudia, a partir de *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha, las resonancias políticas y culturales a partir del recorrido de una zombi por un conurbano degradado y corrupto. Finalmente, Ana Eichenbronner analiza las figuras de lo monstruoso y de lo abyecto en los cuentos y poemas de Virgilio Piñera, quien, siendo cubano, vivió durante varios años en Buenos Aires y estuvo vinculado con escritores, editoriales y publicaciones locales. Es el único de los textos de este libro que atraviesa el radio de la literatura argentina, y que, a partir de esta condición migrante, señala los ecos del gótico del Río de la Plata en una proyección latinoamericana.

Bibliografía

Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica contra novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Ansolabehere, P. (2011). “Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina”. En Domínguez, N. et al., *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Casanova-Vizcaíno, S. (2014). “‘Sombras nada más’: el gótico en Latinoamérica y el Caribe”. En *Badebec*, vol. 6, no 6, 127- 137.

Cohen, J. J. (ed.). (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Cortázar, J. (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no 25, 145-151.

Guido, B. (1953). “Paredes huecas”. *La Nación*, Suplemento Literario, 26 de abril de 1953, 2.

Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, LOM.

_____. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

FRANKENSTEIN Y SARMIENTO, LECTORES DE VOLNEY

Pablo Ansolabehere

La historia es muy conocida: trata de un científico que, desafiando los límites del conocimiento humano y el poder de Dios, logra dar vida a la materia muerta. Esa materia tiene la forma de un ser monstruoso que, en lugar de otorgarle felicidad y gloria a su creador, termina llevándolo a la mayor de las desgracias. El nombre del científico (que, con el tiempo, pasó a designar a su criatura) es – como todos sabemos– Frankenstein. El mismo que elige Mary Shelley para titular la novela que contará por primera vez su historia, y que volverá a ser contada, una y otra vez, por el cine, con algunas distorsiones que conviene mencionar aquí.¹

Pocos recuerdan, por ejemplo, que Victor Frankenstein –según la versión definitiva de 1831– es napolitano de nacimiento, aunque ginebrino por adopción. Pocos recuerdan, también, que el monstruo de la novela no es un ser afásico de movimientos torpes sino una criatura sumamente ágil y dotada de una inteligencia superior, que le permite aprender, en poco tiempo, y a partir de la simple observación, el sentido de las palabras de un idioma (que no es el alemán, sino el francés) y la lectura de la versión escrita de esas palabras oídas. Esa capacidad le permite convertirse en un apasionado lector, básicamente de tres libros que van a influir mucho en su visión del mundo: *Las penas del joven Werther*, de Goethe, las *Vidas paralelas*, de Plutarco, y *El paraíso perdido*, de Milton.

La lectura de *Werther* le ofrece al monstruo una auténtica *educación sentimental*. Como otros lectores de la época, llora la muerte del personaje que, como él, vive agobiado por la amargura de sentirse incomprendido, distinto, único. De algún modo el llanto por

1 El título completo de la novela es *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*). Fue publicada por primera vez en Londres, en forma anónima, a comienzos de 1818. Varios años después, en 1831, Mary Shelley publicó una nueva versión de la novela con varios cambios con respecto a la original, que incluyen el conocido prólogo en el que explica cómo concibió su obra.

el destino de Werther es un llanto por el propio destino; de ahí que no resulten extrañas las reflexiones que siguen al comentario de su lectura de la novela de Goethe: “¿Quién era yo? ¿De dónde venía? ¿Cuál era mi destino?” (Shelley, 1972: 90). Preguntas todas que sin dudas incita un texto como *Werther*, donde el “yo” ocupa un lugar tan relevante; donde lo que se pone en primer plano son las aventuras de una interioridad.

Las *Vidas paralelas*, de Plutarco, en cambio, parecen cumplir aquí la función de una especie de remanso, luego de la agitada experiencia de lectura de *Werther*. El volumen que posee el monstruo es el primero de la serie, que se centra en las figuras de Rómulo y Teseo, “los primeros fundadores de las repúblicas antiguas”, pero en realidad, más allá de los nombres, lo que le interesa al monstruo es resaltar el efecto moral que esa lectura tuvo en él: “El más alto entusiasmo por la virtud nació en mí, así como también el aborrecimiento del mal...” (Shelley, 1972: 91). Recordemos aquí, además, que *Las vidas paralelas* fueron elogiadas por autores cuyas planteos filosóficos sobrevuelan la novela, como es el caso de J. J. Rousseau; en este sentido *Frankenstein* puede ser leída como una ampliación ficcional y radicalizada de aquellos pasajes a través de los cuales ciertos textos clásicos de la filosofía política imaginan –inventan– la vida del hombre primitivo para, a partir de allí, construir sus hipótesis.

La serie de lecturas del monstruo se completa con *El paraíso perdido* (*Paradise Lost*, 1667). A diferencia de lo que ocurre con las dos anteriores, el texto de Milton aparece aludido o directamente citado a lo largo de toda la novela, lo cual revela su importancia. Aquí, como ocurre con *Werther*, la lectura lleva al monstruo a hacerse preguntas sobre su propia condición:

A menudo –dice el monstruo– relacionaba las varias situaciones del poema, cuya analogía me llamaba la atención, con la mía propia. Como Adán, yo, aparentemente no estaba unido con vínculo alguno a ningún otro ser existente, pero su situación era muy diferente de la mía (...) Adán era el producto perfecto de las manos de Dios; era una criatura feliz y poderosa, especialmente cuidada por su creador [...] pero era desgraciado, no tenía esperanzas, estaba solo (Shelley, 1972: 91).

El pasaje muestra que el monstruo advierte el previsible parecido de su situación con la de Adán (incluyendo algunas diferencias). Pero su lectura comparativa también lo conecta con Lucifer, “el ángel caído”, sin dudas el gran protagonista del poema de Milton. Por un lado, como el monstruo lo reconoce, el parentesco se establece a partir de un defecto común: “como él, cuando veía la felicidad de mis protectores, sentía nacer en mí alma la amarga hiel de la envidia” (Shelley, 1972: 91). Pero, por otro, hay que tener en cuenta el especial tratamiento que Milton le da a la figura de Lucifer, al mostrarlo no solo en su previsible condición de símbolo de la maldad, sino también –y aquí reside lo novedoso de su mirada– como el emblema de la rebeldía frente al poder absoluto, en este caso el de Dios. En el caso de *Frankenstein*, serán los hechos posteriores y, antes que nada, el descubrimiento de su origen e identidad, lo que habilitará la identificación con este aspecto de “el ángel caído”. Para que ello ocurra, será necesaria la aparición de una lectura más. Pero ya no de un texto perteneciente a la tradición literaria, sino uno de otra clase: el “diario” de Frankenstein, es decir, el conjunto de papeles en que fue consignando día a día los avatares de su experimento y que concluyó la noche en que por fin logró dar vida a su criatura. Esos papeles estaban en uno de los bolsillos del ropaje de Frankenstein que el monstruo tomó para cubrirse antes de abandonar para siempre la sala de experimentos y salir al mundo exterior. De modo que ese “diario” siempre estuvo con él; aunque es recién después de todas sus experiencias y, sobre todo, de sus lecturas, que esos papeles logran cobrar un sentido. Podría decirse que todo el proceso pedagógico del monstruo: su aprendizaje del francés, sus lecturas de *Werther*, *Vidas paralelas* y *El paraíso perdido*, todo eso fue necesario para poder leer y comprender, es decir darle un sentido, a ese texto privado, único y que parece estarle especialmente dedicado.

Mucho más podría decirse del sentido de las lecturas de la criatura de Frankenstein, pero en realidad lo que me interesa hoy es hablar de otro libro, tan famoso como los anteriores cuando Mary Shelley concibe su historia, y que influye de manera decisiva en la educación del monstruo y en su forma de leer, es decir, de entender el mundo. Me refiero a *Las ruinas, o meditación sobre las revoluciones de los imperios*, de Constantin-François de Chassebœuf, más

conocido como Volney.² Publicado por primera vez en Francia en 1791 (es decir, en pleno proceso revolucionario), fue desde entonces un libro muy exitoso, dentro y fuera de su país.

Volney formó parte de la llamada *segunda generación de los ideólogos* franceses, junto con figuras como Destutt de Tracy y Pierre Cabanis, en cuya obra confluyen el racionalismo iluminista del siglo XVIII y los ideales de la Revolución Francesa. A fines de 1782, pocos años antes del estallido del proceso revolucionario, Volney emprendió un viaje a Egipto y cercano Oriente. En su estadía en Siria, que se prolongó por varios meses, aprovechó para perfeccionar sus estudios del árabe y visitar diversas ciudades y regiones, entre ellas las ruinas de Baalbek. Sin embargo no fue este sitio histórico el que inspiró su famoso libro, sino otro: *Las ruinas de Palmira* (que será el nombre con el que se conocerá popularmente su obra en el mundo hispano). A pesar de que nunca las visitó, Volney tomó conocimiento detallado del lugar gracias a la información y los bocetos que le facilitara el pintor Louis-Francois Cassas, compañero de viaje en el regreso a Europa, a los que agregó los trabajos de los británicos Robert Wood y James Dawkins, quienes acompañaron el relato de su visita a Palmira de 1751 con numerosas ilustraciones. De regreso en Francia, Volney dio cuenta de su viaje en dos libros: *Voyage en Syrie et en Egypte* (1787) y *Las ruinas...* que funciona como una especie de complemento filosófico del primero. Allí se exponen varias de las ideas del iluminismo revolucionario francés, que apuntan contra el absolutismo político y el fanatismo religioso.³

Más allá de sus planteos filosóficos, uno de los aspectos más singulares de *Las ruinas* es la serie de operaciones discursivas que Volney pone en práctica para el despliegue de sus ideas. El texto se abre con una poética “Invocación” a las “ruinas solitarias”, a los “sepulcros sacrosantos” de Palmira que, si por un lado, aterrorizan al vulgo, por el otro, ofrecen al que se acerca a ellas, guiado por la razón, lecciones útiles sobre el destino de las naciones y “el santo dogma

2 *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*. El seudónimo es un homenaje a su admirado Voltaire, al unir las tres letras iniciales del nombre del filósofo francés con las tres finales de Ferney, el pueblo donde Voltaire pasó los últimos años de su vida.

3 Estos y otros detalles sobre Volney, su obra y su relación con algunos escritores argentinos pueden encontrarse en Gasquet, 2007.

de la Igualdad” (Volney, 1839: s.p.). Luego el texto cambia de tono y sigue como si se tratara de un típico relato de viaje por tierras exóticas, en el que el narrador-viajero informa de su llegada a las ruinas, luego de tres jornadas de travesía por el desierto. Una de las tardes que permanece allí sube a las alturas que rodean el Valle de los Sepulcros, desde las cuales “a un tiempo domina la vista la totalidad de las ruinas y la inmensidad del desierto” (Volney, 1839: 19). Entre los tonos rojizos de la puesta del sol, el narrador observa que “la luna llena se levantaba hacia el Oriente, sobre un fondo azulado, en las riberas planas del Éufrates” (Volney 1839: 19). La luna, el paisaje del desierto, el silencio, las ruinas de lo que fuera en otros tiempos el centro de una esplendorosa civilización, todo lleva al viajero a “las reflexiones más sublimes” (Volney, 1839: 19) y melancólicas sobre las razones de la decadencia de los imperios.

De su meditación lo saca un ruido cercano y extraño, como de “ropa flotante” y de “una marcha pausada sobre yerba fresca”. Entonces el viajero distingue con espanto, entre las columnas de uno de los templos en ruinas, la silueta de un fantasma blanquecino, envuelto “en un grandioso manto, y semejante a los espectros que se representan saliendo de las tumbas” (Volney, 1839: 25). Temblando de horror, oye una voz profunda que le habla. Al escucharla advierte que no se trata de cualquier fantasma, sino del “Genio de las tumbas y de las ruinas”, una suerte de Sócrates espectral que viene a decirle unas cuantas verdades acerca de la historia de la humanidad, de las causas de las guerras y de la decadencia de las civilizaciones, del absolutismo y del nefasto papel del fanatismo religioso en toda esa historia de muerte y destrucción. Sin dejar de apelar a la fantasía –por ejemplo, en la conformación de una asamblea de legisladores del mundo (versión levemente camuflada de Asamblea Constituyente de 1789)– *Las ruinas de Palmira* abandona rápidamente el formato del libro de viajes presente en el comienzo, y el del relato gótico que se insinúa con la aparición fantasmal en medio de las ruinas, para instalarse en el decurso del ensayo filosófico-político iluminista.

Ese es el libro con el cual el monstruo de Frankenstein aprende a leer. Recordemos su situación: luego de abrir sus ojos amarillentos y acuosos a la vida, y de que su creador lo abandonara, horrorizado ante la criatura imperfecta y desagradable que había concebido, el monstruo sale al mundo, un mundo desconocido y

hostil, especialmente cuando los hombres se cruzan en su camino. Es así, huyendo, como encuentra refugio en un cobertizo ubicado junto a una modesta cabaña en el bosque, en alguna región perdida de Alemania. A través de una pequeña abertura en la pared que separa al cobertizo de la casa, el monstruo puede observar a sus habitantes, los de Lacey, una familia francesa compuesta por un hombre mayor y ciego, padre de dos hijos, jóvenes adultos, llamados Felix y Agatha.

Junto con ellos vive Safie, una bella muchacha de origen árabe, novia de Felix (su historia es un largo apéndice de la novela que no viene a cuento aquí, salvo que queramos relacionarla con el interés de Volney por el idioma y la cultura árabes). Como Safie no sabe hablar francés, su novio decide enseñarle el idioma tomando *Las ruinas de Palmira* como libro de texto para las lecciones. Lo hace sin saber que son dos los alumnos que asisten a su clase: Safie y el monstruo quien, desde su escondite secreto, sigue atentamente las enseñanzas del maestro. Así, el alumno fisgón aprende la existencia del lenguaje articulado, de la escritura y de la lectura, con una rapidez y un entendimiento que revelan su mente brillante. Pero *Las ruinas de Palmira* no es para él solo un libro con el que se aprende francés, porque el texto de Volney funciona como su entrada a la historia de la humanidad, desde una perspectiva que marcará su forma de evaluar el mundo de allí en más.

Las razones de ese lugar preeminente de *Las ruinas de Palmira* en *Frankenstein* pueden ser varias, empezando por el hecho de que el texto de Volney ocupaba un lugar destacado en la enciclopedia de intelectuales radicales como los padres de Mary Shelley (el proto-anarquista William Godwin y la proto-feminista Mary Wollstonecraft, ferviente defensora del proceso revolucionario francés). Y no deja de tener un lugar en la enciclopedia de escritores románticos que, como Percy Shelley o Lord Byron, tan cerca estuvieron de la creación de *Frankenstein*. Por otro lado, el interés de Volney (similar al de Rousseau) por el origen del hombre y su vida primitiva hasta el momento del pacto fundacional de la vida en sociedad es un modo de conectar su texto con la propia vida del monstruo, también sometido como el hombre primitivo que imagina Volney (pero de un modo sin duda más dramático) a la lucha desesperada por sobrevivir en medio de las asechanzas del mundo.

De todos modos, lo que importa aquí es ver cómo lee a Volney el monstruo. Según sus palabras, el libro le da “una panorámica de la historia y algunas nociones acerca de los imperios que existían en el mundo actual” (Shelley, 1972: 84). Y también le ofrece algunas nociones –algo pesimistas, sin duda– sobre la condición humana:

¿Era el hombre –se preguntaba el monstruo, luego de asistir a las lecciones basadas en el texto de Volney– en realidad tan poderoso, tan virtuoso, tan magnífico, pero tan vicioso y tan bajo? Me parecía a veces un nuevo vástago del principio del mal, y otras veces todo lo que puede concebirse de noble y divino [...] Por mucho tiempo no pude concebir cómo un hombre podía llegar a matar a un semejante, ni siquiera la causa por qué había leyes y gobiernos; pero cuando oí leer a Félix narraciones de maldad y de sangre, cesó mi sorpresa y aparté de ello mi pensamiento con disgusto y hastío (Shelley, 1972: 84).

Así, puede decirse que, para el monstruo, *Las ruinas de Palmira* funciona como una suerte de Biblia laica que le ofrece un relato sobre la historia de la humanidad y, también, las primeras nociones del sitio que ocupa en ella, que le hacen preguntarse: “¿Era, entonces, un monstruo, una mancha en la tierra, del que todos los hombres huían y que todos los hombres execraban?” (Shelley, 1972: 85).

Pero ese lugar preeminente del texto de Volney en *Frankenstein* también debe ser considerado en relación con ese pasaje gótico-terrorífico ya comentado con anterioridad y que tanto tienen que ver la trama y la ambientación de la novela de Mary Shelley. Y no es extraño suponer que parte del influjo de ese texto sobre el monstruo tenga que ver con ese inicio fantasmal y aterrador.

Lectores patrios

Las ruinas de Palmira no fue leído solamente en Europa. En el Río de la Plata –sin dudas una zona más alejada aún que esa aldea alemana donde un exiliado francés instruye, sin saberlo, a un ser único sobre la tierra, prodigio de inteligencia y monstruosidad– Volney también tuvo fervorosos lectores. Recordemos aquí una curiosa coincidencia: mientras en el tormentoso verano europeo de

1816 una jovencita, hija de dos prestigiosos intelectuales ingleses, casada, además, con el poeta Percy B. Shelley, se dedicaba a concebir –instada por un juego compositivo inventado por Lord Byron– la historia que la haría famosa, en el templado invierno tucumano de 1816 un grupo de representantes de las provincias del ex Virreinato del Río de la Plata se aprestaba a concebir otra clase de criatura (una nación) declarando la independencia de su flamante patria. En el origen del movimiento emancipador que llevó a esa declaración estuvo un hombre, tempranamente fallecido, que había leído con admiración a Volney, y que pensó en lo provechoso que sería que otros tantos compatriotas suyos también lo leyeran. Ese hombre era Mariano Moreno, quien –como hizo con el *Contrato social* de Rousseau– se propuso traducir al castellano y editar en Buenos Aires *Las ruines...* Aunque no pudo dar forma a su proyecto y la traducción permaneció inédita, el interés de Moreno por el texto de Volney es muestra suficiente del lugar que ocupaba en la biblioteca iluminista-revolucionaria rioplatense de 1810.⁴

También en ese invierno tucumano de 1816 en que se declaró la independencia, daba vueltas por allí el niño Juan Bautista Alberdi, cuya madre –como la de Mary Shelley– había dejado de existir, “con ocasión y por causa” de su nacimiento (Alberdi, 1999: 36). Algunos años después Alberdi partió a Buenos Aires, becado para ir a estudiar al Colegio de Ciencias Morales. Al comienzo, la férrea disciplina escolar se le tornó insoportable y abandonó sus estudios, para pasar a desempeñarse como empleado en una casa de comercio porteña, ubicada frente al colegio. Sin embargo, su afición por la lectura fue mayor que sus intereses comerciales. El libro que lo inició en ese hábito solitario, según cuenta en *Mi vida privada*, fue *Las ruinas de Palmira*, que lo acompañaba en sus paseos de domingo, cuando Alberdi se internaba en parajes solitarios para darse “por horas a la lectura de ese libro”:

La melancolía seria de esa lectura tenía un encanto indefinible para mí. Durante la guerra del Brasil, en más de una ocasión en que se oían los cañonazos de los combates tenidos en las aguas del Plata,

4 En 2010 apareció una edición de *Las ruinas de Palmira* según la traducción inconclusa de Mariano Moreno (Volney, 2010).

leía yo con doble ardor las *Ruinas*, que son el resultado de las guerras (Alberdi, 1999: 38).

Algunos años después, en 1834, finalizados sus estudios de jurisprudencia en Buenos Aires, Alberdi regresa por primera vez a su provincia natal. Fruto de esa experiencia es su *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, publicada a fines de ese mismo año. En uno de los pasajes del libro cuenta que, de paseo por los lugares de su infancia, se detiene a contemplar las “ilustres ruinas” (Alberdi, 1999: 104) del cuartel del ejército patriota del general Belgrano. En su relato, Alberdi deja en claro que, para él, la infancia es la patria, y que el romántico sentimiento de melancolía que lo invade al contemplarlas surge del contraste entre el pasado, lleno de “glorias y alegrías” y el presente “devorado” por una “triste soledad”. Tanta es su melancolía frente a las ruinas que, en ese momento, “la acalorada fantasía” le hace ver, en un hilo de agua que serpentea por el lugar, “las lágrimas de la patria”, y le parece ver al general Belgrano pasearse como antaño, frente a las filas de su ejército, y “oír las músicas y el bullicio de las tropas” (Alberdi, 1999: 104). La conexión con Volney parece evidente, no solo por el uso del motivo de las ruinas, sino también por esa ambientación fantasmagórica. El mismo Alberdi reconoce, en una nota al pie, que “contemplaba estos objetos en la misma hora que Volney meditaba sobre los despojos de Palmira”. Es decir, con la llegada de las sombras (Alberdi, 1999: 104).

Ese mismo año de 1834, el todavía poco conocido Esteban Echeverría publica en Buenos Aires su segundo libro de poemas, *Los consuelos* (el primero, *Elvira o la novia del Plata*, había aparecido en 1832 en forma anónima). En *Los consuelos* hay un poema titulado “La historia” (datado por el autor en 1827, es decir, cuando se encontraba todavía en París, y dedicado a Juan María Gutiérrez), evidentemente inspirado en *Las ruinas de Palmira*. Luego de un epígrafe de Byron (cuyos versos están quizá también inspirados en Volney) el poema hace un resumen de la historia de las grandes civilizaciones e imperios, cuya decadencia está signada siempre por la barbarie, el despotismo y el fanatismo religioso. En esos versos, las ruinas –como en Volney– aparecen como el testimonio más elocuente de esa decadencia:

Miseras ruinas que otro tiempo alzasteis
 vuestra soberbia frente hasta las nubes,
 en hombros del orgullo y la demencia,
 al cielo y a la tierra amenazando,
 arbitras de memoria,
 respondedme ¿qué fue de vuestra gloria?

[...]

En días de esplendor el Asia tuvo
 imperios que a la tierra conturbaron,
 y allí encontró la adulación rastrera
 en coronados asesinos héroes,
 y allí tembló el Romano
 al renombre de un solo soberano.

¿Mas qué fue de la fuerza y poderío
 que al universo atónito asombraron?
 Todo entre pompa feneció y deleites,
 y aún el vigor del alma -allí ora esclavos
 y molicie contemplo
 entre las ruinas para grande ejemplo.

(Echeverría, 1834: 94)

Se trata, sin dudas, de dos apropiaciones muy diferentes de *Las ruinas de Palmira*: mientras que el joven Echeverría hace una suerte de síntesis en verso del texto de Volney, Alberdi toma el motivo de las ruinas y lo adapta a la historia de la patria. Desde luego, es una operación de gran audacia, porque, para hacerlo, necesita forzar casi hasta el ridículo el factor temporal: lo que en Oriente y en Europa –la existencia de ruinas– puede llevar siglos o milenios, en América (representada, en este caso, por Tucumán) solo exige el transcurso de un par de décadas. Tanto es así que el mismo viajero puede dar testimonio autobiográfico (incluso, como en Alberdi, a la edad de 24 años) del pasado esplendor de la patria y cotejarlo con el ruinoso presente, transformando la “época de Mayo” en un tiempo lejano (digno de ruina) a pesar de que han transcurrido menos de veinte años.

Algunos años después, hacia 1840, cuando los jóvenes de la generación romántica del '37 ya se han convertido en enemigos

declarados del gobernador Juan Manuel de Rosas, Volney va a seguir ligado con el “espíritu de Mayo”, por lo menos tal como entienden y utilizan ese “espíritu” los opositores del Restaurador. En *Epítome de la cuestión francesa*, un folleto publicado en Montevideo en 1840 a propósito del tratado Rosas-Mackau que pone fin al bloqueo francés, José Rivera Indarte, su autor, hace un repaso de las víctimas francesas del rosismo, entre las que destaca el caso del librero Laserre, que “vendía libros de Volney y otros filósofos franceses del siglo pasado”. A pesar de que “esas obras estaban en todas las librerías, y todos los escritores del país las citaban con distinción” la librería de Laserre fue asaltada por los hombres de Rosas, y todos esos libros franceses, con Volney a la cabeza, fueron quemados “en la plaza pública por el verdugo” (Rivera Indarte, 1840: 7)⁵.

Cinco años más tarde Sarmiento va recurrir también a Volney, y a sus ruinas, para sacar provecho de la invención de Alberdi, pero incorporando como un dato fundamental el concepto de “barbarie”: “Para hacer sensible la ruina y decadencia de la civilización y los rápidos progresos que la barbarie hace en el interior” —explica en *Facundo*— “necesito tomar dos ciudades, una ya aniquilada, la otra caminando sin sentirlo a la barbarie: La Rioja y San Juan” (Sarmiento, 1974: 50). Ahora, con Rosas y los caudillos del interior como enemigos *bárbaros*, las ruinas aparecen como uno de los síntomas más visibles del estado de barbarie que ha avanzado sobre la república.

Sin embargo, Sarmiento ve otra cosa en *Las ruinas de Palmira*, algo que para el monstruo de Frankenstein pasa, lógicamente, inadvertido: la dimensión estética, el efecto sublime que es capaz de suscitar el espectáculo de la barbarie (empezando por el de su espacio emblemático: el desierto). En el primer capítulo de su libro, en plena descripción de la pampa, Sarmiento cita *Las ruinas de Palmira*, lo cual habilita la comparación —tan frecuente en *Facundo*— entre las “soledades argentinas” y las “soledades asiáticas”, entre el capataz de carretas americano (un caudillo en potencia) y el jefe de

5 Algo similar repite tres años después en *Rosas y sus opositores*: “El tribunal de la inquisición resucitó. Se hizo lista de libros prohibidos, y dando un efecto retroactivo a esta institución, se encarceló a los libros que vendían libros y pinturas, antes de que fuesen prohibidos. [...] El verdugo hizo en la plaza pública de Buenos Aires un *auto de fe*, entre otras obras distinguidas con la del elocuente Volney...” (Rivera Indarte, 1843: 219).

la caravana árabe que cruza el desierto. Si bien esa “tintura asiática”, que Sarmiento percibe en el paisaje americano, le va a permitir establecer la conocida analogía entre la barbarie oriental y la vernácula, en el único pasaje de *Facundo* en que Sarmiento cita (en francés) *Las ruinas de Palmira*, lo hace sobre todo para comparar, emocionado, la descripción que hace Volney de la luna sobre las llanuras que circundan el Éufrates (y que citamos antes), con la suya propia de la luna brillando en las soledades del desierto pampeano:

Muchas veces, al salir la luna tranquila y resplandeciente por entre las hierbas de la tierra, la he saludado maquinalmente con estas palabras de Volney, en su descripción de las Ruinas: *La pleine lune à l'Orient s'élevait sur un fond bleuâtre aux plaines rives de l'Euphrate* (Sarmiento, 1974: 7).

Incluso –siguiendo esta idea– también se puede pensar que Sarmiento echa mano de la fantasmagoría presente en el texto de Volney no tanto (o no solo) para entender el terror del rosismo, sino para aprovechar al máximo toda su potencia literaria. ¿Cómo no ver, además, en la sombra terrible de *Facundo*, ese espectro que Sarmiento invoca para que se levante de su tumba y lo ayude a explicar los males que aquejan a su noble pueblo, un gesto demasiado cercano a la “Invocación” (Volney, 1839: s. n.) a las ruinas con que Volney comienza su texto y a la posterior aparición del “genio de las tumbas y de las ruinas”, ese fantasma (esa sombra) que surge de entre las piedras respondiendo a su llamado, para explicarle al aterrorizado viajero la verdad sobre la decadencia de los imperios?

Pero las ruinas que Sarmiento recorre en *Facundo* no solo remiten (vía Volney) al ámbito de lo oriental, sino también a otra forma de barbarie, vinculada con un espacio diferente, Europa, y con una época determinada, el Medioevo. En este sentido puede decirse que Sarmiento cruza dos fuentes literarias contemporáneas: *Las ruinas del Palmira* y las ruinas (y otros edificios todavía en pie, pero no por eso menos inquietantes) de la novela gótica (bajo cuyo sombrío reinado debe incluirse también la novela romántica a lo Victor Hugo). Por eso, si por un lado La Rioja se ve “solitaria, sin arrabales y marchita como Jerusalén al pie del Monte de los Olivos”, por el otro, lo medieval se le aparece en las formas “pintorescas y fantásticas” de

los cercanos montes de greda petrificada que parecen “una muralla lisa con bastiones avanzados (en los que), a veces créese ver torreones y castillos almenados en ruinas” (Sarmiento, 1974: 75).⁶

Viajes

Ahora bien, ¿qué pasa con este cruce entre las ruinas orientales y las del Medioevo europeo, cuando Sarmiento viaja hacia ellas? El mismo año de la publicación de *Facundo*, a fines de 1845, inicia su conocido viaje a Europa y los Estados Unidos. El resultado literario de esa experiencia, que le insume poco más de dos años, es su libro *Viajes por Europa, África y América 1845-1847*, cuyo primer tomo se publica en 1849 y el segundo, en 1851. En la carta-capítulo titulada “Ruán” Sarmiento narra su llegada a Francia, sin dudas el centro de la civilización y la cultura para un intelectual americano como él. El puerto de arribo es El Havre, y para llegar a París deberá primero ir en barco por el Sena hasta Ruán y, desde allí, tomar un tren hasta la capital francesa.

Al principio la arquitectura moderna de El Havre lo desconcierta y, un poco, lo decepciona. Sin embargo, todo cambia una vez que el vapor comienza su recorrido por el Sena y, sobre todo, cuando descubre en sus riberas destellos de lo que había aprendido en sus lecturas francesas y que –confiesa– esperaba con ansias encontrar allí. Por eso se lamenta cuando la velocidad del vapor (insignia de la modernidad) no le deja apreciar con la morosidad necesaria los “rosetones, santos de piedra, pináculos, ojivas y mil columnillas” de la iglesia gótica de Caudebec: “algo hubiera dado porque se detuviese en presencia de esta iglesia, la primera de la maravillosa arquitectura gótica que se me presentaba” (Sarmiento, 1981: 97). Lo gótico, naturalmente, introduce al viajero en la vida “dramática de la Edad Media” (Sarmiento, 1981: 97). Versión americana e invertida de Volney, Sarmiento es ahora el “salvaje” (así se define al iniciar la

6 “Dije al principio que había montañas rojizas que tenían a lo lejos el aspecto de torreones y castillos feudales arruinados; pues para que los recuerdos de la Edad Media vengan a mezclarse a aquellos matices orientales, La Rioja ha presentado por más de un siglo la lucha de dos familias hostiles, señoriales, ilustres, ni más ni menos que en los feudos italianos en que figuran los Ursino, Colonnas y Médicis.” (Sarmiento, 1974: 76).

travesía hacia París) que llega del desierto a contemplar los vestigios de la antigua civilización europea:

...las abadías de los antiguos monjes [...] van presentando sus ruinas, sus torres, sus pórticos aislados y desiertos, una en pos de otra. Cuánta leyenda, cuantos sucesos terribles, o lastimosos cuentan estas columnas, y aquellas ojivas que dan paso a la luz del sol. ¡De cuántas revoluciones y de cuántos estragos han sido testigos y víctimas! (Sarmiento 1981: 97).

Las ruinas del edificio gótico europeo no suscitan en el viajero sudamericano la reflexión sobre el origen de las revoluciones y la decadencia de los imperios, sino el rescate estético que, poco después, lo conduce a su admirada recorrida por Ruán, la ciudad gótica por antonomasia de Europa, según su propio dictamen, y que le hace recordar la revolución literaria y cultural que provoca Victor Hugo con *Notre Dame*, en 1831 (el mismo año, digamos de paso, en que Mary Shelley ofrece su versión definitiva de *Frankenstein*). Ningún vestigio de barbarie se percibe en estas ruinas, preparadas –Victor Hugo mediante– para deslumbrar al viajero, ansioso de encontrar las ruinas de un pasado que la modernidad aún no ha abolido y que la literatura se ha encargado de (re)construir.⁷ Es ese influjo, sin duda, el que le permite a Sarmiento ensayar su propio relato gótico:

He gozado sin hartarme de las sensaciones melancólicas que inspira el paisaje cuando alguna noble ruina alza su rugosa y descarnada cubierta de yedras seculares... En las noches de invierno, cuando los últimos suspiros de la brisa de la tarde agitan dulcemente las parásitas, si la luna logra asomar su disco por entre las pálidas nubes, me imagino que la oscuridad que no alcanza a disiparse, deja

7 “Cuán boquiabiertos y estupefactos se quedaron los sabios cuando en nombre de la Edad Media les dijo Victor Hugo, ibárbaros! Y sin embargo, jamás se obró revolución en el espíritu humano más rápida, más pronta que la que produjo *Notre Dame* en 1831. En el acto los arquitectos corrieron a tapar los estragos que su ciencia había hecho, y desde entonces la Europa entera se ha ocupado de limpiar aquellas joyas enmohecidas por el orín de los siglos, profanadas por la imitación romana; y las rentas de las iglesias y las del estado no bastan para reparar las injurias, completar lo inacabado, y borrar, si es posible, el baldón que sobre la ciencia y el arte moderno había caído” (Sarmiento, 1981: 104).

sospechar formas indecisas, imágenes confusas, fantasmas vaporosos; después. La melancólica luz de la luna se refleja en los costados de aquellos arcos abiertos, dando relieve a los bultos de los santos de piedra, a las agujas y florones. El paisano que pasa por las inmediaciones, aprieta el paso repitiendo un *pater noster*, temeroso, menos de sentir caer algún fragmento de aquellas piedras que nadie sabe cómo se tienen en el aire, que huyendo de oír los gemidos que otros le han dicho haber sentido salir de las tumbas que por todas partes pisa (Sarmiento 1981: 98).

Muy diferente, en cambio, es para el viajero el espectáculo de las ruinas de una antigua ciudad del Imperio romano en el norte de África, cuando la barbarie árabe se hace presente en su visita a Argelia y revive la que ya ha narrado en *Facundo*. Como es de prever, Volney es invocado, pero no para establecer analogías estéticas, sino para autorizar la crítica al fanatismo religioso y su barbarie:

Al contemplar, apoyado sobre un fragmento de columna, estas humildes ruinas que nada dicen a los sentidos, he experimentado la congoja tan inimitablemente expresada por Volney al ver las magníficas columnatas de Palmira (...) ¡Pero adónde, Dios mío, se han ido tantos millones de hombres!... Pregúntenselo a la cimitarra y al Corán. ¡Oh, Mahoma, Mahoma, de cuántos estragos puede ser causa un solo hombre cuando apoya y desenvuelve los instintos perversos de la especie humana, o bien cuando encuentra masas brutales que creen porque *no son capaces de pensar!* (Sarmiento, 1981: 265).

Roma, cuna de la civilización occidental, fundadora de ciudades, ha sido convertida en ruinas por culpa de la barbarie árabe (que el imperialismo francés viene a poner en su lugar, para beneplácito de Sarmiento). Cuando las ruinas son síntoma de barbarie no hay espacio para la melancolía, y la modernidad europea es invocada como la única solución para el mal. Aquello que molestaba en El Havre o en el Sena por demasiado moderno (los edificios, el barco a vapor) en África se presenta como el necesario remedio para el mal de la barbarie, incluso en la forma eventual de un falansterio a lo Fourier.

Es precisamente hacia Roma –esa ciudad que es todas las ciudades, centro de la antigua civilización mediterránea– adonde se

dirige a continuación el viajero en busca de nuevas ruinas. Las hay, por supuesto, en Roma, y en cantidad. Sarmiento lo sabe perfectamente antes de llegar. Y si bien la literatura romántica se ha encargado de ponderarlas, lo cierto es que a Sarmiento no lo conmueven más de lo estrictamente necesario. Quizá porque las ruinas que más le interesan no son las de Roma, sino otras que están un poco más al sur, cerca de Nápoles, en Pompeya. Y es allí, en esa ciudad sofocada un día por las cenizas ardientes del Vesubio, donde Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney, confluyen sin saberlo. Y no solo por las ruinas.⁸

Pompeya y el más allá

Volvamos brevemente a la novela de Mary Shelley. En el famoso prólogo a la edición de 1831, la autora cuenta cómo fue que se le ocurrió su historia: Byron y Percy B Shelly conversaban sobre el “principio de la vida”, y comentaron con gran interés algunos experimentos que se le atribuían a Erasmus Darwin (abuelo de Charles), a partir de los cuales había conseguido que empezara a agitarse con movimientos voluntarios un pedazo de *vermicelli* que conservaba en una caja de cristal. Y agrega la siguiente reflexión: “tal vez se llegaría a reanimar un cadáver, y el galvanismo había dado pruebas de esas cosas; tal vez podrían fabricarse, armarse y dotarse de calor vital a las partes componentes de un ser animado” (Shelley, 1972: 7).

Consciente de que un *vermicelli* poco puede contribuir al efecto atemorizante que busca para su historia, Mary Shelley opta por un cuerpo inerte construido a partir de cadáveres al que el joven Víctor Frankenstein, aventajado pero díscolo estudiante de la universidad de Ingolstadt, logra darle vida mediante la ayuda de sus conocimientos (al)químicos.

8 El descubrimiento oficial de las ruinas de Pompeya data de 1748. Desde esa fecha el monarca español Carlos III, a cuya corona pertenecía el reino de Nápoles, impulsó los trabajos arqueológicos en la zona, que serían continuados durante la ocupación francesa, entre 1808 y 1815. En ese tiempo Pompeya se convirtió en un lugar creciente de visita turística. En 1840, con los Borbones otra vez en el poder, el número de visitantes aumentó notablemente gracias a la inauguración de una estación de tren, junto con el establecimiento de hoteles y restaurantes.

Algunos años después –no tantos– frente a las ruinas de Pompeya (es decir, muy cerca del lugar donde había nacido Víctor Frankenstein y tal vez, por eso mismo, bajo su influjo), Sarmiento siente que esa ciudad (a la que no hace mucho tiempo se le ha sacudido el polvo volcánico que la cubría) es, también, como un cuerpo muerto, o mejor, como un cadáver, al que se quisiera darle vida:

Al penetrar en la ciudad por la puerta misma que daba entrada y salida a los habitantes –cuenta Sarmiento–, el cúmulo de ruinas se presenta de golpe a la vista, y es lástima que no pueda aplicarse a las ciudades muertas por sofocación, como a los seres animados, el galvanismo, para hacer la tentativa de volver a la vida este cadáver guardado diecisiete siglos (Sarmiento, 1981: 320).

Ya no se trata, como en el caso del monstruoso y aventajado lector de Volney, de un cuerpo muerto (o de las partes unidas de varios) al que se intenta –y se logra– dar vida, sino de una ciudad. Es lógico que Sarmiento quiera –como una suerte de Víctor Frankenstein del urbanismo– llevar adelante los experimentos galvanistas de Erasmus Darwin y tantos otros y poder aplicar las corrientes voltaicas necesarias para volver a la vida a ese cadáver llamado ciudad, cuna de la civilización y, por eso mismo, objeto de su desvelo.

Una pregunta final, entonces, se impone: ¿había leído Sarmiento la novela de Mary Shelley antes de escribir estas líneas? Probablemente no, ya que jamás –que se sepa– la menciona en ninguno de sus escritos. Sin embargo, no es aventurado conjeturar que no le habría disgustado conocerla: por las ruinas, por Volney, por el protagonismo del monstruo y el tratamiento preferencial del terror (que, a su manera, también Sarmiento despliega en su *Facundo*). Y por un detalle de la novela de Mary Shelley que, seguramente, no habría dejado de notar. Cuando el monstruo termina de contarle a su creador la historia de su corta vida y de las penurias que sufrió por culpa de su abandono, le hace un pedido: que le cree una mujer de su misma condición. Ante los temores de Frankenstein, el monstruo le recuerda sus faltas como creador y, para tranquilizarlo, le asegura que no tendrá más noticias suyas. Porque su deseo (su utopía) es dejar Europa y vivir con su compañera y su eventual progenie en “los vastos desiertos de la América del Sur” (Shelley, 1972: 103) donde,

por esos años y un poco después, va a transitar otra clase de criaturas aterradoras: los monstruos de la barbarie que Sarmiento supo concebir.

Bibliografía

Alberdi, J. B. (1999). “Mi vida privada que pasa toda en la República Argentina” [c. 1873] y “Memoria descriptiva sobre Tucumán” [1834]. En *Mi vida privada y otros textos*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Echeverría, E. (1834). *Los consuelos*. Buenos Aires, Imprenta Argentina.

Gasquet, A. (2007). *Oriente al Sur: El Orientalismo Literario Argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Eudeba.

Rivera Indarte, J. (1840). *Epítome de la cuestión francesa en el Río de la Plata o sea examen de la convención celebrada el 28 de octubre de 1840, entre el Sr. Vice-Almirante y plenipotenciario del rey de los franceses Barón de Mackau y el tirano de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas*. Montevideo, Imprenta del Nacional.

_____ (1843). *Rosas y sus opositores*. Montevideo, Imprenta del Nacional. Imprenta de D. Felipe Sanz.

Sarmiento, D. F. (1974 [1845]). *Facundo*. Buenos Aires, El Ateneo.

_____ (81 [1849]). *Viajes*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Shelley, M. (1972). *Frankenstein*. Buenos Aires, CEAL.

Volney, C. F. (1839). *Las ruinas de Palmira o Meditación sobre las revoluciones de los imperios*. Zaragoza, Imprenta de D. Felipe Zanz.

_____ (2010). *Las ruinas de Palmira* (traducción de Mariano Moreno). Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba; Los Polvori- nes, Universidad Nacional de General Sarmiento.

LOS CAUDILLOS MEDIEVALES DE SARMIENTO

Daniela Paolini

En la República Argentina, se ven a un tiempo, dos civilizaciones distintas en un mismo suelo [...]. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos; el uno, dentro de las ciudades, el otro en las campañas.

*Facundo*¹

En 1866, Domingo F. Sarmiento anuncia el fin del caudillaje argentino publicando la historia de vida del que es, para él, el último de sus exponentes: el Chacho Peñaloza. Autor del libro y responsable de su muerte, Sarmiento no solo cierra con la espada –mejor dicho, con la horca– y con la pluma un capítulo de la historia nacional, sino que también le da el punto final a sus escritos sobre la barbarie, con este que llama el “complemento” de su *Facundo* (Sarmiento, 1896: 374).² Las palabras de cierre de *El Chacho* dan a entender esta relación entre su escritura y la nación, mientras realizan otro anuncio, el de un nuevo comienzo:

Civilización y barbarie era a más de un libro, un antagonismo social. El ferrocarril llegará en tiempo a Córdoba para estorbar que vuelva a reproducirse la lucha del desierto, ya que la Pampa está surcada de rieles. Las costumbres que Rugendas y Pallière diseñaron con tanto talento, desaparecerán con el medio ambiente que las produjo, y estas biografías de los caudillos de la montonera, figurarán en

1 La cita completa: “En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos; el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas” (Sarmiento, 1896: 47).

2 En *El Chacho*, Sarmiento manifiesta haber sido el que dio la orden de matar a Peñaloza, ejecutándolo como a cualquier saltador, exponiendo su cabeza en la plaza pública. Desde la perspectiva de José Hernández, que escribió también una *Vida del Chacho* (1863), la muerte no del *bandido*, sino del *general* Peñaloza –que antes de ser ahorcado, había sido acribillado– queda expuesta como asesinato ilegal. Para indagar esta disputa de legitimidades ver Amante, 2013.

nuestra historia como los megateriums y [g]liptodontes que Bravard desenterró del terreno pampeano: monstruos inexplicables, pero reales (400).

La promesa de futuro convierte el pasado reciente en un pretérito lejano, que señala la desaparición definitiva de quienes encarnan el telurismo a eliminar con la implementación del progreso. Los cuadros de la paleta costumbrista dejan de ser retratos fieles del presente para convertirse en documentos históricos, al igual que los restos fósiles que Bravard desenterró del suelo argentino. Pero Sarmiento no necesita desempolvar los muertos, como lo había hecho con su evocación al fantasma en el comienzo del *Facundo*: ahora, los necesita bien enterrados, aplastados por las ruedas del ferrocarril. ¿Por qué, entonces, las últimas cuatro palabras insisten en la permanencia espectral de lo inconcebible, aquello que la pintura, la ciencia y la literatura no han podido terminar de descifrar? ¿Por qué los caudillos son monstruos inexplicables, pero reales?

En este final, los líderes de la barbarie son comparados con animales prehistóricos.³ Monstruosos en su inmensidad, los dinosaurios nos traen a la mente una imagen de lo retrógrado. La comparación presenta una suerte de paradoja temporal: la permanencia en el presente de aquello que, por definición, ya se ha extinguido. Si la montonera argentina es, para Sarmiento, el ejercicio del despotismo que detiene el avance de los pueblos, es coherente que busque reubicarlos en los sedimentos del pasado. Desde esta perspectiva, los caudillos serían monstruos por ser anacrónicos, *contrahechos*, en el sentido literal de la palabra. Es su existencia coetánea, entonces, la que se plantea como un enigma, como un problema a resolver. En su hermenéutica, Sarmiento ha intentado cifrar y descifrar este conflicto temporal a través de una comparación concomitante con la prehistórica: la analogía medieval. Si la era de los dinosaurios tiene la particularidad de estar por fuera de la historia –de ahí el afijo *pre*– la Edad Media es percibida por la mirada moderna como un *retroceso* en la historia de la humanidad. De esta manera, cuando

3 En realidad, si leemos bien, la comparación es entre los dinosaurios y las biografías de los caudillos. ¿Será un guiño, acaso accidental, que revela el carácter escrito, y tal vez ficcional, de la monstruosidad?

en el *Facundo* propone que el siglo XII coexiste con el siglo XIX argentino, para describir las prácticas y las costumbres que rechaza de su contemporaneidad, Sarmiento participa en la construcción de una Edad Media cristalizada y opaca, que la literatura, desde el siglo XVIII en adelante, ha explotado con insistencia, reuniendo sus connotaciones monstruosas en el término “gótico”. El Medioevo se hace así presente para evocar un repertorio de asociaciones negativas que intentan explicar lo que su escritura designa como inexplicable, como aquello que escapa a la lógica temporal y a la razón.

En este sentido, podemos leer las biografías de caudillos de Sarmiento, que incluyen el *Aldao* (1845), el *Facundo* (1845), y *El Chacho* (1866),⁴ en función de este sistema de interpretación que el escritor recupera del medievalismo romántico, para exorcizar los monstruos que la escritura inventa e interpela. El objetivo es desmontar y poner en evidencia las asociaciones medievalistas de la escritura sarmientina, para reconocer cómo participan en la construcción del poder literario de los caudillos argentinos. En su imagen medieval, los caudillos se convierten en “monstruos inexplicables”: singularidades que al mismo tiempo que representan, política y ontológicamente, el modo de ser de los pueblos, escapan de la norma y se invisten de un poder sobrenatural.

Medieval, gótico y romántico

Quizás la Edad Media sea la época más imaginaria de todas: con un nombre relativo a otras eras, que señala un intervalo –el que separa a la cultura clásica de la Antigüedad de su Renacimiento– el *Medium Aevum* aparece como un espacio vacante donde depositar nuestras expectativas sobre su forma de ser. Aunque el comienzo de la Modernidad se concibe junto con la desestimación de este período anterior, juzgado, entre otras cosas, por su retorno a la vida rural y su teocentrismo, en el siglo XVIII, del afán enciclopédico de

4 Los títulos completos son: *El general Fray Félix Aldao, gobernador de Mendoza; Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*; y *El Chacho, último caudillo de la montonera de los Llanos*. Todas las citas de estos textos provienen del tomo VII de las *Obras completas* (1896), editadas por Luis Montt y Augusto Belín Sarmiento. Se ha ajustado la gramática de los fragmentos seleccionados a la normativa actual.

la Ilustración surge un interés renovado por conocer esta etapa y recuperar sus costumbres. En este momento aparece lo que podríamos llamar “medievalismo” en un sentido propio, como aquello que nombra las diferentes maneras de comprender, adoptar y recrear lo medieval (D’Arcens, 2016). Esta práctica se torna interesante y compleja en un país protestante como Gran Bretaña, que intenta rastrear en su pasado gótico, asociado desde el Renacimiento con la ignorancia, la crueldad y el salvajismo, los orígenes de su identidad nacional.⁵ En este sentido, el rescate anticuario e histórico de materiales de la época es acompañado por una revalorización idealizada de la Edad Media; el interés más objetivo se confunde con una recuperación imaginaria que configura nuevas formas de apreciar ideológica y estéticamente ese pasado. Así, no es extraño que quienes realizaban estudios filológicos de manuscritos y coleccionaban objetos medievales –como Thomas Gray, Horace Walpole y más tarde Walter Scott– fueran los mismos que ensayaron una literatura en diálogo con esta tradición (Alexander, 2017).

Esto no quiere decir, sin embargo, que las connotaciones bárbaras del Medioevo desaparezcan con esta perspectiva idealizada, que se origina en el país anglosajón y que repercute en el resto de Europa.⁶ Por el contrario, el desarrollo del gusto por lo medieval halla en los castillos y las abadías góticas no solo el complemento perfecto para la configuración del paisaje sublime, integrado a la naturaleza indómita en su condición de ruina, sino también los enclaves propicios en donde ubicar y materializar los miedos más irracionales del individuo moderno. Con la novela gótica, el Siglo de las Luces

5 En principio, este mito se funda en la idea de que la tradición parlamentaria inglesa se origina en las tribus sajonas que se asentaron en la región a comienzos del Medioevo, y en la puesta en valor de la *Carta Magna* (1215), una suerte de primera constitución que abogaba por derechos civiles y principios de libertad (Wein, 2002).

6 Si bien varios estudios del medievalismo afirman que la Edad Media tiene una importancia singular en el nacionalismo británico, diferente a la que tiene en otros países, la revalorización del Medioevo es una de las características del romanticismo en un sentido trasnacional, que se puede encontrar en la *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812) de Friedrich Schlegel o en *El genio del cristianismo* (1802) de François-René de Chateaubriand, uno de los textos epígrafes de *El Facundo*. En estas miradas, la Edad Media se concibe como la época poética por excelencia (D’Angelo, 1999).

ve resurgir el *romance* medieval en un género nuevo, que recurre hasta el cansancio a una serie de codificaciones estereotipadas del incidente sobrenatural: los espectros, los cuadros que cobran vida y las estatuas sangrantes, al ubicarse en una Edad Oscura que ostenta cierta artificialidad, interpelan la sensibilidad del lector dieciochesco sin perturbar (del todo) su contemporaneidad racional. El gótico, de este modo, propone un pacto de lectura, el de una invención ficcional que se libera de las convenciones de la estética neoclásica para despertar el terror, al igual que otros géneros novelísticos del período –como el sentimental, el libertino y el de aventuras– buscaban provocar el llanto, la intriga o la excitación en el lector.⁷

A principios del siglo XIX, *gótico* y *medieval* son términos cuyos significados todavía acarrean las acepciones negativas que había acuñado la modernidad temprana, ahora conviviendo con la noción de lo gótico como lo medieval neutro o descriptivo –la Edad Media del anticuario y del erudito– y con las connotaciones sobrenaturales que activó el *Gothic Revival* del siglo anterior (Longueil, 1923). Con estos conceptos interactúa el término *romántico*, que pasa de referirse a los romances medievales –relatos en verso o en prosa de caballerías y de amor cortés– a caracterizar lo sentimental, lo extravagante y la libertad imaginativa asociados con estas historias y con las culturas de lengua romance, en particular la española. Del mismo modo, los poetas *románticos* serán denominados así más tarde en el siglo en cuanto su experimentación poética entra en relación con estas formas estéticas atribuidas a la literatura medieval, y con la revalorización de las creencias populares del Medioevo y de sus héroes romancescos. Al igual que los otros términos, sobre este también recae la mirada negativa de quienes reprochan estas libertades artísticas, como una innovación que debe ser condenada por no seguir las reglas absolutas de la estética clásica, recuperadas por el clasicismo (Williams, 2003).

7 Aunque estos géneros fueron criticados por quienes los juzgaban como meros intentos de atraer la atención del vulgo, sus transgresiones no estaban tan reñidas con los intereses ilustrados de la época, dado que también ejemplificaban por contraste, reasegurando la moral mostrando su corrupción (Botting, 2014). Algunos autores, como Clare Simmons (2011), separan al gótico del medievalismo, porque sostienen que la lectura de la novela gótica, cuyo principal interés es el efecto de la opresión sobre el individuo, requiere cierto distanciamiento que bloquea el deseo de pertenecer a una Edad Media idealizada.

El conflicto entre lo romántico y lo clásico, y las relaciones del Romanticismo con lo medieval, forman parte de los debates literarios que se llevan a cabo en Europa durante el siglo XIX, y que cruzan las naciones y el océano hasta llegar a Sarmiento, quien en 1842, en su exilio chileno, se expresa sobre estos temas en la Polémica del Romanticismo, que lleva a cabo junto con el también exiliado Vicente Fidel López, y en contra de las posturas de los letrados chilenos, Salvador Sanfuentes y José Joaquín Vallejo (Pinilla, 1943). En este debate, lo romántico se vincula con una moda vulgar, extravagante e inverosímil que, sin embargo, tiene en su carácter innovador algo positivo: la rehabilitación de la libertad y la perfectibilidad –el continuo cambio hacia el progreso– que para Sarmiento y López son propias de la naturaleza humana. Esta corriente moderna vendría a revivir el espíritu creador del genio, que manifiesta con libertad la originalidad de su tiempo y de su pueblo. En esta innovación hay también restauración, y la del romanticismo toma su nombre del pasado del que se apropia: la Edad Media. Esta cualidad, que lo vincula con el primitivismo de esa era, le permite a Sarmiento ser mucho más crítico que López; para él, el romanticismo es una “insurrección literaria” (1943: 100) que ha destruido todo, sin construir nada. Lapidario como pocos, Sarmiento también decreta aquí un final, que no es ninguna novedad: hace “diez [años] que la Escuela Romántica en Europa fue enterrada y sepultada” (77), sostiene desde las páginas de *El Mercurio*. De esta manera, coincide con sus pares chilenos en reconocer su carácter monstruoso: “queremos que no se insulte ni se aje el principio innovador, y se confundan en un mismo rincón las ideas regeneradoras y los extravíos y exageraciones en que incurren los artífices” (87), dice refiriéndose a quienes perpetúan los caducos modelos románticos.

La intrincada relación entre la valorización positiva de la originalidad romántica y el rechazo de su primitivismo es uno de los conflictos que convierten al territorio argentino y a sus caudillos en espacios y figuras de esta índole. Tres años después de esta polémica, Sarmiento dirá en la sección del folletín de *El Progreso*, y luego en las páginas de *Civilización y barbarie*, que las condiciones de la vida pastoril en el desierto pampeano tienen “su costado poético, [y] fases dignas de la pluma del romancista” (1896: 35). Con esto, no solo está sugiriendo que la barbarie es más interesante para la

literatura que la civilización, sino que también está realizando una operación temporal: al proponer que la originalidad y los caracteres del presente nacional pueden ser asuntos a tratar en un romance, los convierte en una historia del pasado para un prometedor futuro: “del centro de estas costumbres y gustos generales se levantan especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional” (1896: 40). El romance, como forma narrativa medieval, parece adecuado para relatar los hechos y describir las costumbres relacionadas con lo primitivo y lo bárbaro, pero también con la imaginación, con lo *romántico* como relativo a lo maravilloso medieval.⁸ Elizabeth Garrels (1986) sostiene que Sarmiento encuentra una similitud entre su obra y el romance porque para el escritor argentino las realidades americanas, tan poco comunes para la mirada europea, tienen algo de maravilloso o de fantástico. En este sentido, aunque el *Facundo* y sus otras “biografías de la barbarie” (Rodríguez Pérsico, 1996) no son romances *stricto sensu* –en rigor, tampoco son biografías– y aunque los monstruos sean muy reales, muchos de los elementos con los que compone a sus caudillos, con sus figuraciones fantásticas, sus prácticas bárbaras y sus costumbres primitivas, podrían pertenecer a este tipo de relato medieval.⁹ El romance, en su interpretación moderna, también hace de la Edad Media un escenario simbólico y atemporal para escenificar conflictos eternos y arquetípicos (Lynch, 2016). En el

8 Sarmiento podría estar utilizando la palabra *romance* como equivalente a *novela*, cuyo uso decimonónico designa un género realista. Sin embargo, como se verá en el análisis, el escritor emplea con frecuencia los términos “romance”, “romancesco” y “romántico” para caracterizar figuraciones heroicas y maravillosas, elementos propios del romance medieval, según la definición de Walter Scott ([1887] citado en Garrels, 1986), a quien Sarmiento había leído con avidez, como se desprende de su afirmación, en *Recuerdos de provincia*, de haber traducido “a volumen por día” (1885: 164) su colección completa de novelas. Siguiendo a Sylvia Molloy (1996), interpretamos esta traducción exagerada como una apropiación, una forma de leer *mal* que produce un libro diferente. De este modo, aunque sus biografías no sean las ficciones de Scott, en su *traducción* del escocés hay un traslado, que luego se transforma en un armado original del otro en la escritura propia.

9 Así como la índole romancesca de estos textos no clausura su participación en otros géneros, lo mismo vale para su caracterización en calidad de biografías, que nos permite poner el foco en los personajes biografiados, cuyas historias de vida tienden a organizar los intereses ensayísticos, literarios y pedagógicos de Sarmiento (Fontana, 2012).

historicismo romántico, esto se traduce en una percepción del devenir histórico a través de procesos agonísticos, como el de la lucha entre la civilización y la barbarie. De esta forma, la escritura de Sarmiento participa del medievalismo romántico, dado que propone que los conflictos de su tiempo y los caracteres del espacio nacional pueden funcionar como material narrativo de este género medieval por excelencia. En su perspectiva, la historia argentina puede ser un romance medieval.

De la Independencia a la colonia medieval

En el *Facundo*, la analogía medieval suele ir acompañada de la orientalista: si la vida pastoril “nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del calmuco, del cosaco o del árabe” (1896: 29), mientras allí la tribu árabe tiene una sociedad que no se posesiona del suelo, aquí la asociación, en forma de núcleos familiares aislados y desparramados por la llanura, tiene “algo parecido a la feudalidad de la Edad Media, en la que los barones residían en el campo, y desde allí hostilizaban las ciudades y asolaban las campañas; pero aquí falta el barón y el castillo feudal” (30). Más adelante, las montañas rojizas de La Rioja, a la que Sarmiento compara con Palestina, tienen a lo lejos “el aspecto de torreones y castillos feudales arruinados” que mezclan “los recuerdos de la Edad Media [con] aquellos matices orientales” (83). No es extraño que estas dos codificaciones para interpretar lo local participen juntas, conjugando el exotismo temporal con el espacial. La imaginación romántica del siglo XIX encontró en los espacios orientales una alteridad lejana, pero presente, en la que proyectar sus fantasías eurocentristas; imaginar el Oriente y la Edad Media, hallando en sus costumbres un estadio anterior de la civilización, reasegura la superioridad y la dominación del punto de vista europeo, occidental y moderno. El orientalismo y el medievalismo, de esta manera, ponen a funcionar una serie de apropiaciones mediaticizadas, atravesadas estas por capas de representaciones anteriores, que proveen estereotipos sobre estas coordenadas excéntricas.

Como bien ha señalado Carlos Altamirano (1994), recuperando a Ricardo Piglia (2012 [1980]), para Sarmiento conocer es comparar,

y la comparación del territorio argentino con el lejano Oriente sirve para comprender algo desconocido –la América bárbara y española– a través de algo conocido –el Oriente imaginado por Europa y leído en Volney o contemplado en Monvoisin. Esta analogía, agrega Altamirano, tiene también una función argumentativa: le da una imagen concreta a la idea del despotismo, que encuentra en el exotismo orientalista una figura del mal político absoluto (1994: 90). El medievalismo, en ese sentido, construye una forma reconocible del autoritarismo, y se emplea con regularidad de este modo; aunque no tengamos barones y castillos feudales, nuestros caudillos tienen algo del tirano medieval –el Chacho, por ejemplo, es llamado “barón feudal” (Sarmiento, 1896: 323) y “patriarca autócrata” (378)– y el paisaje escarpado de la Rioja, tierra nativa de Facundo, o de la cordillera de los Andes –donde, en el inicio de *Aldao*, “la Guardia Vieja se divisaba en lo hondo del valle como un castillo feudal” (257)– puede reponer imaginariamente las ruinas de los edificios góticos, siniestros recordatorios de la Edad Oscura en el Viejo Mundo.

Podríamos decir, en principio, que la analogía medieval es exótica por partida doble para el territorio nacional: su alteridad es temporal y también espacial, porque en América no hubo Edad Media, dado que su descubrimiento europeo es uno de los acontecimientos que marcan el fin de ese período. Sin embargo, lo medieval aparece en Sarmiento de una forma más concreta, aunque no por esto menos imaginaria, en la herencia material y simbólica legada por España. En su representación de la madre patria –“esa rezagada de Europa [...] echada entre el Mediterráneo y el Océano, entre la Edad Media y el siglo XIX, unida a la Europa culta por un ancho Istmo, y separada del África bárbara por un angosto estrecho” (9)– Sarmiento toma en préstamo otra construcción romántica: la de la España oriental y medieval. Esta imagen la da en su introducción al *Facundo* para explicar la “falta supina de capacidad política e industrial” de los pueblos hispanoamericanos, que no comprenden “qué mano enemiga los echa y empuja en el torbellino fatal que los arrastra mal de su grado y sin que les sea dado sustraerse a su maléfica influencia” (10). Oriente en Europa, Medioevo de la Modernidad, España es el mal que en asociación con la barbarie indígena puede conducir al criollo a un futuro devastador. En este sentido, si la analogía en Sarmiento es más que una analogía, es un “método de conocimiento

y una concepción del mundo” (Piglia, 2012: 100), el medievalismo funciona como un sistema de interpretación para entender, y así lograr torcer, el destino nefasto del pueblo argentino.

Nadia Altschul (2016), estudiosa del medievalismo en la América poscolonial, relaciona este antihispanismo con el discurso de la Leyenda Negra, mediante el cual se percibe a España como retrógrada en esencia, estancada desde la contrarreforma de Felipe II en la mentalidad medieval. Este discurso, que convierte a los españoles en los más crueles y fanáticos conquistadores del continente, explicaría, según Altschul, la persistencia de un período medieval en la Hispanoamérica colonial, fuera de sincronía con el avance civilizatorio. Esta suspensión temporal se condensa en un punto del espacio nacional: la ciudad de Córdoba, que aparece en el *Facundo* para contrastar con la moderna y civilizada Buenos Aires. En Córdoba, Sarmiento materializa en su “magnífica catedral de orden [gótico]” el “único modelo [que él sepa] que haya en la América del Sur de la arquitectura de la Edad Media” (1896: 98).¹⁰ A este estandarte se le suma un convento que tiene, como el de las novelas góticas, “una trampa que da entrada a subterráneos que se extienden por debajo de la ciudad y van a parar no se sabe todavía adónde”, y en el que también “se han encontrado los calabozos en que la Sociedad sepultaba vivos a sus reos” (Ibíd.: 98). Con estos pocos elementos, el paisaje nacional está listo para aquel turismo que en Europa promueve la visita de lugares que nos hacen viajar en el tiempo: “Si queréis, pues, conocer monumentos de la Edad Media y examinar el poder y las formas de aquella célebre orden, id a Córdoba, donde estuvo uno de sus grandes establecimientos centrales de América” (Ibíd.: 98).¹¹

10 En la versión de las *Obras completas* dice que la catedral es de “orden romano”, modificación que la edición de Palcos (1961), que coteja las diferentes ediciones del *Facundo*, corrige por el original del folletín: “de orden gótico”.

11 En otro artículo, Nadia Altschul (2014) analiza cómo en un ensayo periodístico de 1881, titulado *La escuela Ultra-Pampeana*, Sarmiento vuelve sobre esta idea de convertir a Córdoba en un sitio turístico como parte de su proyecto de modernización, dejando que en esta ciudad aún petrificada en la Edad Media exista un colegio sin educación laica, aquella que quería propulsar con la Ley 1420 como superintendente nacional de Escuelas. De esta forma, Sarmiento *resuelve* el conflicto con un sector del clero que se resistía a la Ley, convirtiendo a Córdoba en una Pompeya Americana que podría atraer la atención de audiencias europeas (Altschul, 2014).

Pero mejor que estos edificios para representar el congelamiento de la ciudad es la imagen del estanque, su centro neurálgico:

Hacia el oriente tiene un bellissimo paseo de formas caprichosas, de un golpe de vista mágico. Consiste en un estanque de agua encuadrado en una vereda espaciosa, que sombrean sauces añosos y colosales. [...] el paseo es una prisión encantada [...]. El habitante de Córdoba tiende los ojos en torno suyo y no ve el espacio; el horizonte está a cuatro cuadras de la plaza [...]. [D]a vueltas en torno de un lago artificial de agua sin movimiento, sin vida, en cuyo centro está un cenador de formas majestuosas, pero inmóvil, estacionario. La ciudad es un claustro encerrado entre barrancas, el paseo es un claustro con verjas de fierro; cada manzana tiene un claustro de monjas o frailes; la Universidad es un claustro en que todos llevan sotana, manteo; la legislación que se enseña, la teología, toda la ciencia escolástica de la Edad Media, es un claustro en que se encierra y parapeta la inteligencia contra todo lo que salga del texto y del comentario (98-100).

Este “no ver el espacio” es muy distinto del “no ver nada” (37) que implica el clavar los ojos en el horizonte del desierto. Es otro tipo de mal, quizás menos sublime pero a la par mágico, el que aqueja al habitante de Córdoba, atrapado en una prisión encantada, real y metafórica: al claustro geográfico, que solo permite el movimiento cíclico, el que gira en torno a un estanque sin vida, le corresponde un claustro mental, un pensamiento encorsetado por la vida monacal y la ciencia escolástica. La suspensión temporal se juega por partida doble: Córdoba se ha quedado en el tiempo, en el tiempo más quedado de todos.

La atávica influencia de España no es lo único que explica el anacronismo medieval en el territorio nacional; otro factor parece despertar en las campañas su lado más déspota. El punto de partida de este *revival* no es la colonia, es la independencia. En el *Aldao*, Sarmiento diseña el esbozo de un relato épico de la gesta revolucionaria, todavía sin escribir, equiparando el terror rosista con el terror francés, y a estos con el terror medieval:

¡Ah! ¡Cuándo podrá escribirse la historia de la República Argentina, libre el ánimo de prevenciones de partido; y cuándo podrán leer sus hijos, sentados en el hogar doméstico, sin un tiranuelo sombrío que les prive gozar a sus anchas del terrible drama de la revolución que abren los leopardos de Albión vencidos por mujeres, los leones de Castilla correteados por toda la América, ya que no les fue dado divisar el humo de nuestras habitaciones; y después de tanta gloria, Rivadavia, que no tuvo más defecto que haberse anticipado dos siglos a su época, asustando a sus contemporáneos cual visión sobrenatural, ridícula y fascinadora a la vez; más lejos el terrible Facundo haciendo centellar sus ojos de fiera entre los bosques, de donde se lanza sobre la bestia de la revolución para combatirla, hasta que entre la sangre de los hombres cultos y el polvo de las masas populares se presenta en la Babilonia, encarnado en Rosas, el tirano más grande que ha producido el siglo XIX, que ha visto sin comprenderlo, revivirse las sociedades de la Edad Media y la doctrina de la igualdad armada de la cuchilla de Dantón y de Robespierre! (267).

Tanto en Francia como en Argentina, el ímpetu revolucionario, con su sed de venganza contra el poder monárquico, despierta a la fiera de los pueblos alzados. Dantón y Robespierre, Rosas y Facundo, conducen esa violencia desde abajo para ejercer su poder, que toma formas medievales en sus prácticas del terror. Es, como sugiere José Amícola (2003), el contrasentido revolucionario de una época que se erige como salvadora de la vida dando la muerte, contrasentido que la literatura de terror supo representar con sus figuraciones fantasmales, símbolos del resurgimiento moderno de la violencia feudal. Rivadavia integra el bestiario de los espectros sarmientinos porque había extraviado su propósito, al no poder adecuarse a la anacrónica Hispanoamérica, así como los franceses se habían equivocado con Napoleón, devolviéndoles a los Borbones el poder (1896: 202). La Revolución de Mayo y sus proyectos de civilización terminan siendo un error de cálculo que reafirma el medievalismo nacional, que halla su forma más acabada en el terror del rosismo: “La mazorca, con los mismos caracteres, compuesta de los mismos hombres, ha existido en la Edad Media en Francia” (207-208). La cuestión del anacronismo hispanoamericano, que subordina la historia nacional a la historia europea (Garrels, 1993), es estructural al pensamiento de Sarmiento. Incluso cuando en *El Chacho* trate de

despojarla de sus connotaciones fantasmales, seguirá insistiendo en el problema de aplicar una teoría foránea a una realidad poco preparada para recibirla: “Tras de la emancipación americana, representada en nuestras armas por un sol naciente, está la noche oscura de la colonia que llega hasta Felipe II; el caos, las tinieblas. Esta es nuestra ciencia propia” (1896: 400). De la Independencia a la colonia medieval: ese es el movimiento hacia atrás al que nos conducen los modos originales de la organización nacional, los de la montonera argentina, que heredaron de Europa el monstruo de la Edad Media.

Genealogías góticas

Sarmiento entiende que estos dos primitivismos, el que proviene de España y el que se despierta con la Revolución de Mayo, se traducen en la configuración de una guerra doble: “1º, guerra de las ciudades, iniciadas en la cultura europea, contra los españoles [...]; 2º, guerra de los caudillos contra las ciudades [...]. Las ciudades triunfan de los españoles, y las campañas de las ciudades. He aquí explicado el enigma de la revolución argentina” (1896: 61). En la segunda parte de esta guerra, que cuando escribe el *Facundo* aún no está resuelta, su escritura revaloriza la civilización previa a la aparición del conflicto. De esta puesta en valor, la que mejor sale parada –sin contar la europea Buenos Aires– es la provincia de San Juan, su tierra natal, en la que antes de 1825 “la cultura de los modales, el refinamiento de las costumbres, el cultivo de las letras, las grandes empresas comerciales, el espíritu público de que estaban animados los habitantes, todo anunciaba al extranjero la existencia de una sociedad culta” (67). Para entender mejor la recuperación de esta ciudad de raíz colonial –aunque tuviera al alcance bibliotecas “truncas” (66) que contaban con algunos de los libros fundamentales que dio la Ilustración– basta leer *Recuerdos de Provincia* (1850); allí, el acervo cultural de la tradición hispanista, con sus visos medievales, entra a funcionar en la reconstrucción de una genealogía singular, la del propio Sarmiento, que recoge para sí una progenie vinculada con el pasado colonial y con el porvenir de la patria. Entre las herencias biológicas y las adoptivas, de las que aprende quien se percibe también autodidacta, se establece una correspondencia entre el mérito y el linaje: con su ejemplaridad inigualable, el calumniado sanjuanino

da muestras consecutivas de cómo en él se afirma la creencia “en la transmisión de la aptitud moral por los órganos, [y] en la inyección del espíritu del hombre en el espíritu de otro por la palabra y el ejemplo” (Sarmiento, 1885: 124). Su destreza y su empeño en superar, como Franklin, las condiciones desfavorables, y en aprovechar todas las virtudes de la tradición colonial, lo hacen merecedor de un árbol genealógico que incluye familias nobles, predicadores del clero ilustrado y actores decisivos de la Independencia. Estas personalidades notables componen, al mismo tiempo, el cuadro de la historia nacional y el de la biografía personal.

No podríamos hablar de medievalismo romántico sin atender también a este costado, que recupera –que *romantiza*– los valores y las tradiciones medievales, transmitidos por sangre y por costumbres. En Europa, después de la Revolución Francesa, la revalorización de la Edad Media podía inscribirse, por un lado, dentro de una posición reaccionaria y conservadora, que ve en el proceso modernizador la pérdida de los valores que estructuraban la vida social; o, por otro lado, dentro de una posición tradicionalista pero aprobatoria del progreso moderno, que halla en ese pasado mítico una continuidad con el presente más democrático. En esta idealización entra la novela histórica de Walter Scott, en la que se recupera una genealogía llena de virtudes para la raza anglosajona, mientras se deposita en los invasores normandos las prácticas más bárbaras del Medioevo. Es, sin embargo, en la reconciliación de estas dos razas, en donde se cifra el porvenir civilizado de toda Gran Bretaña: en *Ivanhoe* (1819), una de las novelas más leídas del siglo XIX, la resolución del conflicto llega con la recuperación del trono por parte de Ricardo “Corazón de León”, el de sangre normanda que viene a reivindicar los derechos de propiedad de los sajones. La cuestión racial, aunque justifica el derecho de sangre, parece superar el problema de la estratificación social: desde la perspectiva del medievalismo romántico, la sociedad anglo-normanda funciona de forma orgánica, porque todos reconocen con naturalidad su rol inherente en la sociedad. En este sentido, la Edad Media se presenta como una utopía de unión social.¹²

12 Simmons (2011) propone que el medievalismo popular en la era romántica también cuestiona estos roles, que siguen modelos absolutos de moralidad –como

Si bien Sarmiento afirma en *Recuerdos de Provincia* que aquella vida antigua que se describe en las novelas de Walter Scott tiene “muestras vivientes aún en España y en la América del Sur” (1885: 139), las genealogías góticas de los caudillos en *Aldao*, *Facundo* y *El Chacho* toman un rumbo diametralmente opuesto. La raza hispanoamericana es una mezcla que no reúne ninguno de los atributos positivos que Scott rescata para la sociedad inglesa: en la fusión del español con el indígena, con el aporte de la raza negra que “ha dejado sus zambos y mulatos” –dice en *Facundo*– “ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la ociosidad, e incapacidad industrial” (1896: 26). Este es el resultado desgraciado, asevera, de “la incorporación de indígenas que hizo la colonización” (Ibíd.: 26). Con esta teoría racista, que décadas después tomará rasgos positivistas en *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883), la correspondencia entre mérito y linaje muestra su otra cara, su versión negativa: la del vicio y la sangre. De acuerdo con Altschul (2014), el medievalismo de Sarmiento es “un elemento esencial en el colonialismo interno de su agenda política” (724), porque le permite resistir la incorporación del indígena al nuevo proyecto de nación, al mismo tiempo que reasegura las capacidades de la élite local para resolver el problema de España y de la barbarie americana. Es lo que Candace Barrington (2016) llama “medievalismo espacial global” (187), mediante el cual las élites criollas que se imaginan herederas naturales de la cultura europea toman del Medioevo sus características positivas –como la espiritualidad y la moral cristianas– depositando las negativas en quienes quieren dominar. Este tipo de medievalismo busca apartarse de la imaginación literaria, plagada de los espectros que integran el romance nacional, para situarse, en cambio, en una reconstrucción del pasado que se pretende objetiva y que *justifica* la eliminación de la “raza americana”.

Cabe destacar que, según la visión de Sarmiento, no todas estas cualidades negativas se heredan por sangre. Adriana Rodríguez Pérsico (1996) ha señalado que en las figuras de Aldao y Quiroga,

los códigos de caballería, de castidad y de conducta caritativa– con los que las clases media y baja no podían vincularse. Por eso, sugiere que en el fenómeno británico de encontrar en su pasado las raíces que justifiquen los derechos naturales del individuo, la idealización de la Edad Media puede funcionar, a su vez, para concientizar al pueblo sobre su exclusión en los asuntos políticos.

“Sarmiento describe una genealogía de las relaciones de parentesco en la que puntualiza la ruptura de un linaje” (105). De ascendencia decente, estos caudillos ratifican su esencia subversiva al rechazar los bienes simbólicos transmitidos por la institución familiar. Sin embargo, incluso en su singularidad, tanto Aldao, como Facundo y el Chacho parecen ser presas de los lazos biológicos y culturales que (re)construye Sarmiento. Si Aldao muestra desde chico sus verdaderos instintos naturales, es un error de sus padres, que decidieron que siguiera la carrera de sacerdote, lo que sella para siempre su destino: “esta circunstancia de ser irrevocablemente fraile el teniente coronel don Félix Aldao, convertida en apodo en boca del pueblo, ha influido poderosamente sobre su carácter y sus acciones posteriores” (1896: 264). En efecto, su renegada condición religiosa, que oprime sus pasiones bélicas y sus intereses amorosos, despierta en él un “frenesí sanguinario” (278), que recuerda las prácticas cruentas de la Inquisición:

Vivos están muchos que lo oyeron dar órdenes de asesinatos, detallando a sus sicarios todas las circunstancias que debían acompañar la muerte: a sablazos, en el lugar tal, a las once de la noche, cortarle las piernas y brazos; a otro la cara para que no fuese conocido; a otro sacarle la lengua; a uno, en fin, castrarlo. [...] Entonces estos rasgos de barbarie eran inauditos y sobrepasaban toda imaginación; hoy son hechos vulgares por allá, y Buenos Aires, Tucumán, Córdoba y Mendoza se han familiarizado con atrocidades más negras aún (277).

Esta es la singular genealogía gótica del fraile, que lo vincula con la herencia española de la Iglesia católica y su represión, la cual parece provocar, más que aplacar, las perversiones innatas del individuo. Quiroga, a quien solo le interesa el último término de la disyuntiva “¡Religión o Muerte!”, también integra la aberración de estos fanatismos religiosos, pero no es culpable de su maligna forma de ser, porque “ha nacido así” (79):

Facundo es un tipo de la barbarie primitiva: no conoció sujeción de ningún género; [...] Dominado por la cólera, mataba a patadas, estrellándole los sesos a N. por una disputa de juego; arrancaba ambas

orejas a su querida porque le pedía una vez 30 pesos para celebrar un matrimonio consentido por él; abría a su hijo Juan la cabeza de un hachazo, porque no había forma de hacerlo callar [...]. En todos sus actos, mostrábase el hombre bestia aún, sin ser por eso estúpido, y sin carecer de elevación de miras (79-80).

En el Tigre de los Llanos, la naturaleza indómita del “héroe gaucho”, genio en que se encarna “la barbarie colonial” (en *Aldao*, 267), el telurismo nacional parece superar cualquier progenie dignificante. De esta manera, la verdadera esencia de los caudillos se arraiga en su proliferante anecdotario del terror, muestras de los vicios que se corresponden con la ascendencia bárbara.

Para el Chacho, en cambio, Sarmiento reconstruye una genealogía más parecida a la del estudioso del Medioevo, que le sirve como andamiaje para defender, ya no el proyecto a futuro de terminar con la montonera argentina, sino su reciente realización. Esto lo hace disponiendo en el relato un análisis pormenorizado, que remonta a un lejano origen la explicación del “eterno alzamiento de La Rioja, y el último del Chacho” (310):

Al recorrer [La Rioja], la vista tropieza con una serie de nombres de pueblos, como Nonogasta, Vichigasta, Sañogasta y otros con igual terminación, que indican una lengua y nacionalidad común [...]. Un filologista noruego al leer estos nombres entregábase a conjeturas singulares, a que lo inducía la averiguada semejanza de los cantos indígenas llamados yaravíes con las baladas populares escandinavas, y la frecuente ocurrencia en América de la terminación *marca*, significativa de país o región en el gótico, Catamarca, Cajamarca, Cundinamarca y otros que recuerdan a Dinamarca [...]; creía encontrar en las terminaciones en *gasta* la misma en ástod de Constad, Rastad y cien más [...], cuya raíz significativa se halla en el sánscrito, ramificación como el gótico, de un idioma común al pueblo ariano que dio origen a las naciones occidentales por sucesivas emigraciones (305-306).

Con estas inquisiciones lingüísticas, Sarmiento sugiere, sin demasiado rigor, que las lenguas americanas podrían compartir un mismo origen con los idiomas que provienen del hipotético indoeuropeo, al

cual refiere mencionando la ley de Grimm (306).¹³ A partir de esta conexión lingüística, el medievalismo vuelve sobre la acepción original del término *gótico*, relativo a los godos germánicos, en una filiación que vincula el oscurantismo medieval con los antepasados de la Europa nórdica.¹⁴ Después, su investigación continúa con una reconstrucción antropológica de “los numerosos vestigios de las poblaciones indígenas” (306), restos que componen el “sordo resentimiento de los despojados” (310) y que explican los levantamientos del Chacho, y también de Facundo, como una venganza que se cobra por la reducción que los indios sufrieron durante las conquistas. Aunque *El Chacho* “presenta a un desclasado, sin origen, sin linaje” (Rodríguez Pérsico, 1996: 106), con esta genealogía el caudillo obtiene una herencia que es la de todos los “bárbaros oscuros” (337): el rencor vindicativo de los indios *góticos*. La “conspiración de los oscuros cabecillas” es “algo que se siente y no se ve, sino por la fisonomía insolente de uno, por una palabra que a otro se le escapó, por la amenaza de un tercero de lo que ha de suceder después” (328); aquí, el uso del adjetivo “oscuro” sirve para enfatizar la exteriorización racial del supuesto primitivismo indígena, que amenaza con quebrar la estabilidad y el orden de la sociedad civil. De este modo, Sarmiento expone un estudio antropológico con rasgos de erudición medievalista para desplazar ideológicamente a la barbarie.

Bardos, frailes y *outlaws*

A pesar de que estas genealogías condenan a los caudillos a su extinción, no por eso los hacen merecedores de perecer en el olvido. Para preservarlos en la memoria de la nación, Sarmiento toma en préstamo del gaucho cantor, que “es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media” (1896: 47), el oficio de idealizar las hazañas

13 Dicha ley lleva el nombre del alemán Jacob Grimm (1785-1863) –uno de los hermanos Grimm, conocidos por haber recopilado relatos orales de la tradición popular germánica– quien relacionó el origen común de algunas lenguas a partir de ciertas similitudes sistemáticas en su variación fonética.

14 De Rosas también dice, en el *Facundo*, que tiene ascendencia goda, entendida allí como originaria de España (Sarmiento, 1896: 209). Por este antepasado en común, el país ibérico comparte con los del norte a los primeros en ser llamados *bárbaros* en Europa.

de la barbarie. Aunque parece desdeñar la poesía gaucha, no deja de señalarla como un remedo provisorio para narrar la historia:

El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media; y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas (Ibíd.).

Sarmiento sería más convincente con esta afirmación si sus biografías no estuvieran compuestas, en un alto grado, de descripciones y narraciones que convierten a los caudillos en héroes de la pampa, figuras ejemplares de la barbarie. Y sería más convincente, también, si el mito de Quiroga no estuviera sostenido por estas formas populares de construir conocimiento: a través de relatos dispersos, que circulan de boca en boca y que permanecen en la memoria colectiva. Para combatir a los caudillos en el orden del discurso, el biógrafo no encuentra mejor táctica que usar la “gaya ciencia” (48) de aquel que, guitarra en mano en la pulpería, canta “sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia” (47). Con algo del gaucho vate, Sarmiento no solo describe las costumbres y los saberes que caracterizan a los tipos originales de la pampa, sino que también pone a funcionar, en su escritura, ese modo inexacto pero impactante de transmitir el poder de los caudillos en el imaginario social.

En *Aldao*, escrito apenas un mes después de la muerte del fraile, el despliegue de saberes difusos es aún más predominante que en el *Facundo*; esto señala Celina Manzoni (2011), cuando afirma que la vida de Aldao, como la de otros caudillos, se construye en el umbral entre lo ficticio y lo real; por eso, aunque posee un espesor histórico, su destino parece estar signado “más por la suma de lo que se dice de ellos que por los documentos que prueban su existencia”, lo que termina proyectándolos como héroes de leyenda (Manzoni, 2011: 130). Aldao tiene todas las condiciones del personaje *romántico*, en el sentido en que venimos entendiendo el adjetivo: como propio del romance y de las pasiones con que el siglo XIX identificó este tipo de relato. En los combates que protagonizó durante las guerras de

Independencia, siempre “se mostró soldado intrépido, acuchillador terrible, enemigo implacable” (1896: 260). De una de esas veces, en la batalla de Maipú, al tener que hacerle frente a un gigantesco granadero español, que con su sable dejaba un círculo vacío alrededor suyo, el fraile se descubre mejor contrincante que Lavalle –a quien le flaqueó su “valor romancesco” (Ibíd.: 260)– y acaba con aquel terror español, al hundirle y revolverle repetidas veces la espada. En su audacia y en su sed de combates, el fraile Aldao se parece al legendario fraile Tuck, el entrañable compañero de Robin Hood que en *Ivanhoe* aparece siempre listo para dejar la sotana y ponerse el traje de guerra, y que no tiene escrúpulos, al igual que el caudillo, para tomar abundantes cantidades de alcohol. Pero si en la novela de Scott el personaje eclesiástico aporta un momento de alivio cómico a la tensión dramática, en *Aldao* la condición religiosa es el epicentro de esa tensión. El mal que aqueja a esta figura espectral, que se presenta en el primer combate con su escapulario blanco manchado de sangre, proviene de la lucha interna entre sus pasiones bélicas y el mandato eclesiástico, conflicto que desencadena otro tipo de desenfrenos, como la embriaguez, la adicción al juego y la lujuria. En este sentido, se parece más a otro personaje de *Ivanhoe*, el templario Brian de Bois-Guilbert, guerrero de esa orden católica que muere, como Aldao, por el horror de sí mismo, víctima de las pasiones que contradicen su deber moral. Este es el costado de novela gótica que comparten ambos textos, que utilizan a la Iglesia católica como fuente de villanía melodramática, sugiriendo que detrás de sus severas máximas se ocultan las más aberrantes inmoralidades.¹⁵ Si para Scott la crítica a la hipocresía del catolicismo es funcional a una recuperación protestante de la cultura medieval, en Sarmiento esta crítica se atenúa al negar la religiosidad de los caudillos y la del propio pueblo argentino. Así se lo explica a sus lectores chilenos en el *Facundo*: “¿Hubo cuestión religiosa en la República Argentina? Yo lo negaría redondamente, si no supiese que cuanto más bárbaro

15 En un artículo anterior, analicé las formas en que Sarmiento utiliza los recursos del gótico en su crítica a una pieza de teatro inmoral, por sus referencias religiosas: “La nona Sangrienta” (Paolini, 2018). Esos recursos se relacionan con aspectos melodramáticos y folletinescos que también están presentes en el *Facundo*, analizados en los trabajos críticos de Elizabeth Garrels (1988) y Sandra Contreras (2012).

y por tanto más irreligioso es un pueblo, tanto más susceptible es de preocuparse y fanatizarse” (122).

Brian de Bois-Guilbert, el personaje más romántico de *Ivanhoe*, muestra a las claras el destino nefasto que aguarda a quienes no pueden representar los mejores atributos de la Edad Media.¹⁶ En la época en que se sitúa la novela –el siglo XII de la *Merry England*– como los estratos superiores están ocupados por perversos nobles de sangre normanda, las mejores virtudes –como el honor, la valentía y la dignidad moral– provienen de la nobleza inferior y de los campesinos. Entre estos se encuentran los *outlaws*, salteadores de caminos que han sido arrastrados a estas condiciones de vida por la tiranía terrateniente de la alta nobleza, y que siguen sus propias leyes bajo el liderazgo de Robin Hood, prestos a asistir a los descendientes de la raza sajona (Scott, 1995). Al gaucho malo, versión argentina del *outlaw*, le falta la moral que a los ejemplos ingleses y norteamericanos –conocidos por Sarmiento a través de la pluma de James Fenimore Cooper– les viene con tanta naturalidad. Pero sí tiene sus propios códigos:

El Gaucho Malo no es un bandido, no es un salteador; el ataque a la vida no entra en su idea, [...], roba, es cierto, pero esta es su profesión, su tráfico, su ciencia. Roba caballos. [...] Si no se le pide, pues, lo imposible, en día señalado, en un punto dado del camino, entregará un caballo tal como se le pide, sin que el anticiparle el dinero sea un motivo de faltar a la cita. Tiene sobre este punto el honor de los tahúres sobre la deuda (1896: 46-47).

Con estas cualidades, Facundo Quiroga, el “tipo más acabado del ideal del gaucho malo” (134), se consigue una reputación a la que se suma su valentía temeraria, sus fuerzas hercúleas, sus dotes de gaucho de a caballo. Pero su calidad de *outlaw* no proviene de su voluntad; Facundo hace el mal sin quererlo y su enemistad con todo

16 El protagonista de la novela, Wilfred de Ivanhoe es, en cambio, el personaje menos romántico, quien permanece postrado por una herida la mayor parte del relato, sin tomar parte en las luchas más significativas de la historia. Sin embargo, es un personaje clave para la reconciliación final, porque sirve de mediador entre el Rey Ricardo y los nobles sajones. Por esta y por otras razones, la novela de Scott es en muchos aspectos anti-romántica (Duncan, 1955).

orden civil parece provenir de una especie de designación divina: “la destrucción de todo [...] le estaba encomendada de lo Alto, y no podía abandonar su misión” (120). Víctima de sus *virtudes*, la fuerza superior del Grande Hombre es la misma que lo conduce a su inevitable muerte: “el orgullo y el terrorismo, los dos grandes móviles de su elevación, lo llevan maniatado a la sangrienta catástrofe que debe terminar su vida” (195).

Cuando veintiún años después, Sarmiento vuelva a utilizar la palabra *outlaw* en la figura del Chacho Peñaloza, esta se resignificará en su literalidad, denominando al que se encuentra *fuera de la ley*. Adriana Amante (2013) propone que la estrategia de Sarmiento en *El Chacho* es poner al caudillo en la ilegalidad social y jurídica para sacarlo del campo de las posibilidades políticas (141). De este modo, la palabra *outlaw* se recubre de valor legal, autorizando al gobernador de San Juan a dar la orden de ejecutar al salteador.¹⁷ No obstante, el término anglosajón no se despoja del todo de sus usos literarios. “El siempre derrotado Chacho” (1896: 359), en su condición de fugitivo, protagoniza lo que para Sarmiento es “el acto más heroico, más romancesco que las crónicas de montoneras [...] recuerdan” (Ibíd.: 359):

Batido toda su vida en sus algaradas, derrotado esta vez en las Lomas, en las Playas, destruidas sus esperanzas de cooperación en Córdoba, San Luis, Catamarca y Mendoza, esperando a su regreso a los Llanos por Arredondo, su ecuanimidad no se abate un momento, y perseguido à *outrance* huye, huye, huye siempre, pero sin perder los estribos. Toca la frontera del norte de La Rioja, la sigue al este hasta encontrarse con la cordillera de los Andes, que le ofrece paso para Chile; pero lejos de aceptar este medio de salvación, recorre sus faldas orientales, vuelve hacia el este por la frontera de San Juan, y

17 En esta línea, Amante sostiene que el problema de la legitimidad se inscribe también en una disputa con el gobierno nacional: “entre los documentos que [Sarmiento] esgrime como contraprueba para demostrar que el gobierno desmentía en público lo que le había mandado hacer en privado, hay una carta confidencial en la que se le indica proceder con el Chacho y sus montoneros como se procede con los salteadores y bandidos. Son instrucciones privadas y pudores públicos. Y ahí, entonces, Sarmiento redobla la apuesta y se hace cargo. No solo asumiendo la responsabilidad de la muerte del Chacho, sino además reclamando su autoría: instalando la acción como obra suya” (2013: 41).

llega, después de haber recorrido en cuadro la provincia, al punto desde donde había partido quince días antes, dejando a sus perseguidores a oscuras otros quince días sobre su paradero, y asombrados y desconcertados al saberlo, después de haber destruido sus caballadas y encontrándose casi bloqueados en la ciudad de La Rioja; pues pasando por los pueblos en esta corrida fabulosa, el Chacho volvió a resucitar las montoneras, que dieron en qué ocuparse por meses a la caballería sanjuanina (359-360).

En las hazañas del Chacho, héroe de la derrota, el gobernador Sarmiento encuentra una nueva y concluyente oportunidad de poner a prueba sus habilidades trovadoras, componiendo una escena que sintetiza la resistencia del caudillaje en su constante fuga, de aquel que se desplaza con comodidad nómada por el espacio nacional, destreza que es, al mismo tiempo, su ventaja y su maldición. Como Facundo, el Chacho no puede escapar de su destino; en vez de cruzar la frontera, los bordes de la geografía provincial lo devuelven al lugar donde inició la huida. También la muerte de Aldao tiene, para Sarmiento, algo de justicia divina: el horror del cáncer que le devora la cara y que le rompe una vena, provocando un río de sangre que lo cubre entero, es “la única reparación que la Providencia ha dado a esos malaventurados pueblos cuya sangre él derramó tan sin medida” (292). En su carácter romántico, que refuerza la genealogía antes analizada, los caudillos pertenecen a esa orden de personajes medievales condenados a desaparecer del mundo físico, pero que pueden perdurar en la imaginación literaria.

¿Monstruos inexplicables?

Luego de haber explorado los modos en que el sistema de interpretación del medievalismo se pone en juego en estas biografías, podemos preguntarnos si la frase con que Sarmiento cierra la serie de textos sobre la barbarie, “monstruos inexplicables, pero reales”, es solo un gesto retórico, o si hay algo de lo incomprensible que aún permanece en la escritura, décadas después del texto fundamental, del *Facundo* como programa y explicación del mal que aqueja a la República Argentina. Una vez más, la Edad Media nos puede dar una clave de acceso, como residencia simbólica de lo monstruoso.

Aldao, Facundo y el Chacho son ejemplos paradigmáticos de la barbarie, pero también son seres singulares que se escapan de la norma en su carácter excepcional. Su monstruosidad reside, por un lado, en la espectacularidad del terror, en cómo muestran y advierten –del latín *monstrum*: *moneo* (advertir, presagiar) y *monstro* (mostrar)– su aberración en las formas exageradas con que atraen la muerte.¹⁸ El final *gore* de Aldao, que expira desangrado por una enfermedad pestilente que lo deforma, es el correlato de todos los cuerpos mutilados que dejó sin vida, cada vez que su sed de sangre se despertaba con la ayuda del alcohol, cuando era él la enfermedad que consumía al pueblo: “el despotismo, aun ejercido por hombres buenos, es para los pueblos lo que la tisis para el cuerpo” (1896: 290-291). La muerte de Facundo también es representada como un baño de sangre, porque arrastra consigo a quienes lo acompañan; aquella vez, el poder que emanaba de su figura no le alcanzó para evitar que lo mataran de un balazo en el ojo y que sus escoltas y los caballos sean descuartizados; incluso un niño inocente termina degollado (197). Quiroga, el Tigre de los Llanos, construye su renombre a través de relatos infames, que “han servido eficazmente para labrarle una reputación misteriosa entre hombres groseros que llegaban a atribuirle poderes sobrenaturales” (81). En la proliferación de sus “crímenes espantosos” (159), se lo muestra vengativo y arbitrario, aquel que otorga la muerte con ferocidad, comiendo carne cruda y bebiendo sangre. Esta demostración se juega también en afirmar que se suprimen algunos de los hechos más horribles: “me fatigo de leer infamias, contestes en todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la vanidad de autor, a la pretensión literaria. Diciendo más, los cuadros me salen recargados, innobles, repulsivos” (95). Lo inenarrable se convierte también en un recurso de la espectacularidad del terror, dejando a la imaginación lo que la escritura, en realidad, ya ha mostrado en exceso (Contreras, 2012). Aunque en *El Chacho* se despoja de esos elementos truculentos, Peñaloza era también un “pródigo de su sangre, [que] no había de mostrarse económico de la ajena” (364), y que a pesar de su “mala

18 Esta espectacularidad es lo que Sandra Contreras (2012) señala como la imaginación melodramática de Sarmiento, “la más adecuada teatralidad con la que narrar el horror de la barbarie” (83). En esta forma, sostiene Contreras, las historias exageradas son tanto estética como moralmente interesantes.

estrella” (301), que lo conducía siempre al fracaso, lograba infundir terror en sus seguidores: “conocido este singular antecedente [de no ganar ningún combate], la mente se abisma buscando la atracción que ejercía sobre sus secuaces, sometiéndose por seguirlo a privaciones espantosas” (301-302).

De este abismo de la mente surge el otro lado de la monstruosidad de estos caudillos: el de la pérdida de la razón. Si el Medioevo es, para la modernidad, la época más oscura por excelencia, es por la *falta de luces* que la sociedad se extravía en la locura y la superstición. Estos caudillos, que como no-civilizados tienden a la alienación, son –a la vez– causa y efecto de la enajenación de la barbarie. En reiterados pasajes de *Aldao*, al fraile se lo ve presa de sus remordimientos, horrorizado de sí mismo y rozando la locura, en especial cuando lo meten en la cárcel y tiene tiempo de reflexionar sobre sus atrocidades, lo que lo lleva a un estado de paranoia que lo hace confesar sus crímenes por temor a la muerte (279-280). Facundo confía tanto en el terror de su nombre que desatiende toda advertencia y se deja llevar por el poder de su imagen a su propio fin: “No ha nacido todavía, [dice Facundo] en voz enérgica, el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga [...]’. Estas palabras [...] explican la causa de su extraña obstinación en ir a desafiar la muerte” (195). El ideal del gaucho malo produce también la locura en los otros, haciendo que un niño caiga redondo al oír las palabras “Soy Facundo Quiroga”, y que años después de la muerte del caudillo, recién había dado indicios de recobrar un poco la razón (175). Del Chacho dice que es un Orlando Furioso y que “su enajenación infundía estímulo y terror en sus propios soldados” (364). Si bien todas estas características *explican* los monstruos del caudillaje argentino, lo cierto es que la escritura de Sarmiento produce una ambivalencia: al desplegar el modo en que los caudillos imponen su poder, fomenta el terror al mismo tiempo que revela su funcionamiento. Es como si tomara de la novela gótica ese pacto de lectura que oscila entre aplacar la superstición irracional a través de los excesos, o promoverla para intensificar el efecto de lo sobrenatural (Botting, 2014). Por eso, a Sarmiento no le importa tanto la veracidad de los relatos dispersos que confirman la monstruosidad de los caudillos, sino el efecto que producen en el imaginario popular; es el “candor” (79) con que se escriben las palabras que denuncian las atrocidades de Facundo lo que las convierte en verdaderas.

Estas historias de vida de la montonera, que entran en la temporalidad de la Edad Media para invocar sus excesos y envolver en un manto de oscuridad el siglo XIX argentino, quizás sean una forma esquiva de narrar a Rosas, aquel que, según Sarmiento, es el más terrible monstruo que engendró nuestro territorio. Rosas es una Esfinge porque reúne en su cuerpo dualidades en contradicción: no solo es mitad mujer y mitad tigre, sino también la conjunción aberrante de civilización y barbarie; el terror de este “hijo de la culta Buenos Aires” (8) es un sistema frío y racional, que hace el mal sin pasión, de forma *civilizada*. Él es el verdadero enigma a resolver a través de sus alteridades, los monstruosos caudillos, tal vez más fáciles de comprender que el increíble Rosas. Sarmiento no duda de la existencia de estos monstruos; su creencia se sostiene en el poder fantasmático de sus caudillos medievales, cuyas sombras terribles encarnan las fantasías populares que algún día compondrán el romance nacional.

Bibliografía

Alexander, M. (2017). *Medievalism: the Middle Ages in Modern England*. New Heaven y Londres, Yale University Press.

Altamirano, C. (1994). “El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*”. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, no 9, 7-19.

Altschul, N. (2014). “Writing Argentine Premodernity. Medieval Temporality in the Creole Writer-Stateman Domingo F. Sarmiento”. En *Interventions: The International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 16, no. 5, 716-729.

_____ (2016). “Medievalism in Spanish America after Independence”. En Louise D’Arcens (comp.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge, University Press.

Amante, A. (2013). “La trama. Sobre *El Chacho* de Sarmiento”. En *Las ranas*, no 8, 137-149.

Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Barrington, C. (2016). “Global Medievalism and Translation”. En Louise D’Arcens (comp), *The Cambridge Companion to Medievalism*, ob.cit.

Botting, F. (2014). *Gothic*. Londres, Routledge.

Contreras, S. (2012). “*Facundo*: la forma de la narración”. En A. Amante (dir. del volumen) y N. Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina, Sarmiento (vol. IV)*. Buenos Aires, Emecé.

D’Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor.

D’Arcens, L. (2016). *The Cambridge Companion to Medievalism*, ob.cit.

Duncan, J. (1955). “The Anti-Romantic in *Ivanhoe*”. En *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 9, No 4, 293-300.

Fontana, P. (2012). “El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías”. En A. Amante (dir. del volumen) y N. Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina, Sarmiento (vol. IV)*, ob. cit.

Garrels, E. (1988). “El *Facundo* como folletín”. En *Revista Iberoamericana*, vol. 54, no 143, 419-447.

_____ (1993). “Traducir a América: Sarmiento y el proyecto de una literatura nacional”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 19, no 38, 269-278.

_____ (2012 [1986]). “La historia como romance en el *Facundo*”. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Longueil, A. E. (1923). “The Word ‘Gothic’ in Eighteenth Century Criticism”. En *Modern Language Notes*, vol. 38, no 8, 453-460.

Lynch, A. (2016). “Medievalism and the Ideology of War”. En Louis D’Arcens (comp), *The Cambridge Companion to Medievalism*, ob.cit.

Manzoni, Celina (2011). “Una biografía inmoral: la vida de Aldao”. En *Monteagudo*, no 16, 127-142.

Molloy, S. (1996). “El lector con el libro en la mano”. En *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Paolini, D. (2018). “*La Nona sangrienta* y la invención. Apropiaciones críticas y literarias del gótico en la escritura de Sarmiento”. En *Revista Exlibris*, no 7, 160-172.

Piglia, R. (2012 [1980]). “Notas sobre *Facundo*”. En Adriana Amante (dir. volumen), *Sarmiento*, ob.cit.

Pinilla, N. (1943). *La polémica del romanticismo de 1842*. Buenos Aires, Americalee.

Rodríguez Pérsico, A. (1993). "Las instituciones y la guerra en las biografías de la barbarie de Sarmiento". En *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Washington, Interamer-OEA.

Sarmiento, D. F. (1885). *Obras completas, Tomo III: Defensa, Recuerdos de provincia, Necrolojías y biografías*. Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg.

_____ (1896). *Obras completas, Tomo VII: Civilización y barbarie (Quiroga, Aldao, El Chacho)*. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno.

_____ (1961). *Facundo*. Prólogo y notas del profesor Alberto Palcos. Buenos Aires, Culturales Argentinas.

Scott, W. (1995). *Ivanhoe*. Hertfordshire, Wordsworth Classics.

Simmons, C. (2011). *Popular Medievalism in Romantic-Era Britain*. Basingstoke, Palgrave Macmillian.

Wein, T. (2002). *British Identities, Heroic Nationalisms, and the Gothic Novel, 1764-1824*. Basingstoke, Palgrave Macmillian.

Williams, R. (2003). "Romántico". En *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

LA NOCHE, EL SILENCIO Y LA MAGIA EN LA TRAMA FICCIONAL DE LA BRUJA O LA AVE NOCTURNA

María Laura Romano

Ficciones en prensa

En un ensayo sobre el fraile Francisco de Paula Castañeda, Cristina Iglesia afirma que el cura fundó una tradición, “la de la escritura periodística como escritura ficcional, que actúa sobre el poder político al mismo tiempo que dialoga con la literatura gauchesca” (2005: 71). Me interesa reponer esta idea porque propone una clave de lectura que, por lo menos como hipótesis, puede hacerse extensiva más allá de Castañeda e iluminar el funcionamiento de parte de la prensa decimonónica. En el ámbito de Buenos Aires, el novel periodismo de las primeras décadas del siglo XIX encontró en la ficción, desarrollada de manera múltiple y dispar, un importante núcleo productivo a través del cual dar inteligibilidad al conturbado presente. Tentativamente podría decirse que, en los periódicos de aquellos años, la ficción emergía de dos formas diversas. Por un lado, a través de la construcción de personajes en los que encarnaba la voz enunciadora de la publicación, cuya biografía se elaboraba con diverso nivel de sistematicidad a partir de retazos desperdigados en los distintos números de las hojas. Son de este tipo el *Despertador Teofilantrópico Místico-Político*, el *Desengañador Gauchipolítico* y *Doña María Retazos*, solo por referir tres criaturas de la imponente batería de periódicos-personajes del ya mencionado Castañeda¹; también se incluyen en esta especie periódica las hojas gauchescas

1 Los títulos de los periódicos del fraile Castañeda se caracterizaban por su desproporcionada extensión, como reflejan los nombres completos de dos de las publicaciones mencionadas: *Desengañador Gauchi-Político*, *Federi-montonero*, *Chacuaco-oriental*, *Choti-protector* y *Puti-republicador de Todos los Hombres de Bien, que Viven y Mueren Descuidados en el Siglo Diez y Nueve de Nuestra Era Cristiana*; *Da. María Retazos de Varios Autores Trasladados Literalmente para Instrucción*, y *Desengaño de los Filósofos Incrédulos que al Descuido, y con*

que, construidas en torno a una “ficción de escritura”, proponían una biografía para el imaginario gaucho escritor. Por otro lado, el componente ficticio aparecía a través de los títulos metafóricos que servían para caracterizar al sujeto enunciador de las gacetas y a su “línea editorial” y que impregnaban la escritura de las publicaciones de una serie de imágenes en torno de las cuales coagularon algunas de las retóricas de la prensa más distintivas del período. Pertenecen a esta serie los múltiples periódicos-meteoro como *El Rayo*, *El Trueno*, *El Relámpago*, *El Pampero*, *El Granizo*, entre otros, y las hojas tituladas con nombres de instrumentos que servían para infligir castigos y daños físicos, como *El látigo Federal*, *El látigo Republicano* y *La Lanza Federal*.

En vecindad con el tipo de ficción construida por Castañeda y las gacetas gauchescas puede situarse un periódico porteño, de signo federal, aparecido en 1831, del cual casi nada se ha escrito. Su nombre, *La Bruja o la Ave Nocturna*, refería al personaje híbrido machi-hembra y humano-animal que corporizaba la voz enunciativa y cuyos poderes sobrenaturales servían para aguzar las capacidades vigilantes de las que se jactaba la publicación.² La trama ficticia en la que se enhebraron sus nueve números se compuso a partir de, por lo menos, tres tradiciones. En principio, el periódico nutría sus páginas de las creencias mágicas, muy enraizadas en la cultura popular ibérica, y del principal arquetipo literario de bruja castellana, la Celestina, con quien la hechicera federal se filiaba en el texto que presentaba el papel (en él, llamaba “madre” a la Celestina y decía contar con sus “polvos superiores”, por lo que puede decirse que la

Cuidado nos Han Enfederado en el Año Veinte del Siglo Diez y Nueve de Nuestra Era Cristiana.

2 El primer número de *La Bruja* es de marzo de 1831 y el último, de abril de ese mismo año. El historiador de la prensa Antonio Zinny escribe sobre este periódico que “parece no haber tenido otro objeto que atacar al señor Rivadavia, poniendo su persona en ridículo y presentando como quiméricos todos sus proyectos de progreso y civilización” (1869: 27), comentario que es repetido textualmente por Galván Moreno (1944), quien no agrega ningún dato más. Beltrán (1943) anota que, además de criticar a Rivadavia, *La Bruja* fustigaba con violencia a los hombres que habían participado del golpe de Estado encabezado por Lavalle, que derrocó al gobernador bonaerense Manuel Dorrego.

hoja nació bajo el auspicio de la famosa bruja).³ Asimismo, en un plano iconográfico, el ambiente espectral que la gaceta construía y, especialmente, la viñeta de su cabecal, que mostraba una oscura ave de rapiña en actitud de caer inminentemente sobre su presa, tenían la impronta de la imaginería goyesca, sobre todo de los monstruos que el pintor español retrató en su álbum de grabados *Caprichos* (figuras 1 y 2).⁴ Por último, pueden rastrearse también resonancias de una literatura europea contemporánea, especializada en narrar el terror y sus formas, en la que destacaba la novela gótica como una de sus principales flexiones, género bastante popular entre el reducido lectorado porteño disponible al momento en que salió *La Bruja* (Vázquez, 2018).⁵ La confluencia de estos tres elementos en el tejido visual y, sobre todo, discursivo del periódico será el objeto en el que me detendré, no sin enfatizar el hecho de que haya sido en la prensa, dispositivo mediático que amalgamó múltiples experimentaciones discursivas del período, donde se reveló prístinamente un anudamiento de elementos de distintas tradiciones literarias y culturales que encontraría su cauce más productivo, algunos pocos años más tarde, en la pluma de los escritores de la Generación del 37.

3 Citamos el periódico indicando entre paréntesis el número dentro de la serie. Las citas respetan la ortografía y los signos gráficos originales (puntuación, cursivas, negritas, mayúsculas).

4 Tal vez la misma pobreza material de las imprentas de la época haya determinado que, a falta del dibujo de una hechicera, se colocara el de un ave negra (probablemente una viñeta arrumbada en alguna caja tipográfica de la imprenta) y que, entonces, el título de la publicación se haya tenido que adaptar a esa ilustración. Después de todo, la imagen no desentonaba con el universo brujeril que evocaba la gaceta, aunque como reconoce un corresponsal y el propio periódico en el número 6, el dibujo del cabecal no representaba un pájaro nocturno, sino un águila, que es un ave rapaz diurna. Este pequeño desacomodo es una evidencia de que no se trataba de una imagen construida especialmente para la hoja sino de un diseño estereotípico, resignificado por su colocación en una gaceta cuya propuesta de ficción se construía en torno a la voz enunciativa de una bruja.

5 Junto a los consagrados autores románticos como François-René de Chateaubriand, Madame de Staël, Jean-Jacques Rousseau, Walter Scott y Bernardin de Saint-Pierre, Vázquez señala que, hacia 1830, circulaba en Buenos Aires un nutrido corpus de novelas góticas, entre las que se contaban las más celebres del género: *El monje* de Matthew Lewis, *La religiosa* de Denis Diderot y varias de Ann Radcliffe, como *El sepulcro*, *El confesionario de los penitentes negros* y *Julia o los subterráneos*.

Cómo decir el mal de la política

Para la literatura argentina del siglo XIX, la crítica ha analizado el imaginario gótico en relación con las producciones románticas. Según estas lecturas, las plumas más destacadas del Romanticismo local encontraron en dicho imaginario las formas literarias adecuadas para representar un tipo de mal particular: el mal ejercido por razones políticas. En *Amalia*, por ejemplo, es sugerente la atmósfera tenebrosa que envuelve a los protagonistas de la historia en la que no faltan bultos espectrales que espían a la heroína durante la noche ni una casa en ruinas que da cobijo a los amantes perseguidos por los esbirros de Rosas (Ansolabehere, 2012); Sarmiento, por su parte, en las biografías que escribe sobre Félix Aldao, Facundo Quiroga y El Chacho Peñaloza, recurre al oscurantismo medieval, al fanatismo religioso y a las supersticiones, todos *leitmotivs* de gusto gótico, para representar a los caudillos argentinos en los que encarnaba la barbarie que asolaba la República (Paolini, 2015);⁶ por último, Echeverría, en el poema *Avellaneda*, también utiliza elementos de la literatura de terror para representar el “modo bárbaro” de la política de Rosas y sus aliados. El líder de los blancos, Manuel Oribe, es figurado como un sujeto alucinado: por el peso de los crímenes cometidos, lo persiguen millares de cabezas desgarradas de sus troncos, aún sangrantes, que claman por venganza (Ansolabehere, 2011).⁷

6 En el presente volumen, se incluye una versión más extensa del texto de Paolini al que hago referencia.

7 En el artículo de Pablo Ansolabehere al que refiero, el análisis se centra en los motivos góticos que aparecen en la poesía de José Rivera Indarte y, sobre todo, de Echeverría. El crítico sostiene que, a diferencia de lo que sucedía en Europa, en el Río de la Plata la literatura vinculada al gótico no adoptó formas narrativas en este tiempo, sencillamente porque no había cuentos ni novelas habida cuenta del incipiente desarrollo del campo literario de la época. El terror, según su hipótesis, se desplegó en piezas poéticas. A partir de la lectura de *La Bruja o la Ave Nocturna*, cabría preguntarse si la prensa no constituyó también otra plataforma para el cultivo de un conjunto de motivos góticos, lo que no resultaría extraño si se tiene en cuenta la centralidad que tuvieron las hojas periódicas para la producción y circulación de la literatura del período.



Figura 1 (izq.). Cabezal de *La Bruja* / **Figura 2 (der.)** Detalle de la viñeta del cabezal

Si puede decirse que los redactores de *La Bruja*, cuya identidad se desconoce, apelaron también a una constelación de tópicos vinculada al gótico, hay que señalar una diferencia fundamental respecto de los letrados de la Generación del 37. Estos últimos recurrieron al gótico para representar la maldad del gobierno de Rosas, al cual denunciaban y cuyo poder punitivo recayó sobre ellos. En el periódico federal, por el contrario, fueron los propios agentes del poder los que echaron mano de personajes, motivos, estados, espacios ligados, entre otras tradiciones artísticas y culturales, a la literatura gótica con el fin de proponer a los lectores una ficción de vigilancia. En ella, la fantástica protagonista ponía al servicio del régimen sus poderes mágicos, con lo que el control que pretendía ejercer sobre

Buenos Aires y sus habitantes resultaba sobrenatural y, por eso mismo, imposible de ser burlado. En este sentido, *La Bruja* se inscribía en una zona de la prensa que remitía a un campo de la política en el que, según la retórica de la época, predominaban la exaltación o la radicalidad, esto es, un campo en que las pasiones renuentes a la razón andaban sueltas. Por ello, a esta publicación le correspondía una escritura superlativa: la gaceta-Bruja no era mala, sino malísima, dado que su personaje protagonista tenía pacto con “todito el infierno”, como anunciaba el poema-prospecto sugerentemente titulado “Previsiones”. En la ficción que proponía a los lectores, era esa alianza maléfica la que alimentaba su omnímodo poder. El miedo, la venganza y el escarmiento, todos afectos ligados al mal, se instituían en la publicación como pasiones articuladoras del orden de la sociedad.

Dije que las artes vigilantes de las que la Bruja se ufanaba buscaban ejercerse sobre la población urbana: este es otro rasgo relevante del periódico. En efecto, el personaje de la hechicera tenía como escenario privilegiado de acción la ciudad, cuestión importante si se tiene en cuenta que Buenos Aires era, a comienzos de la década de 1830, un flanco aún débil del poder del gobernador dado que en ella habitaba la poco disciplinada elite porteña (Di Meglio, 2007). Mientras en *Amalia*, novela también de ambiente urbano, la ciudad del siguiente decenio se representaría como un espacio lúgubre, oscuro, desierto y silencioso producto del terror al que estaban sometidos sus habitantes, *La Bruja* elegía salir a hacer sus recorridas por las noches (“Yo como ave nocturna/ Saldré después de oraciones”, 1) porque esa era la sazón que aprovechaban los enemigos unitarios para hacer sus fechorías. Más que desolación, el periódico encontraba, en la ciudad sumergida en las brumas nocturnas, sigilosos y extraños seres que se confundían con las sombras y que había que aprender a ver y escuchar:

Los duendes de Diciembre, esos bellacos, que amparados de las tinieblas se vinieron á a la carga, se hicieron entonces, y después han continuado haciéndose, para lograr sus fines particulares, *sombras chinescas, impalpables, è invisibles*. Es preciso en consecuencia herirlos por los mismos filos (1, las cursivas son del original).

El pasaje es interesante ya que presenta el programa ficcional del periódico. “Duendes” y “sombras chinescas” son tropos que condensan una estética de representación, en la que los universos culturales evocados se complejizan. De pequeños y maliciosos seres sobrenaturales, los unitarios pasan a ser comparados con las misteriosas sombras de un teatro milenario. Si desandamos esta última imagen, la referencia cultural revela aspectos sugerentes. El lenguaje escénico del teatro de sombras chinescas era conocido en Buenos Aires, dado que, por lo menos en años anteriores, había tenido difusión en la ciudad (Seibel, 1993; Pelletieri, 2005). Emparentado en la época con los artilugios ópticos que dieron origen a los espectáculos de ilusionismo decimonónicos, en él se utilizaba una máquina para generar luz, que, dirigida a una pantalla de lienzo blanco, permitía proyectar sobre ella las sombras de diversas figuras (marionetas o siluetas). El teatro de sombras fue, a su vez, vinculado con el trabajo de un artista ya mencionado, Francisco José de Goya. En los estudios sobre las fuentes iconográficas de sus obras, los dispositivos ópticos (cámara oscura, linterna mágica, tutilimundi, panoramas) y la experiencia visual que suscitaron en el pintor son concebidos como un elemento clave en la elaboración de su particular lenguaje pictórico (Muller, 1984; Serrera, 1997). Para el caso de los *Caprichos*, obra que mencioné en relación con la viñeta de *La Bruja*, el teatro de sombras chinesco parece haber gravitado en la manera en la que Goya resolvió la composición de diversos grabados (Serrera, 1997). En ellos, las figuras infernales, vinculadas con un supramundo maléfico invisible, aparecen en un segundo plano recortándose de la oscuridad; ese fondo oscuro contrasta, a su vez, y de manera más o menos nítida, con la luz del primer plano, en la que aparecen los personajes del mundo real, muchas veces no menos terroríficos que los del otro mundo (figuras 3, 4 y 5).

Volviendo a nuestra gaceta, el juego monocromo de tonalidades oscuras que componen el pájaro del cabezal y el fondo blanco de la hoja sobre el que aquel emerge, permiten pensar “la ave nocturna” como una sombra, como esas que se proyectaban en los teatros itinerantes y que Goya utilizó para dar cuerpo a sus voladores seres infernales. El mundo oscuro y tenebroso de la Bruja, en el que no faltaban cuotas de grotesco y comicidad, redundó, entonces, en un imaginario en el que los componentes literarios (los que surgen por

las referencias explícitas a *La Celestina* y al *El diablo Cojuelo*⁸ o por el uso de motivos vinculados a las ficciones góticas) se enlazaban con alusiones a lenguajes iconográficos de circulación en la época para ofrecer a los lectores una abigarrada trama de narraciones (en prosa o verso) ensambladas a partir de la matriz semántica de la vigilancia y la persecución.⁹



Figura 3 (izq.). Capricho 58, “Trágala, perro” / **Figura 4 (der.).** Capricho 52, “Lo que puede un sastre!”

8 El diablo Cojuelo es uno de los ángeles expulsados del Cielo, conocido en la tradición demonológica bajo el nombre de Asmodeo. Su nombre se debe a su cojera, producida porque, en la caída, se precipitaron sobre él otros ángeles que le dañaron una pierna. El Cojuelo es un personaje legendario de la cultura ibérica, estrechamente vinculado a la brujería. En los siglos XVI y XVII, junto a otros demonios, era habitualmente invocado por las hechiceras para conseguir su ayuda en la obtención del objeto de un conjuro mágico. Pero, además, el diablillo renego es parte de la cultura literaria de la Península, ya que es el personaje protagonista de una novela de Luis Vélez de Guevara, aparecida en Madrid en 1641 bajo el título *El diablo Cojuelo, verdades soñadas y novelas de la otra vida traducidas a esta*.

9 El álbum de Goya *Caprichos* se publicó por primera vez en Madrid en 1799. Según indica María Cristina Fúkelman (2005), José Mauroner, responsable de la primera exposición de pinturas europeas realizada en Buenos Aires, ofreció al público porteño cuadros de los más famosos artistas del viejo continente, entre los que se incluían algunas piezas de Goya pertenecientes al álbum mencionado. La exposición se realizó en 1827 en el Colegio de Ciencias Morales, lo que evidencia que por lo menos a cierto sector del ámbito cultural porteño no le era desconocida la primera gran serie de grabados del artista español.



Figura 5. Capricho 43, “El sueño de la razón produce monstruos”

Escenas nocturnas

Las sombras de la noche constituyeron el escenario privilegiado de la literatura gótica. La oscuridad representaba metafóricamente la otra cara de la luz de la razón; en ella, el sentido del misterio se intensificaba y se daba rienda suelta a la imaginación de criaturas sobrenaturales y de situaciones fantásticas que socavaban la capacidad de comprensión del mundo a partir del criterios racionales (Botting, 1996). *La Bruja o la Ave Nocturna* se nutrió para hilar su ficción de una constelación en la que convivían creencias populares, una religiosidad supersticiosa y formas estéticas que, abrevando de las primeras, desafiaban los paradigmas artísticos ilustrados. La certeza de que los unitarios elegían la noche para actuar justificaba el imaginario sobrenatural y nocturno que se desplegaba en las páginas de la hoja federal. Julio Caro Baroja apunta que la magia se ligó desde la Antigüedad con la nocturnidad. “Para los griegos y romanos” –aclara– “la noche, por su silencio y su aire de secreto, era la sazón adecuada para cometer ciertas maldades” (1997: 33). En el mundo tenebroso que creaba

el periódico, el mal estaba del lado de los unitarios pero también era propio del agente de su escarmiento, lo que la Bruja dejaba en claro cuando afirmaba desafiante tener “mágica negra [sic] / Que la blanca eso es un bledo” (1).

Retomo el fragmento citado en el apartado anterior para proponer una vuelta de sentido más, esta vez ligado a las connotaciones de una palabra: “Es preciso en consecuencia herirlos por los mismos filos”, sostenía la hechicera adicta al Restaurador en relación a los unitarios. La voz “filo” remite al borde cortante de una herramienta, como la hoja de un cuchillo, pero también al límite que divide dos cosas, la tierra finita de un despeñadero y el vacío que la circunda, por ejemplo. Justamente *La Bruja* encontraba su lugar de enunciación en ese espacio divisorio, en la delgada línea que separaba de manera difusa entidades que parecían contrapuestas y en la que el personaje fundaba su carácter monstruoso. Así, a través de las frecuentes metamorfosis del personaje, el hombre devenía mujer y el verso, prosa, o al revés; lo humano se volvía animal; el silencio se transformaba en sonido y la opacidad, en luz y visibilidad.

Noches pasadas andando la *Bruja* de patrulla por el barrio de S. Nicolás, encontró que a la una de la noche, estaba abierta la pulpería de un *Estranjero*; volvió a las cuatro de la mañana y aun permanecía abierta. Como la *Bruja*, no tiene facultad, chica, ni grande, no le aplicó al dicho *Estranjero*, la multa que la ley señala al pulpero, que tenga su casa abierta pasada las once (1).

El hecho relatado con laconismo suscitaba inquietud e intriga. ¿Qué ocurriría dentro de la pulpería tan tarde en la madrugada? ¿Qué voces, qué conversaciones se oírían en ese espacio, probablemente iluminado, que cortaba la oscuridad y la quietud de la noche? Uno de los objetos privilegiados de ataque de *La Bruja* eran los lugares de reunión (en el caso del fragmento citado, se trataba de un lugar de concurrencia de los sectores populares) sobre los que se hacía caer la amenaza de la clausura. Aquello que la hechicera formulaba como una advertencia también podía leerse en términos de denuncia o de “aviso” –no casualmente “Avisos” se llamaba la sección donde el texto fue publicado– a las fuerzas encargadas de la seguridad. Dado que el papel se vendía en los cafés federales,

podía llegar a las manos de una autoridad que tuviera la facultad de aplicar al pulpero (por otra parte, identificado por su condición “sospechosa” de extranjero) multas u otros castigos por infringir la ley.¹⁰ Así, el errático camino que la gaceta recorría entre su redacción e impresión y sus posibles efectos reales sobre el espacio público porteño estaba mediado por una zona “colaboradora” de ese mismo espacio capaz de poner en movimiento las palabras del periódico y traducirlas en acción.

En otra excursión nocturna, cuyo relato es bastante más extenso, la narración también avanza por filos cortantes, esta vez multiplicados, que interrumpen la quietud y el silencio de la Bruja para dar lugar a una animada cháchara confidente. Pero esta conversación revela pronto su carácter efímero.

Apoyada á un sauce estaba
 Por el bajo de *Palermo*,
 Parecida a un estafermo
 En lo inmovil que me hallaba.
 Las estrellas contemplaba
 En silencio sepulcral:
 Sacóme de estasis tal
 Un ruido de pescadores,
 Que andaban en sus labores
 Tras de acuatico animal.
 Me acerco en forma visible,
 Y viendo eran conocidos,
 Tabeamos muy divertidos,
 Pues la noche era apasible:
 Mas un silencio sensible
 Me hizo la oreja parar:
 Póngome entonces à observar,
 Del bello *Plata* la orilla,
 Y diviso una barquilla
 De aquesas de mucho andar.

10 En el número uno, debajo del título “Notable”, decía la Bruja: “Yo como ave nocturna / Saldré después de oraciones / Y en los cafés federales / Pondré a venta mis renglones”.

Al mismo tiempo salieron
De entre los sauces frondosos
Unos cuantos buenos mozos,
Así me lo parecieron.
Mas, ¡oh Dios! Y lo que oyeron
Mis oídos en tal sazón:
Todo aquel gran pelotón
Era de unitarios *sanos*
Que se embarcaban ufanos
Con parricida intención. (...) (1)

La escena que abre el relato es lúgubre y melancólica. El sauce no solo era un árbol popular en la región, sino que oficiaba de emblema de la poesía romántica debido al aire de tristeza que emanaba de su follaje caído (recordemos la predilección de Alfred de Musset por este árbol, cuyo nombre sirvió de título a uno de sus poemas). En una correlación muy frecuente en el Romanticismo, el ambiente circundante –el sauce, las estrellas, el silencio y la oscuridad– acompañaba el estado de ánimo de la Bruja: el “estasis” en que estaba sumergida. Pero esta primera descripción, que en algún punto contradecía la hechura del personaje como Bruja-vigilante, pronto se desbarata. El silencio de la noche (y los secretos a él asociados) se agitaba en el umbral de ruidos y voces. En el paisaje fluvial y nocturno, los ruidos de los pescadores cortaron como un cuchillo el “silencio sepulcral” de la Bruja, que observaba estática los astros del cielo, en una actitud que más que recordar a un enfermo hace pensar en la inmovilidad de una lechuza. En el tabeo, en la conversación amistosa y distendida que siguió, la palabra hablada aparece como elemento de reunión y de lazo entre los sujetos. La interrupción de esta escena de diálogo por la escucha repentina de un “silencio sensible” que hizo a la Bruja “la oreja parar” volvió todo al principio. De un estado inicial de silencio e inmovilidad, se pasó a la conversación y otra vez se cayó en un silencio que no es difícil imaginar acompañado por la detención súbita del movimiento que la Bruja hacía al hablar.

En el número siguiente del periódico, el poema fue corregido a través de la indicación de una errata. Donde decía “silencio sensible” debía leerse “silbido sensible” (2), apuntaban los redactores.

Curioso “error” y curiosa corrección. Por un lado, la versión “correcta” constituía una redundancia (un silbido, para ser tal, tiene que ser audible); por el otro, el sintagma relegado, que tenía carácter de oxímoron, era más afín a los filos sinuosos a través de cuyos recorridos se fue escribiendo *La Bruja*. Se trata del caso de un equívoco productivo, como lo son los actos fallidos para el psicoanálisis. La construcción nominal “silencio sensible” manifiesta cierto solapamiento de su condición de enunciado y de enunciación (esta última quedaba explícita en la fe de erratas); en otras palabras, tanto dentro del relato como en la errata de los editores, que transcribieron el sintagma como equivocación, el “silencio sensible” supone un punto de tropiezo o de estorbo (tanto para la conversación que es parte de la diégesis del texto como para la lectura que realizaba el público de la gaceta), un instante de detenimiento en el que el poema se repliega sobre sí. A partir de ese desliz, se trama la estructura escrituraria del periódico en la errancia entre el silencio, el ruido y la voz.

¿Qué es un silencio sensible? Bajo la gravitación de lo que no quiso escribirse (pero se escribió), el poema se llenaba de resonancias. Las dos adjetivaciones que recaen sobre el silencio (esto es, “sepulcral” y “sensible”) dibujan en el texto un arco de tensión. ¿Al mutismo de los muertos podría asociarse el primer calificativo y al de los vivos, el segundo? ¿Por más callado que un ser vivo esté, su vida suena? La Bruja era hiperperceptiva por lo que podía volver sonoro aquello que se define, justamente, por la falta de sonido. “En un régimen de prácticas políticas que privilegiaban la verbalización, el silencio servía para identificar oponentes”, puntualiza Ricardo Salvatore refiriéndose al rosismo (1998: 203). Había que poder escuchar el silencio con el fin de oír los modos de la conversación que están regidos por él para que sirviesen como elementos de clasificación política. El periódico-Bruja funcionaba, entonces, como caja de resonancia de los silencios (y de los modos de la voz con los que se emparenta: murmullos, susurros, murmuraciones, rumores) que habitaban la ciudad cubierta de sombras.

El relato se clausura a partir de una tercera interrupción. Viendo a la Bruja sorprendida por el suceso, uno de los pescadores le comenta en el tono de complicidad que solo permite el reconocimiento del camarada: “Esta es cosa repetida / Me dijo con gran candor. / Todo asesino y traidor / Tiene aquí franca salida” (1). El habla candorosa del

pescador se constituía como opuesto de las voces murmurantes de los unitarios en fuga. Si hablar era una práctica que generaba y cimentaba lazos sociales, callar era su exacto reverso y, como tal, excluía de la comunidad. El encuentro con los pescadores, que dio lugar a un diálogo distendido, tiene la función de enfatizar esa oposición y de elaborar, a la vez, un modelo de conducta verbal basado en la palabra fácil, frontal y manifiesta. Luego de este breve intercambio, la hechicera partió de allí “muy corrida” resuelta a delatar a los “parricidas”. La Bruja, que como advierte en su poema de presentación, podía “soplarse” en los aposentos de los unitarios, era también una soplona. Su capacidad de volar se conjugaba con una palabra ligera, una palabra alada, que fácilmente salía de su boca para hablar *con otros* en los ámbitos de cofraternización y *de otros* frente a las autoridades.

A modo de epílogo: el terror de los otros

La Bruja se inscribe en el tiempo de la posrevolución sudamericana, tiempo en el que el sentido se astillaba en múltiples matices habida cuenta de la erosión de los fundamentos trascendentes del poder social que había suscitado la ruptura de los lazos políticos con la monarquía española. Como propone Elías Palti a partir de conceptos de John Pocock, el advenimiento de la modernidad supuso la irrupción de la temporalidad en la política (2005: 54). La frágil criatura humana cargó sobre sus espaldas la vasta e intrincada empresa de construir la arquitectura institucional que contuviera las nuevas demandas de las sociedades. El rosismo, en este sentido, fue una flexión más del intrincado cierre del proceso revolucionario. La centralidad que en su axiología política ocupaba el concepto de orden constituía la contracara de la experiencia de las guerras, pronunciamientos y sediciones que habían tirado por tierra los precarios arreglos institucionales construidos luego de 1810.¹¹

El programa ficcional que proponía el periódico rosista, hilvanado en torno a un ser infernal jactancioso de sus poderes, se avenía a las necesidades simbólicas de ese contexto. Aquello que la Bruja, por

11 Jorge Myers, en su ya clásico estudio sobre el discurso rosista, le dedica un capítulo al análisis de los sentidos asociados con la noción de “orden”, que considera uno de los *loci* más importantes del universo enunciativo del gobernador (2011).

sus capacidades sobrenaturales, podía ver y escuchar estaba fuera del alcance del común de los mortales y suplía, en algún sentido, la verdad perdida, ese *nomos* ético de raigambre sagrada que había funcionado por siglos como garante de cohesión de las sociedades tradicionales. Sumada a las facultades que ya comenté, no casualmente la Bruja podía penetrar los pensamientos de los enemigos para dejar al descubierto sus mentiras. Estos pensamientos devían hablas que la hechicera escuchaba furtivamente oculta bajo la forma visible de animales domésticos o de insectos insignificantes. Se trataba de discursos pronunciados por los enemigos que adoptaban en el periódico la forma dramática del soliloquio, artificio que volvía audible una verdad que era por definición silenciosa.

Los elementos que rastree en *La Bruja* –las creencias mágicas, los motivos de la ficción gótica y de las flexiones románticas asociadas con ella y los lenguajes iconográficos vinculados con las prácticas ilustracionistas del siglo XIX y con el tenebrismo de los grabados goyescos– conformaban una amalgama verbal y visual de notas singulares que coincidían en criticar o en plantear ciertas distancias respecto del racionalismo ilustrado a la vez que traslucían rasgos de una modernidad cultural y literaria que estaba en ciernes. En el contexto del primer gobierno de Rosas y de la lucha entre bandos políticos, dichos elementos adquirieron funciones específicas atendiendo a las distribuciones de la palabra pública operadas desde la lógica de la política facciosa. Así, el imaginario gótico y las otras piezas que giraban en torno de él proveyeron a los redactores de la hoja un marco representacional que se adaptaba a las necesidades de la prensa partidaria. *La Bruja* con su ficción de vigilancia ocupó una porción del múltiple universo discursivo del rosismo que se solapaba con otras empresas periodísticas (*El Torito de los Muchachos* de Luis Pérez, fundamentalmente, con quien *La Bruja* tiene muchos puntos en común) y que se caracterizaba por ligar componentes culturales plebeyos con una lengua intimidatoria.¹² Para el caso de la gaceta-hechicera, la magia, los pactos diabólicos y las facultades sobrenaturales que integraban su ficción resultaron en una imagen de la condición omnímoda del

12 Trabajé los vínculos entre *El Torito de los Muchachos* y *La Bruja o la Ave Nocturna*, sobre todo en lo referente a la construcción de las voces enunciativas, en mi tesis doctoral *Monstruos de la razón. Periódicos no ilustrados en la región platina (1820-1830)*.

poder del régimen, que no por estar tramada a partir de esos elementos fantásticos resultaba menos terrorífica.

Bibliografía

Ansolabehere, P. (2011). “Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina”. En Domínguez, N. *et al.* (comps.) *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

_____. (2012). “Amalia y la época del terror”. En *Polifonía*, v. II, 120-137.

Beltrán, O. (1943). *Historia del periodismo argentino*. Buenos Aires: Sopena.

Botting, F. (1996). *Gothic*. Londres y Nueva York, Routledge.

La Bruja o la Ave Nocturna (1831). Buenos Aires, Imprenta Republicana.

Caro Baroja, J. (1997). *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*. Madrid, Alianza.

Di Meglio, G. (2007). ¡Mueran los salvajes unitarios! La Mazorca y la política *en tiempos de Rosas*. Buenos Aires, Sudamericana.

Fükelman, M. C. (2005). “Caricatura, sátira e ilustración en la representación de Rosas”. En *Actas de Jornadas de Hum.H.A., Departamento de Humanidades, área Historia del Arte, Universidad Nacional del Sur*.

Galván Moreno, C. (1944). *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*. Buenos Aires: Claridad.

Iglesia, C. (2005). “Entre cuatro palabras: notas sobre encierros y vacíos”. En Moraña, M. y Olivera-Williams, M.R. (eds.). *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Muller, P. (1984). *Goya's “Black” Paintings. Truth and Reason in Light and Liberty*. Nueva York, Hispanic Society of America.

Myers, J. (2011). *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Palti, E. (2005). *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (un estudio sobre las formas del discurso políticos)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paolini, D. (2015). “Medievalismo gótico en las representaciones sarmientinas”. En *Actas de las XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Pelletieri, O. (dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*, v. I. Buenos Aires, Galerna.

Romano, María Laura (2018). *Monstruos de la razón. Periódicos no ilustrados en la región platina (1820-1830)*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (tesis de doctorado).

Salvatore, R. (1998). “Expresiones federales’: formas políticas del federalismo rosista”. En Goldman, N. y Salvatore, R. (Eds.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, Eudeba.

Seibel, B. (1993). *Historia del circo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Serrera, J. M. (1995). “Goya, *Los Caprichos* y el teatro de sombras chinescas”. En Lacarra, M.C. (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.

Vázquez, A. E. (2018). “Puntos de partida para la literatura nacional: libros europeos, folletines franceses y gabinetes de lectura”. En *Boletín de los Posgrados en Historia* no.10. Buenos Aires, Teseopress (en prensa).

Zinny, A. (1869). *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.

EROTISMO E INFANCIAS QUEER EN ALEJANDRA PIZARNIK Y SUS REESCRITURAS DE GEORGES BATAILLE

Ludmila Barbero

*For no matter how we slice it, the child from the standpoint
of “normal” adults is always queer*

Kathryn Bond Stockton

He desplegado mi orfandad sobre la mesa, como un mapa

Alejandra Pizarnik

La infancia se construye retrospectivamente. Desplegamos el mapa de la niñez sobre la mesa una vez que la abandonamos. Solo podemos construir la imagen de ese período de nuestras vidas en un presente en el que ese niño o niña que fuimos ya están muertos. Fabricamos, a través de la memoria, una suerte de fantasmagoría, en la medida en que el recuerdo construye una figura que no estaba allí, que aún no había adquirido por completo entidad.

A partir de estas coordenadas nos interesa indagar los lazos que se establecen entre la configuración de la niñez en los textos de Alejandra Pizarnik y el concepto de infancia *queer*. Proponemos analizar su construcción del personaje de Báthory, en asociación con el Gilles de Rais pergeñado por Bataille, como una suerte de “niña” en sentido figurado, y, específicamente, como una niña *queer*, cuyas prácticas del desborde constituyen una suerte de crecimiento anómalo, o lateral, y que, de este modo, atentan contra la idea tradicional de que la niñez es un espacio prístino e immaculado, ajeno a la muerte, a la sexualidad y a la degradación. Consideramos que lo propio de la infancia es una temporalidad no regida por la consecución lineal de *Chronos*, sino signada por la lógica del juego. Se trata de *Aión*, una de las formas del tiempo humano, que Heráclito caracteriza como “un niño que juega” (Kohan Apud. Punte, 2018: 16). Esta temporalidad ajena al cálculo y a los criterios de productividad que rigen el universo adulto, será la morada de Báthory, como así también la del personaje batailleano de Gilles

de Rais, una figura clave en el tramado de la *Condesa sangrienta*, por parte de Pizarnik.

Dado que un concepto central en este trabajo es el de infancia *queer*, interesa señalar brevemente de qué hablamos cuando hacemos referencia al término *queer, stricto sensu*. A comienzos de los años noventa, en Estados Unidos, aparece esta nueva corriente teórica en el campo de los estudios de género. Como señala Alexis Emanuel Gros (2015), esta posición, representada por autoras como Judith Butler, Eve Kosofski Sedgwick y Teresa de Lauretis, cuestiona la heteronormatividad: la matriz binaria que subyace a la construcción de las identidades de género en Occidente. Para esta teoría, dicha matriz es una construcción sociohistórica que puede ser desarmada utilizando procedimientos críticos inspirados en la deconstrucción posestructuralista de la metafísica occidental.

Con respecto al concepto de infancia *queer*, se trata de poder concebir y analizar la niñez como un constructo socio-histórico, y de cuestionar los imperativos sexuales, genéricos y sociales, desde los cuales se *performa* dicha construcción. “Una de las misiones teóricas fundamentales, si no la fundamental, de la teoría queer consiste en la desontologización de las identidades de género, desontologización que solo puede lograrse a través de la puesta de manifiesto del carácter construido y contingente de las mismas” (Gros, 2005: 246).

De acuerdo con Paul B. Preciado en “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’” (2005), a comienzos de los años 1980, una lectura cruzada del pensamiento de Monique Wittig y del de Michel Foucault permitió definir la heterosexualidad como una tecnología biopolítica destinada a producir cuerpos héteros (*straight*¹³). Preciado entiende el género no como una idea que se imprime sobre la materia pasiva de los cuerpos, sino como una serie de dispositivos sexopolíticos que van a ser apropiados por las minorías sexuales. Estas minorías, a partir de una serie de acciones políticas, se constituyen en multitudes sexualmente disidentes. El *modus operandi* de estas multitudes es un trabajo de des-territorialización de la heterosexualidad. “Dado que la multitud queer lleva en sí misma, como fracaso o residuo, la historia de las tecnologías

13 La palabra “straight” en inglés tiene connotaciones que “hétero” no tiene, como la de lo recto, la corrección moral, lo directo y lo honesto.

de normalización de los cuerpos, tiene también la posibilidad de intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual” (161).

Si efectuamos un resumen de las diferencias entre el pensamiento de Judith Butler y el de Paul B. Preciado, dos de las pensadoras más importantes de la teoría *queer*, podemos decir que la primera analiza el género como construcción que tiene lugar a partir de la performance repetida de ciertos actos y ciertos gestos que conllevan a la cristalización de patrones y terminan dando lugar a formas o figuras generizadas que socialmente se conciben como “naturales”, mientras que Preciado enfatiza la función de dos industrias centrales en el capitalismo, como la farmacológica y la pornográfica, en las configuraciones de los géneros: estos se construyen por medio de la incorporación protésica de productos (como la píldora) que moldean el género desde su interior, biopolíticamente.

Delimitar estas dos perspectivas resulta central para poder enmarcar nuestro trabajo, en la medida en que este se posiciona en relación con la teoría *queer*, para abordar un tema específico como el de la niñez *queer*. El procedimiento central que adoptamos de los estudios de dicha teoría es el de la indagación de la infancia como constructo, así como cierta filosofía de la sospecha para pensar las formas que el concepto de niñez ha adoptado en las perspectivas tradicionales y en los imaginarios sociales más potentes en la actualidad.

El concepto de niñez *queer*, que profundizaremos a continuación, también toma elementos de las teorizaciones de Sara Ahmed (2006) sobre los espacios y las orientaciones de los deseos dentro o fuera de los patrones sociales de lo rectilíneo (*straight* versus *queer*). Esta autora explica cómo la cercanía de un objeto, a menudo, es la que determina o induce nuestro interés hacia él. Las distribuciones espaciales inciden directamente en que nos interesen determinadas cosas, y determinadas personas y no otras. En algunos puntos del trabajo de Ahmed encontramos posibles gérmenes de la idea del niño *queer*: “Los deseos lésbicos nos mueven hacia los lados: un objeto puede poner otro al alcance, al entrar en contacto con diferentes cuerpos y mundos. Este contacto implica seguir diferentes líneas de conexión, asociación e incluso intercambio, como líneas que a menudo son invisibles para los demás” (106-107, traducción propia).

Esto es, ciertos impulsos y deseos des-orientan y luego reorientan en diferentes sentidos, configuran espacialidades otras. Como veremos a continuación, el crecimiento del niño en su movimiento hacia los lados, puede torcer la esperada consecución de los mandatos sociales, dando lugar a otras derivas del deseo. Se trata de vislumbrar el proceso de configuración de la infancia, poniendo en duda aquellos rasgos que tradicionalmente se asocian a ella como cualidades intemporales.

Por su parte, Philippe Ariès (1960) ubica la aparición del “niño” o de la niñez como la entendemos actualmente a mediados del siglo XVII con el cambio de las condiciones educativas y de la censura en Europa. El niño aparece como una criatura a la que se acompaña en un crecimiento gradual, a través del manejo de cierta demora en ingresar a prácticas, hábitos y conocimientos del mundo adulto, por medio de leyes que lo protegen tanto de los dolores como de los placeres de la adultez. Esto es, hay una demora legal y educativamente pautada, o aplicada sobre el niño. El adulto apuntala esta demora; se representa al niño como lo opuesto al universo del adulto, principalmente desde el punto de vista de la inocencia (cognitiva, emocional, sexual) que se le asigna al infante.

En el siglo XVII, de acuerdo con Ariès, toma aceptación generalizada la idea de la inocencia de la infancia:

Un concepto esencial había ganado aceptación: el de la inocencia de la infancia. Ya se encontraba en Montaigne, que tenía pocas ilusiones sobre la castidad de los jóvenes estudiantes [...]. Cien años después, la idea de la inocencia de la infancia se había convertido en un lugar común. Obsérvese la leyenda de un grabado de F. Guérard que muestra juguetes para niños (muñecas y tambores): “Esta es la era de la inocencia, a la que todos debemos regresar para disfrutar de la felicidad que se avecina; la edad en que uno puede perdonar cualquier cosa; la edad en que se desconoce el odio, cuando nada puede causar angustia; la edad de oro de la vida humana, la edad que desafía al infierno; la edad en que la vida es fácil y la muerte no muestra sus terrores; la edad a la que están abiertos los cielos. Muéstrese tierno y gentil respeto a estas jóvenes plantas de la Iglesia. El cielo estará lleno de ira por quienquiera que los escandalice” (1960: 110, traducción propia).

Entonces, en el siglo XVII gana aceptación la imagen de la infancia como edad de oro, paraíso perdido, etapa de inmaculada inocencia y pureza en la que todo era alegría, en la que los peligros de la muerte, la degradación, la sexualidad, no se vislumbraban aún. Es posible ver cómo la idealización de la niñez es una construcción históricamente situada. Y, como veremos, esta construcción difiere de las figuraciones asociadas a la temporalidad infante que tienen lugar en la obra de Pizarnik y de Bataille.

Kathryn Stockton (2009) desarrolla la idea de que el niño *queer* no crece solo hacia arriba, esto es, del modo conceptualizado por la metáfora inglesa “*grow up*” (el verbo crecer en inglés lleva el adverbio *up*, que significa hacia arriba). El niño *queer* se desarrolla, a nivel corporal, afectivo e intelectual, en modos que resultan elusivos para dicha metáfora. Se trata de un *sideways growth*, o crecimiento hacia los lados. Este modo de crecer da lugar a una dimensión temporal divergente.

El problema de la demora de los niños: su supuesto crecimiento gradual, su lento desarrollo sugerido, que, sin esperanzas, se ha considerado implacablemente como un movimiento vertical ascendente (por lo tanto, “crecimiento hacia arriba”) hacia la plena estatura, el matrimonio, el trabajo, la reproducción y la pérdida del infantilismo. El retraso (...) es tremendamente complicado como concepción, como lo es el crecimiento. Los dos nos conducen más apropiadamente a nociones de lo horizontal -lo que se extiende hacia los lados- o hacia los lados y hacia atrás- más que un simple empuje hacia la altura y hacia el tiempo por venir. (Stockton, 2009: 4, traducción propia).

Si bien entendemos que la Condesa Báthory no es, en sentido estricto, una niña, la temporalidad en la que Pizarnik construye su hábitat y su tendencia a escapar de la verticalidad del crecimiento que propende a la vida “adulta”, entendida como la esfera en la que ocurren estos hitos a los que, como señala Stockton, tiende el crecimiento hacia arriba, como el trabajo y la pérdida de “infantilismo”, la acercan al concepto de *queer child*. La Condesa histórica se casa y tiene hijos. Pero Pizarnik hace un recorte de su biografía a partir del cual, si bien se refiere al marido y a los hijos, se concentra en el

despertar del mal, que tiene lugar luego de la muerte del esposo, y decide situar a su protagonista por fuera de la esfera de la maternidad, como un ser entregado por completo a sus crímenes, y a su deseo de mantenerse por siempre joven.

La condesa sangrienta (1965) es una traducción/comentario/reescritura que realiza Pizarnik sobre la obra de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*¹⁴, la biografía novelada de Erzsébet Báthory, quien asesinó a más de 600 mujeres. Fue un libro de culto entre los intelectuales de la década de 1960. Pizarnik se encontraba en Francia entre 1960 y 1964, donde pergeñó la idea de realizar una traducción de la obra. El texto liminal, desde el punto de vista genérico, de Pizarnik se publicó en un principio en dos revistas (*Diálogos*, 1965, en México, y *Testigo*, 1966, en Buenos Aires). Recién fue publicado en formato libro en 1971 por la editorial Aquarius.

Interesa ver cómo, en *La condesa Sangrienta*, tiene lugar una temporalidad que escapa a la lógica de la productividad y se emparenta al concepto stocktoniano de crecer hacia los bordes y no hacia arriba. Se trata de detenimientos que alteran la esperada demora en la inocencia infantil; son modos perversos de demorarse. El verbo “demorar” tiene la misma raíz latina que “morar”. En este sentido es posible entender la demora como un modo particular de habitar el tiempo, de-morar en él. Para este análisis nos referiremos a *Le procès de Gilles de Rais* (1959), de Georges Bataille, y a otras obras de este autor, porque consideramos que iluminan la conjunción entre el mal, la infancia y el erotismo.

La monstruosidad de la infancia

El proceso de Gilles de Rais (1959), es una traducción/adaptación de Pierre Klossowski, con introducción de Bataille, sobre las actas del proceso judicial/inquisitorial al mariscal de Francia, Gilles de Rais (1404-1440), acusado de homicidios y violaciones seriales a niños y de brujería. En esta obra, Bataille señala que las conductas del asesino serial se asemejan a las de un niño:

14 El libro de Penrose se publicó en Francia por primera vez en 1957.

No podemos negar la monstruosidad de la infancia. ¡Cuántas veces los niños, si pudieran, serían Gilles de Rais! Imaginemos el poder, prácticamente ilimitado, del que dispondría. solo la razón determina la monstruosidad, que justamente nosotros llamamos monstruosa, por el hecho de que pertenece al hombre, al ser racional. En el fondo, ni el tigre ni el niño son monstruos, pero en este mundo en el que reina la razón, su aparente monstruosidad resulta fascinante. Escapan al orden necesario (1987: 290, traducción propia).

La monstruosidad que emparenta al asesino serial con el niño, según Bataille, está en aquello que sustrae al individuo de la ordenación racional, con acuerdo a fines, de la acción. El niño y de Rais escapan al ámbito de la productividad. Podríamos decir, con Stockton, que no crecen hacia “arriba”, esto es, en un sentido cuya finalidad sería la productividad económica y la reproducción biológica y social de la especie. El niño y Gilles de Rais tienen cierto crecimiento lateral, en tanto que el desplazamiento operante en su crecimiento no constituye en ningún modo una tendencia hacia la elevación, un crecimiento hacia arriba. Son las posibilidades materiales de hacer el mal las que determinan la ampliación del movimiento hacia los costados. Su fortuna y su poder vehiculizan el trágico incremento de posibilidades en su criminalidad. “El infantilismo tiene, en principio, cortas posibilidades, mientras que, en razón de su fortuna y su poder, el infantilismo de Gilles de Rais tiene por delante posibilidades trágicas. En sus crímenes, en efecto, Gilles no es hasta el fondo el niño que es profundamente. Su nadería espera, en la sangre, la grandeza trágica.” (1987: 301, traducción propia). Se ve aquí cómo, en primer lugar, Bataille establece una correspondencia entre *infantilismo* y mal. En segundo lugar, considera que ese mal infantil se desarrolla o se incrementa de alguna manera: de Rais va a acercarse progresivamente al niño que profundamente ya es.

Algo semejante ocurre con la Condesa. En la descripción que hace Pizarnik de su carácter, los signos del mal se encuentran mucho antes de manifestarse plenamente, luego de la muerte del marido, solo que no son considerados graves.

Un día en que paseaban por los jardines del castillo, Nadasdy vio a una niña desnuda amarrada a un árbol; untada con miel, moscas y

hormigas la recorrian y ella sollozaba. La condesa le explicó que la niña estaba expiando el robo de un fruto. Nadasdy rio candorosamente, como si se le hubiera contado una broma. [...] Pero estos son juegos de niños –o de niñas. Lo cierto es que en vida de su esposo no llego al crimen (2014: 289).

Si en el Mariscal de Rais son el poder y el dinero los factores que dan lugar a un mayor despliegue de su potencial maligno-infantil, en la Condesa Báthory, además de estos dos elementos, y en asociación directa con ellos, el desencadenante será la muerte del marido guerrero, y, de alguna manera, el abrirse la posibilidad de ocupar en el poder el lugar de su cónyuge.

Asimismo, la inimputabilidad de la que Báthory goza durante un largo período de su vida de homicida se deriva de su pertenencia a la aristocracia. El punto de inflexión a partir del cual las altas esferas deciden dejar de hacer la vista gorda sobre el caso tiene lugar cuando la Condesa varía la coloración de la sangre de sus víctimas, y comienza a asesinar a jóvenes aristócratas. Pizarnik afirma que cuando la capturaron aceptó las acusaciones que pesaban sobre ella, y “declaró que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango” (2001: 295).

Hay cierta conmiseración de parte de Bataille en el modo en que elige presentarnos a Gilles de Rais. Tanto su versión de De Rais como la versión pizarnikiana de Báthory se construyen desde una perspectiva nada inocente. De la misma manera que deconstruyen la idea de que sus personajes infantilizados no pertenecen al reino de la inocencia, también escriben poniendo en riesgo la posibilidad de adoptar una perspectiva inocente sobre la narración de los crímenes. Pizarnik configura un dispositivo narrativo en el que nos hace testigos del deleite carnal de la condesa cuando tortura y asesina a sus víctimas. Construye la imagen de una homicida sonámbula, que no ocupa el rol de agente en la estructuración sintagmática del relato de sus crímenes, sino que solo observa con ojos vacíos una escena cada noche repetida con leves variaciones. A través de un dispositivo lingüístico, narrativo y poético preciso, la pieza ubica a los lectores en el lugar de cómplices de sus crímenes (porque después de todo no hacemos otra cosa que mirar, y eso es precisamente lo que ha estado haciendo la Condesa).

Crecimiento detenido

En la literatura y el cine de horror gótico, como señala María Negroni (2015), se produce una extraña asociación entre fantasías sexuales e infancia. Esto se da porque los personajes que encarnan lo monstruoso en estas obras actúan todos como “niños” cuyo crecimiento por alguna razón se ha interrumpido. Esta atrofia del desarrollo por parte de los personajes del gótico permite vislumbrar la conexión entre infancia y sexualidad. Esta vinculación es central en el acercamiento a las piezas de Bataille y Pizarnik. “Podría decirse que Vathek, igual que Manfred¹⁵ u otros personajes de la literatura gótica, procura la detención del tiempo y la promiscuidad de la pena con la obstinación de quien se niega a haber perdido la infancia” (Negroni, 1999: 46). Por su parte, también Bataille, en *La literatura y el mal*, encuentra un patrón en las diversas formas del malditismo literario que aborda (que van desde personajes malévolos de novelas románticas como Heathcliff, a autores como Kafka y Jean Genet): en las caracterizaciones batailleanas del grupo heteróclito de autores y personajes que construye, la coincidencia principal es el rasgo de permanecer en cierto infantilismo, más allá del *quantum* de lo socialmente aceptado.

Además, la condesa y el mariscal participan de otra forma de lo que, de acuerdo con Stockton, ha sido categorizado por el psicoanálisis y por corrientes políticas reaccionarias (que abrevan sin saberlo del psicoanálisis y del evolucionismo darwiniano) como crecimiento detenido (2009: 22): la homosexualidad. “Esta última frase ha sido el diagnóstico oficial que ha aparecido a menudo para describir la supuesta inmadurez sexual de los homosexuales: su presumido estatus de niños peligrosos, que permanecen niños en parte porque fallan en tenerlos” (2009: 22, traducción propia). Freud concebía la homosexualidad en el niño como una etapa que en un desarrollo normal debía ser “superada”¹⁶.

15 Vathek es el protagonista de la novela gótica homónima escrita por William Beckford (1782). Manfred es el protagonista de un poema escrito por Lord Byron bajo el mismo título (1816-1817).

16 Esto no debería resultar sorprendente, si se toma en cuenta cómo el psicoanálisis piensa en etapas sexuales madurativas en el niño que son sucesivamente abandonadas por el *τέλος* último que se concreta solo a través de la sexualidad genital.

En cuanto a estas imágenes que Stockton toma de ciertos discursos políticos y de planteos provenientes de algunos sectores del psicoanálisis, recuperaré al menos dos de ellas, que resultan significativas para pensar cómo se conjugan infancia y sexualidad en las obras de nuestro corpus: “patrones de vida atrofiados” y “estados atrofiados”, enunciados en referencia a los homosexuales (2009: 24). Se trata de dos sintagmas que bien podrían definir el ritmo *staccato* con el que se mueve la condesa cada día y cada noche, desde sus oscuros aposentos hacia los lavatorios del subsuelo de su castillo, bañados en sangre; de la muerte de una frágil doncella congelada, a la muerte de otra, ahora atravesada por acerados cuchillos que se abren en los senos de su autómatas predilecta, la fatal virgen de hierro; recordemos que uno de los instrumentos de tortura que la Condesa utiliza es una réplica de una autómatas que existió en Nüremberg: una mujer metálica con ciertos mecanismos que permitían que sus ojos se movieran, que sus labios se abrieran y cerraran, y que de sus senos maquillados surgieran cinco puñales con el fin de atravesar a las vírgenes destinadas a ser sacrificadas. La condesa se asemeja a su instrumento de tortura en la descripción pizarnikiana. En especial, en su mirada extraviada, sin más signo de vida que un lábil destello como un batir de alas de cuervo en sus lejanos ojos negros. Bataille también observa con gran detalle los andares de su niño monstruo, su mariscal Gilles de Rais, cuya vida pertenece también a una temporalidad otra. Su existencia se halla entregada al instante sagrado, al presente de la consumación sacrificial, de la “expiación profanatoria” (Negroni, 2015: 117). Si bien Bataille elige mostrar a Gilles de Rais de un modo más analítico (aunque no deja de involucrarse con el personaje), menos poético que Pizarnik, también nos hace participar del detenimiento en el que su héroe está amurado. El modo en que está armado el libro, con la traducción comentada de las actas del proceso judicial e inquisitorial, contribuye fuertemente a generar la imagen de un detenimiento: una misma historia nos es

Aquí se podría pensar que, desde esta perspectiva de raigambre biologicista, cualquier sexualidad, aunque sea genital, cuando se aparta de su finalidad reproductiva también se distancia de ese tan elevado estadio evolutivo en el que el psicoanálisis la ubica, y pasa a conformar una suerte de *arrested development*. Los métodos anticonceptivos necesariamente *queerizan* también las versiones presuntamente cisheteronormativas de la sexualidad.

contada una y otra vez, con pequeñas variaciones. El efecto de asfixia es inmediato, el texto nos hace presa también como lectores de la tortura de ese tiempo detenido en el horror, en el que la violación, las torturas más aberrantes y el asesinato, se viven una y otra vez, sin salida. O sin otra salida que el proceso que dio lugar a las actas en las que se reproduce el encierro a muerte del criminal, en cuya lectura estamos atrapados, en una suerte de juego de cajas chinas.

El tiempo detenido del espejo y los instantes sagrados

Cabría aquí ampliar el análisis de la temporalidad fuera del tiempo y de la demora de la infancia en las obras analizadas. En el personaje de Báthory el deseo de permanecer por siempre más allá del devenir temporal es lo que desencadena el mal. Los múltiples homicidios de la condesa tenían por objeto perpetuar su inmaculada belleza. Si bien la niñez y la juventud son etapas diferentes, el deseo de la condesa de no envejecer pone en juego una temporalidad anómala, en la que el detenimiento tiene lugar a partir del crimen, y esto la acerca mucho a Gilles de Rais, y al concepto de temporalidad infante a la que hicimos referencia al inicio de este trabajo como *Aión*. Báthory anhela permanecer joven, aunque sea a costa de innumerables muertes, y ciertos elementos de la construcción del personaje enfatizan este tiempo detenido. Melancólica, la condesa mora en un espacio en el que “nada pasa” (Pizarnik, 2001: 290); lo único parecido a una marcación temporal parece provenir de los gritos de las adolescentes supliciadas.. El detenimiento de esa temporalidad especial que rige el alma melancólica, sumado al transcurrir de la trama en interiores, y a la capacidad de la condesa de construirse un ámbito casi por completo cerrado a lo masculino, la conforman como un ser que vive bajo el imperio de sus propias leyes, en un encierro espacial y temporal del que no procura salir.

Por su parte Bataille, en *La literatura y el mal*, indaga, en referencia al protagonista de *Cumbres borrascosas*, la existencia de arrebatos de exaltación “divina”, o “divina embriaguez” (2002: 30), que se oponen al mundo de los cálculos, y al bien, en tanto que este último se preocupa por el colectivo y por el porvenir. Esta “divina embriaguez” es cercana a la espontaneidad de la infancia y se produce necesariamente en el aquí y ahora. Los instantes de exaltación

están presentes en el personaje de Báthory. Pizarnik pinta a la condesa como un ser pétreo, con un “terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas” (2001: 294), que solo a través de estímulos fuertes logra despertar. Los arrebatos de pasión en los que la condesa despierta de su letargo funcionan como contrapunto del detenimiento. Estas temporalidades, ajenas al espíritu del cálculo, se acercan a la dimensión lúdica habitada por los niños, donde el tiempo no puede ser numerado o contabilizado. Asimismo, la conexión establecida por Bataille entre muerte y sexualidad como rasgo clave del erotismo resuena marcadamente.

Y ahora comprendemos por qué solo la música más arrebatadamente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o –sobre todo– los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos (Pizarnik, 2001: 289-290).

Bataille también establece una suerte de valoración de los actos criminales de acuerdo con el modelo de la soberanía: los actos criminales soberanos son aquellos que no se efectúan esperando un resultado. Son producto de arrebatos de pasión que hallan su propósito en su misma ejecución. En ese texto, señala la oposición entre las acciones “crapulosas” y las pasionales. Estas últimas, si bien condenadas por la ley, son a menudo rescatadas y revalorizadas por la literatura. Este juicio es lo que le permite rescatar a Gilles de Rais y a Báthory. Bataille enfatiza el carácter soberano del primero en alianza con el reino de la infancia. Esto se percibe como una resistencia a ingresar al universo del trabajo en ciertos personajes nobles del Medioevo y el Renacimiento. La degradación sería, según Bataille, un efecto necesario de ingresar en la esfera del trabajo productivo. El trabajo es una actividad subordinada¹⁷, servil, en tanto que responde a otro propósito que le es externo. Entonces, aquel que quiere

17 Según Bataille, “el trabajo no tendría en sí mismo interés. Es una actividad subordinada, servil, que sirve a otra cosa fuera de sí misma. Aquel que quiere escapar a la vida servil no puede, en principio, trabajar. Necesita jugar. Necesita divertirse libremente, como el niño: liberado de sus deberes, el niño se divierte. Pero el adulto no puede, como el niño, divertirse, si no es un privilegiado. Así como el hombre sin

evitar llevar una vida servil debe en principio no trabajar. Le hace falta jugar y divertirse libremente como un niño. Para que el adulto pueda gozar de la libertad del niño debe estar ubicado en un estatus privilegiado. En relación con esta libertad del aristócrata respecto de la esfera del trabajo y de la productividad se asocia la idea de gasto improductivo, de cara a Bataille, central en su análisis de economía general, *La parte maldita* (1949) y en sus pensamientos sobre el ritual, el sacrificio, y el erotismo. En su reseña biográfica sobre los hechos de la vida de Gilles de Rais, Bataille enfatiza las consecuencias de las *folles dépenses* (gastos locos) de Rais. El consumo incauto de dinero en una suerte de pira sacrificial da cuenta de una resistencia a someterse a la racionalidad del gasto productivo. Es lo mismo que le ocurre a Báthory. Y es en otro nivel lo que le ocurre a Pizarnik, y a ciertos personajes en los que se interesa Bataille en *La literatura y el mal*. No pueden ingresar en la dimensión del trabajo. Este contempla la idea de duración, apunta a un devenir futuro, mientras que el sacrificio solo tiene en consideración el presente. En el libro mencionado, Bataille asocia explícitamente a los nobles con los niños en tanto que ambos se sitúan fuera de la esfera del trabajo.

Los juegos de la muñeca (*Les jeux de la poupée*)

Volviendo a la tesis de Stockton sobre el niño *queer* y el desarrollo lateral del individuo en la infancia, el hecho de que el psicoanálisis, en su versión más tradicional, promueva una lectura de la homosexualidad como detenimiento del desarrollo sexual normal permite entender a las figuras monstruosas de la condesa y Gilles de Rais como metáforas de la homosexualidad. Aquí me interesa enfatizar que, si bien en *El proceso de Gilles de Rais*, Bataille efectúa una representación de la infancia que se puede pensar con Stockton en términos *queer*, en obras como *El erotismo* y *Las lágrimas de eros* hay una mirada heteronormativa y androcéntrica que se cuela en sus tentativas por describir el erotismo en términos generales y universales.

privilegios está condenado a trabajar, el privilegiado debe hacer la guerra.” (1987: 314, traducción propia).

Para indagar cómo los personajes de Báthory y Gilles de Rais pueden ser pensados como metáforas de la homosexualidad, citaré un fragmento del libro de Stockton:

Pero más pertinente respecto de la cuestión de los movimientos y suspensiones laterales es la explicación freudiana de la “perversión” no solo como inversión sino como desviación (*diversion*). Los pervertidos son “desviados”, uno podría decir, que se extienden o se detienen. Es decir, las perversiones son características de gente que, o bien se extiende más allá de los caminos normales de la cópula, o bien se detiene en puntos intermedios en ese camino –y ambas desviaciones se presentan como movimientos hacia los lados o suspensiones en relación con el camino de la cópula– (2009: 25, traducción propia).

Cabe completar este postulado de Stockton con un aporte idiomático. En español la palabra *diversion* bien puede ser traducida por *desviación*, como proponemos. Pero el término que más se le asemeja morfológicamente es “diversión”, que presenta una polisemia de la que el inglés carece. En efecto, la raíz del término en ambas lenguas es la misma: provienen de *diversio-onis*, sustantivo del verbo *diverto* (*divertere*) que significa separar, desviar, darse vuelta, hacer una digresión, oponerse, o divorciarse. En español, divertir es “desviar” solo en una segunda acepción. El sentido más extendido del verbo es “entretener, recrear” a alguien. Esta dimensión lúdica es fundamental para pensar en un movimiento no rectilíneo hacia la maduración sexual normativa. Porque, para que el niño se desarrolle hacia los lados, en el sentido en que Stockton entiende el crecimiento *queer*, en lugar de solo hacerlo hacia arriba, y permanezca en un estadio supuestamente atávico, debe ingresar la dimensión del deseo, del placer, y del juego. Por algo en la infancia la diversión es el máximo valor al que toda práctica apunta, a diferencia del mundo adulto en el que la productividad se logra a través de acciones encauzadas con seriedad. Las prosas tardías de Pizarnik son un homenaje a este modo de entender la infancia en su afinidad con la perversión, a través de un humor corrosivo y “desviado” del camino “normal” de la significación, tan alejado de la referencialidad normativa, como la sexualidad *queer* lo está respecto del camino

“normal” de la cópula. Si se toma por caso *Los poseídos entre lilas*, *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*, ¿No se está divirtiendo Pizarnik con la permanente divergencia del significante respecto de un significado elusivo que se escurre como el conejo relojero de Alicia? Por este motivo es también clave *La condesa sangrienta* como bisagra entre su obra poética publicada en vida en formato libro y su “obra de sombra” (Negroni, 2003). La di-versión aparece primero en el cuerpo, en la puesta en escena de una sexualidad divergente. Asimismo, la diversión está, perversamente formulada, como señalaba, en el niño monstruo que construye Bataille en su representación de Gilles de Rais, un hombre-infante que juega a torturar y a matar.

Con respecto a la vinculación entre el “mal” y el juego, me detendré por un momento en el modo como ambos asesinos seriales convierten a sus víctimas en juguetes, y cómo operan a la manera de coleccionistas. En el apartado titulado “Gilles de Rais et Báthory” del libro *Les larmes d'Éros*, Bataille afirma:

Sade conoció a Gilles de Rais y apreció en él la dureza de piedra. Lo más notable es esta dureza: “Cuando finalmente los niños yacían muertos, él los besaba... y a aquellos que tenían las cabezas más bellas o los más bellos miembros, los daba a contemplar y cruelmente hacía abrir sus cuerpos y se deleitaba a la vista de sus órganos interiores” (1987: 619, traducción propia).

Una vez que mata a los niños, el mariscal de Francia observa sus cabezas y sus miembros. Aún antes de abrir los cuerpos para ver sus órganos interiores, la mirada que posa sobre ellos los disecciona, o, como buen aristócrata, los *hace* diseccionar. Entonces selecciona al más bello del inventario, de la colección de muñecos.

Báthory, por su parte, se extasía en la contemplación de sus bellas muertas. La condesa siempre elegía a las muchachas más “altas, bellas y resistentes” (Pizarnik, 2001: 285) para los suplicios. Hacía soneter y acallar a sus víctimas por medio de sus sirvientas utilizando técnicas que las convertían en una suerte de muñecas-autómatas. En ciertas torturas, los procedimientos que conducen a la petrificación de las bellas torturadas son significativos: en la muerte por frío la doncella es convertida en témpano de hielo, al ser dejada a

la intemperie bañada en agua. En “La virgen de hierro”, la descripción del instrumento de tortura es cercana a la caracterización de Báthory. Correlativamente, la condesa, en su pasividad expectante, recibe rasgos que la aproximan a la autómatas, al tiempo que confunde a la víctima con la máquina. Además, como señala María Negroni, Báthory es su propia muñeca: las largas horas y horas frente al espejo, arreglándose el cabello, observándose milimétricamente, dan cuenta de este fenómeno. De alguna manera, en el modo en que Pizarnik construye la relación de Báthory con sus víctimas encontramos elementos característicos de la infancia pero apropiados de modo perverso: la asesina juega con sus muñecas, que son versiones especulares de sí misma, pero se trata de muñecas de carne y hueso.

Para Stockton, es la sociedad adulta la que promueve que los sujetos se demoren en la infancia, es ella la que reglamenta y conduce esa demora. En el marco de esa demora el niño tiene la posibilidad de *queerizarse* creciendo en formas que no pueden ser aprehendidas dentro del concepto de *grow up*. Los personajes de la Condesa y Gilles de Rais se sustraen a la temporalidad de un crecimiento hacia arriba, esto es, en aras de la reproducción de las relaciones familiares, sociales y económicas. La demora en la infancia que proponen los textos analizados *diverge* de aquella que la sociedad adulta reglamenta en el disciplinamiento de los cuerpos y las mentes infantiles, en su afán por preservar su inocencia. A través de diferentes procedimientos tanto Bataille como Pizarnik *queerizan* cierta construcción de la infancia como espacio prístino e incontaminado de la inocencia. Y subvierten esta construcción a través de los propios elementos que han servido para configurarla: el detenimiento de la temporalidad que conduce al mundo adulto, el juego improductivo, los juguetes, etc.

Hay ciertos conceptos de Bataille que son claves para entender a Pizarnik. Se puede ver su desarrollo en *La literatura y el mal* (1957). Allí, para este autor, la poesía, el erotismo, el mal y la infancia se asocian a la idea de gratuidad, a la libertad de sustraerse a la noción de productividad, y a la “ordenación obligatoria de la acción”, es decir, a la racionalidad de la acción orientada en función de una finalidad productiva, en términos del sistema capitalista. En este sentido, son instancias “soberanas”, cuya necesidad se impone por encima de cualquier cálculo. Bataille hace un recorrido por diversas figuras

del vicio en una serie de autores que en su mayoría conforman el panteón de los malditos. Se trata de una lista de los escritores de cabecera de Pizarnik, que (en una suerte de catálogo de todos los catálogos) debería completarse con ella misma y con Bataille. Uno de estos puntos de unión clave entre la condesa de Pizarnik y el de Rais de Bataille está dado por algo que Bataille lee en cada uno de los autores de *La literatura y el mal* y que resuena en los lectores de Alejandra Pizarnik como omnipresente en su escritura y en sus autofiguras: la permanencia maligna o excesiva en la infancia.

Bataille, Penrose y Pizarnik

En un trabajo previo (Barbero: 2018) comparamos *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik con su hipotexto explícito, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, desde la perspectiva de que ambas obras participan de la matriz architextual del cuento de hadas, con diversos acercamientos y distanciamientos respecto de su núcleo duro. En las conclusiones de ese trabajo constatamos que la versión de Báthory de Penrose retiene los rasgos sobrenaturales que le adjudica la leyenda y el folclore, mientras que Pizarnik delinea a una asesina serial sin tintes sobrenaturales, y esto la vuelve paradójicamente más siniestra, en tanto que, lo ominoso depende del reconocimiento de una familiaridad con aquello que provoca espanto. Recordemos que, para Freud, lo siniestro es aquello de lo familiar que se torna extraño.

Desprovista de tintes sobrenaturales, la monstruosidad de Gilles de Rais se emparenta a la de Báthory de Pizarnik. Pero a la vez, Bataille explica la necesidad de la gente de representárselo con estatura legendaria, para poder evitar el horror (lo siniestro) de reconocerse semejante al criminal. Bataille nos presenta a Gilles de Rais como un niño que juega, solo guiado por su deseo: explica que él cometía sus crímenes “guiado por su imaginación” (1987: 290, traducción propia).

Como ya señalamos, se trata de un monstruo cercano, de un niño monstruo. Este acercamiento a la figura de un asesino serial guarda similitudes con la construcción pizarnikiana de Báthory. Para Bataille también el monstruo sagrado que Gilles de Rais encarna carece de rasgos supra o sub humanos. Y en este sentido puede interpelarnos con mucha mayor fuerza.

Una diferencia entre la construcción batailleana del personaje y la condesa de Alejandra Pizarnik que conecta al primero con la versión de Valentine Penrose sobre la húngara es el relato de la experiencia del placer sexual, un placer acotado, por cuanto el asesinato lo supera, pero existente en tanto que puesto en palabras. Esto es: hay un goce en Gilles de Rais que se explicita como sexual, mientras que en Báthory versión Pizarnik se trata de la muerte grosera, y no de “la muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (1971: 287). Para de Rais la sangre está por encima del placer sexual, se la presenta en directa relación con el mismo, como su forma extrema. Otro tanto ocurre en la versión de Penrose, donde, además, la homosexualidad de la condesa se afirma como verdad documentada, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Alejandra Pizarnik donde se la señala como rumor.

Otro punto de contacto con la versión francesa de *La condesa sangrienta* es el hecho de que en *Gilles de Rais* se denomina al personaje con apelativos que reenvían a lo maravilloso, a pesar de que en ningún momento le atribuye características sobrenaturales. El narrador se refiere a De Rais como “monstruo” y “ogro” (Bataille, 1987: 312), apelativos que también reenvían al universo de lo maravilloso.

En Penrose y en Bataille hay descripciones de aspectos “abyectos” de la corporalidad, que socialmente son invisibilizados. En Alejandra Pizarnik estos elementos han sido borrados con sumo cuidado. Esto es lo que ocurre por ejemplo con las descripciones de la sangre y de los cuerpos en descomposición. En Valentine Penrose se lee:

[A Báthory] no le repugnaban los malos olores; los sótanos de su castillo olían a cadáver; su cuarto, iluminado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre vertida en el suelo al pie mismo del lecho. Como los sectarios ascetas de la Madre universal, que conservan las manos impregnadas del olor de los cráneos en descomposición que el Ganges arroja a veces a sus orillas, no temía el olor de la muerte y lo disimulaba con fuertes perfumes (2001: 19).

En Alejandra Pizarnik el olor se menciona mucho menos, y no aparece asociado de modo directo a la condesa. Es su marido quien tiene olor, y el inspector que viene a sentenciarla percibe el hedor a muerte. Pero de su tolerancia olfativa, o mismo de sus olores, nada se dice.

Divergencias entre Bataille y la díada Penrose/Pizarnik

En *Las lágrimas de Eros*, Bataille le dedica un capítulo a Báthory en asociación con Gilles de Rais. Allí rescata a Báthory, pero no dice nada que se refiera a ella específicamente. Señala que Sade se haría un festín con este personaje. Esto es, gira la perspectiva hacia un sujeto masculino y hacia el modo en que hubiera disfrutado del personaje de la condesa, de haberla conocido. Con respecto a Gilles de Rais, recupera datos mucho más específicos: su modo de matar, y su mirada estetizante sobre sus víctimas. Sobre Báthory dice que describirla serviría para hacer consciente qué es el hombre: “Se trata de abrir la consciencia a la representación que lo que el hombre realmente es”. Aquí la utilización del término “hombre”, como genérico para referirse a los seres humanos, algo nos dice sobre su acercamiento a la figura. Solo la va a retomar para señalar su importancia en relación con la apertura de la conciencia del “hombre”. Esto trae el eco de las demarcaciones genéricas entre víctima mujer y victimario hombre de las que parte la visión del sacrificio erótico en Bataille. Este autor desarrolla la idea de que, en el erotismo, hay un mutuo sacrificio en el que los seres discontinuos involucrados tienden hacia una continuidad. Pero al repartir los roles entre el agente del sacrificio y la víctima, el rol activo siempre será sostenido por un hombre.

En las disquisiciones de Bataille sobre el erotismo, “la amada” es siempre mujer y “el amante” hombre. En el mismo libro hay un capítulo que muestra a todas luces el androcentrismo en el que se anclan las teorizaciones de Bataille sobre el erotismo:

Pero el desorden –o la supresión– de las vestimentas es decisivo. De pronto, sin sus vestimentas, la mujer es un ser *abierto*, un ser abandonado; la mujer desnuda, delante del hombre que, deseándola, se prepara a abrirla sin medida. Desnudándose, ella es puesta a su merced, su desnudez pone de manifiesto su entero desfallecer (desmayo/falla). La desnudez difiere esencialmente de la muerte, pero la mujer vestida se opone al abandono de la desnudez como la muerte se opone a la vida y a la palabra. Esta mujer con sus vestimentas disponía de su voluntad: queda un cuerpo desnudo, sin defensa que llama a un abuso violento. El cuerpo, evidentemente, no es una cosa

y, de él, no podría decir que la vida lo abandona de la misma manera que lo abandona en la muerte: pero él (el cuerpo) desfallece, se prepara, en este abandono, a gozar, aterrorizado, de su desfallecimiento (1987: 657, traducción propia).

La mujer está ahí para ser tomada, abierta, abusada, en tanto que su cuerpo desnudo invita a eso, la deja a merced del otro. Según Bataille, en el erotismo, nos sacrificamos al cruzar los límites de lo que nos define como humanos. Pero un sacrificio nunca es inocente. Siempre hay una víctima y un perpetrador.

En este punto, el corrimiento de Valentine Penrose sobre las disquisiciones batailleanas respecto del erotismo es notable. Renée Riese Hubert (1994) señala que, más allá de si Báthory cometió o no los crímenes que se le atribuyen, lo que importa es el esfuerzo de Penrose por presentar una conciencia femenina inquietante, capaz de provocar interrogantes peligrosos. Por ejemplo, ¿por qué las protagonistas deberían ser víctimas de hombres, actuar de modo virtuoso, conformarse a los patrones esperados, o ser coherentes desde el punto de vista psicológico? Penrose, además de plantear estos valiosos interrogantes, inaugura una torsión reterritorializadora sobre el pensamiento androcéntrico del erotismo en Bataille. Trabaja con el intertexto batailleano, pero se centra en la figura de una homicida sádica a quien declara abiertamente lesbiana. Pizarnik vuelve a torsionar la asignación de roles de víctima/victimario porque revisita a Bataille habiendo antes pasado por el tamiz re-generizador de Penrose. Esto es: Pizarnik construye una figura femenina pasiva y desfalleciente, pero con la diferencia de que ahora será también victimaria. Esto es central para echar luz acerca de su visión del erotismo femenino y sobre su idea de qué significa la pasividad. Esta parece involucrar un potencial de agencia insospechado, en tanto puede esconder los crímenes más atroces. El erotismo de raigambre batailleana se aparta, a partir de la mirada de estas dos escritoras, de sus implícitos falocéntricos.

Bibliografía

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology*. Durham and London. Duke University Press.

Barbero, Ludmila (2018). “Belle comme un rêve de Pierre: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas”. *Anclajes*, vol. XXII, N° 1, enero-abril, pp. 1-17
DOI: 10.19137/anclajes-2018-2211

Bataille, G. (2002). *La literatura y el mal*. Madrid, Editora Nacional.

_____ (1987). *Le procès de Gilles de Rais y Les larmes d'Éros*. En *Oeuvres complètes*. Tomo X. París, Gallimard.

Gros, A. E. (2016). “Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría *queer*”. En *Civilizar* 16 (30): 245-260, enero-junio.

Negrón, M. (2015). “Museo Negro” y “Film Noire”. En *La noche tiene mil ojos*. Caja Negra, Buenos Aires.

_____ (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Pizarnik, A. (2001). “La condesa sangrienta”. En *Prosa Completa*. Barcelona, Lumen.

Preciado, P. B. (2005) “Multitudes *queer*. Notas para una política de los ‘anormales’”. En *Nombres. Revista de Filosofía*, Córdoba, Año XV, N° 19, abril.

Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido Figuras de la infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.

Riese-Hubert, R. (1994). *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, & Partnership*. Nebraska. University of Nebraska Press.

Stockton, K. (2009). *The queer child*. Londres, Duke University Press.

ENTRE CUBA Y ARGENTINA

LA ABYECCIÓN Y LO MONSTRUOSO EN LOS CUENTOS DE VIRGILIO PIÑERA

Ana Eichenbronner

Los cuerpos abriendo sus millones de ojos,/ los cuerpos dominados por la luz, se repliegan/ ante el asesinato de la piel,/ los cuerpos, devorando oleadas de luz, revientan como/ girasoles de fuego/ encima de las aguas estáticas,/ los cuerpos, en las aguas, como carbones apagados derivan/ hacia el mar

Virgilio Piñera, “La isla en peso”

La sorpresa literaria

Caídas al vacío contadas desde un pedazo desmembrado de cuerpo, padres que regresan a la infancia obligando a sus mellizos a limpiarles el trasero, el hombre que una mañana se descubre con la cabeza entre los pies y decide desarmar la trabazón retornando al vientre de su madre anciana, la población decidida a paliar la ausencia de carne practicando la autofagia; un anciano que se alimenta de niños y elabora una explicación racional a modo de justificación, los amantes cuyos ojos y lenguas son cercenados y celebran, porque la mutilación les permitirá extender para siempre una noche de lujuria. Son algunas de las rarezas que Piñera construye con un tono distante, frío, que sus narradores emplean mientras parecen estar en otro lado, observando de costado las escenas disparatadas que relatan con una lengua que juega a no corresponderse con su referente.

La obra del escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979) es reconocida en la actualidad como una de las propuestas más interesantes y renovadoras de la literatura latinoamericana del siglo XX. Su vasta producción literaria da cuenta de un proyecto estético peculiar, personalísimo y rupturista ubicado en los márgenes de los sistemas literarios centrales tanto de Cuba –cuyas turbulencias económicas y culturales empujaron a Piñera a emprender un largo

exilio—¹ como de Argentina, país con el que sostuvo una relación colmada de atracciones y rechazos.

El quiebre, la sorpresa que produce leerlo se da en varios niveles simultáneos: por el tema, por el tono, por las formas de narrar. Piñera construye rarezas, nos propone una inmersión en su universo distópico en el que habitan personajes cuyas prácticas resultan sorprendentes y difíciles de asimilar. Utiliza, además, una serie de procedimientos narrativos de manera original que vuelven a sus textos extraños, fragmentados y complejos. Peculiaridades de una poética que abarca la totalidad de sus textos, esa vasta producción que va de la narrativa a la poesía, y que incluye cantidad significativa de obras de teatro y también una serie de brillantes ensayos críticos².

En el caso de los cuentos, Piñera publicó en vida dos volúmenes: *Cuentos fríos* (1956) y *El que vino a salvarme* (1970), y luego de su muerte, su albacea, Antón Arrufat, publicó *Un fogonazo* (1987), *Muecas para escribientes* (1987) y sus *Cuentos Completos* (2002), volumen este último varias veces reeditado dentro y fuera de la isla. En 1956 apareció la primera edición de *Cuentos fríos* en Buenos Aires por editorial Losada. Nancy Calomarde (2009) se detiene en la anécdota sobre la elección del nombre “cuentos fríos” en la que el mismo Piñera escenifica un momento peculiar de la escritura y de su circulación. Según sus propios comentarios, Piñera escribió estos cuentos en el balcón de su casa de La Habana, pero el nombre del libro que saldría tiempo después por Losada lo eligió a último momento, a partir del que sugiriera Rodríguez Feo en una caminata compartida por las calles de Buenos Aires. Calomarde observa

1 Piñera vivió en Buenos Aires —con algunas intermitencias— entre los años 1946 y 1958: llegó a la Argentina en 1946 y permaneció durante tres periodos: de febrero de 1946 a diciembre de 1947, como becario de la Comisión de Cultura; de abril de 1950 a mayo de 1954 como empleado administrativo del consulado cubano; y en el tercero, de enero de 1955 a noviembre de 1958, como corresponsal de la revista *Ciclón*.

2 La obra de Virgilio Piñera comenzó a ser recuperada hacia finales de la década del ochenta. Su teatro, sus cuentos completos, la producción poética y, en los últimos años, sus ensayos críticos publicados en diversas revistas. En 2015 Carlos Alonso y Pablo Argüelles compilaron *Virgilio Piñera al borde de la ficción* (La Habana, Letras Cubanas). En esta edición aparecen no solo los textos que Piñera publicó en revistas literarias, sino también una serie de entrevistas y ensayos póstumos que aparecieron entre las cajas de textos inéditos luego de su muerte en 1979.

que existe una doble ruta de los *Cuentos fríos* que Piñera escribe en Cuba y edita en Argentina. Según la autora, los cuentos tienen un carácter “dislocado y fronterizo en tanto se constituyen como una escritura actualizada en un espacio alterno –el de la literatura argentina– que somete al texto a un flujo de préstamos, contactos e hibridaciones” (Calomarde, 2009: 2). Lo que hace Piñera es situar su escritura en un lugar de tránsito entre fronteras de las literaturas latinoamericanas “[...] a través de una cartografía descentrada [...] que postula una metaficción latinoamericana, como frontera y como fuga” (Calomarde, 2009: 3). Son cuentos en los que se destaca su prosa lacónica y distante, una retórica fría que Piñera opuso a la sobreabundancia discursiva y metafórica del grupo *Orígenes* alejándose así del barroco de moda en la isla.

Dueño de una poética original y extraña, su recepción resultó problemática y necesitó mediadores (intelectuales amigos, admiradores de su obra) que defendieron su propuesta interviniendo a su favor a través de cartas, recomendaciones, artículos y prólogos.

Los vínculos que Piñera construyó con el medio cultural argentino datan de un tiempo anterior a su llegada a Buenos Aires en el año 1946. Los estableció a través de las revistas en las que publicó tanto poesía como cuentos, y que tuvieron una buena recepción al sur del continente, en especial *Espuela de Plata* y *Orígenes*. Adolfo Fernández de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, fue uno de los lectores que se interesó en la propuesta de Piñera a partir de la lectura de sus publicaciones en revistas culturales cubanas a las que accedió desde Buenos Aires. Así se lo comunicó a través de una breve pero contundente carta a partir de la cual vislumbramos modos de recepción de sus textos que se alejan de las críticas negativas que había sufrido hasta el momento en la isla, y que probablemente lo hayan impulsado a emprender el viaje:

Buenos Aires, agosto 20 de 1942

Mi buen amigo Virgilio Piñera:

Me ha gustado muchísimo su *Conflicto* y me ha dejado en un estado de saturación bastante maravillosa y melancólica. Me parece una pieza insigne de fantasía, de ingenio, de tristeza, de poesía [...] Yo lo felicito interminablemente sobre tantas resoluciones y detalles.

Ese final... Hay instantes de peripecia concienal notabilísima, que más se viven que se leen, se profundizan con delicia. Su revista me atemoriza de perfección e inteligencia...

Adiós y augurios y prontas revelaciones.

Adolfo Fernández de Obieta

(Espinosa, 2003: 107-108)

Hubo entonces mediadores que facilitaron el contacto entre ambas culturas, es el caso de la intelectual española María Zambrano, republicana exiliada en Cuba, amiga de Piñera y admiradora de su obra. Lo constatamos al leer una carta enviada a José Bianco, secretario de la revista *Sur*, en la que Zambrano –a principios de la década de 1940– solicita a Bianco la inclusión de textos de Piñera en la revista argumentando que “se trata de uno de los jóvenes de mayor interés intelectual y literario de Cuba y de todos los países de América que he visitado” (Espinosa: 95). La relación con José Bianco fue central para Piñera, porque fue él quien lo introdujo en el sistema literario argentino. En otro de sus estudios sobre el tema, Calomarde (2010) señala una vez más que la operación de Bianco resultó fundamental para la recepción de Piñera en Argentina. La “operación” que propuso el argentino fue leer al cubano en clave barroca, pero releendo el barroco en clave borgeana (para Borges el barroco era un espacio de la praxis intelectual concebida desde el humor y el vacío) y diferenciándolo del modelo instituido (representado por Lezama Lima y Carpentier). Según la lectura de Bianco, en el caso de Piñera el efecto del barroco no emerge de la sobreabundancia, sino de la esterilidad, el *horror vacui* deviene así humor trágico y como resultado surge un “barroco a la argentina”³. Calomarde sugiere leer la narrativa de Piñera a la luz de la escritura de Borges porque –según su tesis– ambos comparten lecturas y búsquedas escriturarias. Sin embargo, a pesar de que Borges fue el primero en publicar los cuentos del cubano en Argentina, tanto él como Gombrowicz tomaron distancia atacando una y otra vez a muchas de las personalidades que *Sur* nucleaba alrededor de su figura. Los dos suscribían

3 Para ampliar esta idea puede leerse el minucioso análisis de los cruces entre *Sur* y *Orígenes* que realiza Calomarde en este artículo.

al principio de que “la misión de todo joven escritor argentino era matar a Borges” (Rivas Iturralde, 2007: 16).

Quizás lo más llamativo de los cuentos de Piñera se relacione con la construcción de personajes raros, sin nombre, sin historia. Son personajes que en sintonía con lo que ya venía proponiendo en su poesía, se sitúan en la zona de la abyección y lo monstruoso: la podredumbre, los excrementos, la miseria y el hambre, la carne, los orificios del cuerpo. Piñera además elige contarlos desde una lógica alterna en la que la lengua resulta dislocada y extraña.

Cuerpos monstruosos

Sabemos que algo es monstruoso cuando no cabe dentro de los límites de la comunidad, y se presenta como un umbral, un desconocimiento, una anomalía. Para Kristeva (1988) la suciedad no es una cualidad en sí, sino que se aplica a aquello que se relaciona con un límite y representa, más específicamente, al objeto caído de ese límite, su otro lado, un margen: “El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad” (Kristeva, 1988: 96). En el cuento “La carne”, el amado hijo de la señora Orfila se convierte en un “breve montón de excrementos” luego de terminar de devorarse a sí mismo:

De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquierdo de su oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas ni amenazas. Llamado el perito en desaparecidos solo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella (Piñera, 2011: 29).⁴

Lo escatológico aparece también en “La cena” cuando el grupo de hambrientos pasa la noche saboreando el olor de sus propias flatulencias, acción que los ayudará a no morir por inanición:

4 Las citas de los cuentos de Piñera pertenecen a esta edición.

[...] los platos eran devorados sin que nadie manifestase signos de hartura. Pronto la habitación fue nada más que un ruido y un olor que diez patéticas narices respiraban acompasadamente (37).

Residuos del cuerpo, excedente y basura forman parte constitutiva de las criaturas piñerianas, personajes que resultan monstruosos porque se colocan en la zona de la diferencia, de lo alterno. Lo monstruoso “es aquello que desconoce el límite del orden, que crece al margen” señala Femenías (2011: 25). En el cuento “La caída” (sobre el que volveremos más adelante) dos alpinistas suben hasta la cima de la montaña solo para caer al vacío. En el trayecto ambos sufren mutilaciones, sin embargo eso no impide que uno de ellos (el que relata) continúe describiendo esas mutilaciones que sufren, al parecer sin dolor y que, por el contrario, se alegre, considerando un triunfo haber logrado conservar lo más preciado de sus cuerpos, uno los ojos y el otro la barba: “Pero no pude hacer lamentaciones, pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria” (26). Se trata de una serie de pedazos de cuerpo desde donde se cuentan historias hechas de esa carne que nos constituye, que nos coloca del lado de lo animal, que nos desvía de lo espiritual y elevado. Carne que resiste y que, antes que cualquier rasgo de civilidad, aparece desde el puro cuerpo para hablar, además, del propio cuerpo, porque –según Negri (2007)– en la carne está la potencia de la vida que se resiste al poder que intenta dominarla. Frente a la máquina productora de humanidad, en palabras de Agamben (2007), “máquina antropológica” que produce lo humano a partir de la oposición hombre/animal, funciona un artefacto teratológico productor de subjetividades monstruosas, una afirmación de la potencia de la vida más allá de los intentos de controlarla según criterios normativos. En esa zona se coloca Piñera, en la afirmación de la potencia del monstruo que aparece de una u otra forma y que es central en su literatura.

Según Foucault (2000) el monstruo es el gran modelo de las pequeñas diferencias porque explica en sí mismo todas las desviaciones. El monstruo representa la violación de una ley a la vez natural y jurídica, el enmudecimiento de la ley, pero también su esfuerzo. Los monstruos ponen en duda el orden, la ambigüedad, la diferencia.

Expresan la potencia de variación de los cuerpos y producen atracción y rechazo. Por lo tanto, resultan difíciles de asimilar ya que engendran temor, pánico, pero también curiosidad y fascinación. Así ocurre en el cuento “El álbum”: un grupo de huéspedes se reúne alrededor de la dama que, como todos los años, exhibirá su álbum de fotos familiares y de viajes. Los huéspedes compran sus asientos (cuyos precios el portero establece según la distancia que los separe de las fotografías) y se disponen entusiastas a ser parte del espectáculo que consiste en escuchar el relato que la dama construye alrededor de cada imagen que produce múltiples asociaciones:

[...] llevábamos una semana completa en la descripción del vestido. Por ejemplo, relatar el bordado de las mangas trajo a colación el nombre de la bordadora [...] Asimismo fue contada la trágica historia de esta bordadora, raptada por su amante y muerta violentamente tras haberla violado (62).

Los de la dama son relatos que duran horas, días, meses, y que capturan a los espectadores de tal modo que prefieren morir antes que abandonar su puesto y perderse la fascinante exposición de fotos. La exposición dura ocho meses y en su transcurso los huéspedes comen, defecan y hasta mueren, pero nunca abandonan su sitio porque ya nada importa más que escuchar los relatos que las fotos propician (aunque la decisión vaya en contra de toda lógica). El huésped que cuenta la historia pierde el trabajo y no se arrepiente. Además defeca a la vez que se alimenta y ve morir a sus vecinos sin inmutarse:

Defequé, pues, copiosamente sobre mi butaca, mientras la jovencita a mi lado me ofrecía un pedazo de carne asada y yo, en justa reciprocidad, le obsequiaba con un trozo de pollo frío [...] Exactamente como me lo había anunciado, la dama de piedra murió a los cinco meses de haberse iniciado la sesión. Nunca olvidaré su cara (62).

Judith Butler (2002) propone que la matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Según

ella, el sujeto se constituye a través de la fuerza de marginación y abyección:

Lo abyecto designa aquellas zonas “invisibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que define el terreno del sujeto [...] En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional (20).

Para Negri (2007) la carne representa la existencia monstruosa con capacidad de resistir porque “como dice Deleuze, consiste. Aquí la resistencia ya no es más solo una forma de lucha, sino una figura de la existencia” (132). Siguiendo a Giorgi (2009), podemos decir que la carne es materia que, en su composición orgánica, suspende la dicotomía entre lo normal y lo anormal, lo semejante y lo disemejante, lo regular y lo irregular. Hay un saber que es, para Giorgi, el saber del monstruo que se relaciona con la potencia o la capacidad de variación de los cuerpos:

El monstruo tiene lugar en el umbral de ese desconocimiento, allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular; si expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos (323).

La materia transformada

Un cuerpo que se alimenta con productos cubanos –tanto materiales como síquicos– solo puede expulsar residuos cubanos. Y digo expulsar y digo residuos porque la literatura no es otra cosa que una defecación de la materia transformada.

Virgilio Piñera

Desde sus primeras publicaciones, Piñera produjo en el ambiente cultural cubano una serie de reacciones (perturbación, polémica, enojo, aunque también admiración) que le valieron singulares apodosos tales como “escritor irrespetuoso”, “oscura cabeza negadora”, “poeta de la esterilidad y la antipoesía”, entre otros no menos grandilocuentes y escandalosos. Aquello que escribía y también lo que opinaba sobre la literatura y el rol del escritor dentro de la sociedad, resultaba provocador respecto del canon aceptado y legitimado por sus contemporáneos. Esto que afirmo lo prueba el testimonio de su hermana Luisa, a propósito de la publicación de *Las furias* (su primer cuaderno de poemas), en el que recuerda: “Cuando salió *Las furias*, mi familia comentó que era un modo de botar el dinero, pues las cosas que escribía Virgilio eran tan raras que iba a ser difícil que alguien comprara sus libros” (Espinosa, 2003: 97). Él mismo, cuando dedica el libro a José Lezama Lima, hace explícita la intención de perturbar e incomodar a los lectores: “No van contra tu poesía estas *Furias*; sí van contra todo lo que se puede ir y contra todo lo que no se deba ir” (González Cruz, 1993:74).

Su poema más leído, “La isla en peso”, alude a una isla de pesadilla y encierro, a un mar que es como un cáncer, a una vida de agobio: “Si no pensara que el agua nos rodea como un cáncer/ hubiera podido dormir a pierna suelta./ Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar/ doce personas morían en un cuarto por compresión” (Piñera, 1998: 36)⁵. El poeta construye una imagen de la isla que se opone adrede a la que con su teleología insular había creado Lezama, director por esos años de la prestigiosa revista *Orígenes*, que daría nombre al ilustre grupo al que, paradójicamente, Piñera también perteneció. La insularidad que propone Piñera es de

5 Las citas de los textos poéticos de Piñera pertenecen a esta edición.

otro tipo, una insularidad perturbadora, monstruosa, una isla que no está habitada por dioses ni hay nada que merezca ser salvado. Los que sí abundan son los cuerpos (de hombres animalizados, de bestias) que se pudren al sol, atravesados por una historia cargada de violencia y muerte. Aunque también hay belleza en esa forma de contar la descomposición, el sexo y la libertad de unos cuerpos imposibles de sitiar, cuerpos a los que el deseo vuelve explosivos, salvajes, y resultan monstruosos porque expresan las múltiples potencias de la carne, su resistencia al orden. Nadie puede detenerlos cuando echan a andar “la bestia cruzada de cocuyos”:

Cada hombre comiendo fragmentos de la isla,
 [...] cada hombre abriendo su boca como una cisterna, embalsa
 el agua
 del mar, pero como el caballo del barón de Munchausen,
 la arroja patéticamente por su cuarto trasero,
 [...] cada hombre tratando de echar a andar a la bestia cruzada
 de cocuyos. (38)

Seres que son pura corporalidad, hombres (bestiales) que devoran la isla, que “embalsan” en sus enormes bocas agua de mar para luego arrojarla por el trasero. Aquí los hombres son como caballos o surgen no del vientre de sus madres sino desde las postas de abono hasta las que han descendido, “resueltos”:

Un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono,
 [...] un pueblo permanece junto a su bestia a la hora de partir,
 aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
 siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla [...] (44)

Esta isla está habitada por un pueblo de cuerpos salvajes entregados al sexo, al erotismo y a la lujuria. Hombres que son puro cuerpo productor de excrementos, que consumen y defecan, que se hunden en sus propios deshechos. Como vemos, la poesía no eludirá nombrarlos, por el contrario, centra su atención en lo marginal, lo repulsivo y lo escatológico, porque la mirada está puesta en las pulsiones que dejan al desnudo la animalidad de esos sujetos que ya no poseen dioses y que han sido víctimas de la violencia fundacional de la

conquista: “Pienso en los caballos de los conquistadores cubriendo/ a las yeguas,/ pienso en el desconocido son del areíto/ desaparecido para toda la eternidad” (34). En “Vida de Flora” el poema focaliza los pormenores horrorosos de una planchadora de pies gigantes –“De pronto subían tus dos monstruos a la cama”(45)– a la que el poeta elige de entre todas las mujeres para acompañarla en su viaje final hacia la muerte. Mientras, exalta los pormenores de una vida miserable de la cual es aún posible extraer belleza: “Tú tenías grandes pies y un tacón jorobado./ Ponte la flor. Espérame que vamos juntos de viaje” (45).

La poética de Piñera propone relaciones entre el cuerpo y el texto, porque el desarreglo del metabolismo corporal (siempre colocado en primer plano) impregna a la lengua que resulta dislocada y produce extrañeza. Así sucede en el cuento “Natación”, en el que un personaje sin nombre relata con entusiasmo la adquisición y ventajas de un nuevo aprendizaje, nadar en seco:

He aprendido a nadar en seco. Resulta más ventajoso que hacerlo en el agua. No hay el temor a hundirse pues uno ya está en el fondo, y por la misma razón se está ahogado de antemano. También se evita que tengan que pescarnos a la luz de un farol o en la claridad deslumbrante de un hermoso día. Por último, la ausencia de agua evitará que nos hinchemos (153).

Es un hombre el que enuncia, pero también se trata del cuerpo de un muerto, un ahogado que está en el fondo y que no teme hincharse (como suele ocurrir con los ahogados) porque la falta de agua lo impide. Es un hombre entonces, pero también un muerto que además es un pez que tiene miedo de ser pescado “a la luz de un farol o en la claridad de un hermoso día” (153). Este hombre-muerto-animal toma la palabra y cuenta la historia con un tono alegre y entusiasta que no se corresponde con la rareza angustiante de lo que describe. Es además un tipo de narrador que racionaliza, que explica, que argumenta. Lo extraño son las imágenes disparatadas que intenta hacer cuadrar dentro de una lógica racional. Allí, en ese desajuste, se instala Piñera con sus relatos, trabajando con una escritura que tensa la capacidad del lenguaje de representar, y que vuelve extraña a la lengua, situándola en zonas enrarecidas e incómodas que vuelven compleja su lectura.

Los personajes de Piñera son entonces puro cuerpo. Arrastran con dificultad miembros que siempre parecen a punto de producir desechos, de ser mutilados o de estallar. Son cuerpos de hombres alienados que Piñera coloca en el centro de una exploración generadora, según Garrandés (1993), de “artefactos ficcionales”, orbes autónomos de escritura, discursos de la otredad. Por su parte, otro estudioso cubano de la obra de Piñera, Alberto Abreu (1992) sostiene que estos personajes quedan siempre atrapados en una red de fuerzas invisibles, la vida se presenta en sus ficciones como un juego de roles, como un conjunto de redes y mecanismos productores de sujetos, de saberes y de discursos. Podemos agregar que los personajes piñerianos se resisten a tales mecanismos desde sus propias miradas y prácticas alternas, fronterizas y anómalas.

Lo interesante es que, en sus textos, Piñera habilita espacios en los que los sujetos pueden no solo crear su propio discurso, sino insinuar prácticas alternativas y transformadoras como nadar en seco, cumplir cincuenta años y decidir pasar el resto de la vida paseando en coche de bebé empujado por niñeras organizadas en postas a lo largo de la carretera, comer una montaña día tras día hasta observar los efectos de la casi invisible erosión desde la ventana, enamorarse obsesivamente de una escalera, la del palacio legislativo, o comer niños. Se trata de relatos en fuga hacia las fronteras y los márgenes, porque hay en su propuesta una suerte de deriva hacia el borde como acto filosófico que además desestabiliza el sistema literario. Alberto Moreiras (1999) plantea, en este sentido, que, con su propuesta, Piñera abre un “tercer espacio” para la literatura latinoamericana, un espacio que va a ocupar una tradición minoritaria que, según De Rosso (2013) ocupan junto a Piñera los escritores Felisberto Hernández, Mario Levrero y Mario Bellatin. Escritores cuyo “aire kafkiano” se distingue de la tradición mayoritaria del relato no realista a la que pertenecen Borges, Cortázar, Arreola y Mutis, que se diferencia de la anterior, entre otras cuestiones, por realizar una lectura pobre y literal de Kafka que además se ha vuelto canónica. A Piñera, como vemos, le interesa la propuesta de Kafka a tal punto que este se vuelve fundamental en su propia obra. Tanto así que en más de una oportunidad volverá a su maestro para ejemplificar lo que considera fundamental para la literatura que él mismo propone. Dice Julieta Yelín (2015) al respecto:

Para Piñera, el secreto de Kafka es que no hay distancia alguna entre narración y tema, y por lo tanto la tarea del crítico no es formular respuestas a la pregunta ¿de qué está hablando?, sino sostener la pregunta como verdadero motivo de la obra, como su mayor mérito (36).

En la obra de Piñera podemos encontrar entonces claras resonancias de Kafka. Esto sucede en su cuento “La transformación”, en el que los padres no solo se transforman en niños, sino también en monstruos: “Cuando los mellizos cumplieron seis años sus padres se volvieron niños” (173). Así comienza este cuento que sugiere desde el título algo de índole monstruoso, una mutación, un cambio de forma. Sabemos desde el principio que esa transformación tiene que ver con el regreso a la niñez, pero, como es habitual en su propuesta, Piñera no nos cuenta por qué esos padres deseaban retornar a la infancia, cuáles eran sus motivos, y en cambio se limita a describir sucintamente unos pocos “incidentes previos” al fenómeno monstruoso. En contraste con lo que está sucediendo, lo “normal” invade el texto y aparece nombrado de manera excesiva:

los padres de los mellizos eran gente normal [...] resultaban tales exclamaciones el colmo de la normalidad [...] Lo normal se explica mejor que lo anormal [...] La fiesta se desarrolló normalmente [...] Parientes y vecinos empezaron a murmurar, pero siguieron prefiriendo la normalidad (173-174).

En este cuento los mellizos, a su vez, se vuelven adultos intercambiando roles con sus progenitores, a partir de los personajes que esos padres siniestros les han enseñado a representar: el niño personificará a Napoleón vencido cuyo vocabulario se reduce a la expresión “ioh!”, en consonancia con su hermana, que solo sabrá pronunciar un intermitente “iay!”, mientras actúa el papel de la Estatua del Dolor. La enseñanza es también transformadora, pero aquello que resulta enseñable tiene que ver con la frustración y el fracaso (como sucede en el cuento “La condecoración” en el que lo único que puede legarle el padre al hijo de quince años es la frustración, condecorando al joven con “La Orden del Gran Fracaso”, herencia maldita contra la que nada puede hacer, una herencia que constituye sin dudas un desvío monstruoso). Por su parte, la representación no puede

copiar un modelo porque este es invariablemente puesto en duda. “Arturo había incorporado un ioh! que no sé si había pertenecido, en efecto, a Napoleón” (75), dice el narrador.

Otro personaje que padece el síndrome de regresión infantil es Tadeo, el protagonista del cuento que lleva su nombre. Se trata de un adulto de sesenta años, modelo de padre, esposo y ciudadano, que no puede contener un deseo irreprimible de ser “cargado” como un niño, en principio por su propio hijo (tanto en este cuento como en “La transformación” los padres obligan a sus hijos a realizar acciones humillantes: cargarlos en brazos y limpiarles el trasero) y luego por quien se preste a la tarea de hacerlo:

Tadeo era inflexible e imperturbable. No le importaba que cien personas se negaran a cargarlo, que otras se burlaran o lo escarnecieran, si una al menos aceptaba [...] Para facilitar las cosas –que su peso no resultara gravoso–, adelgazó rápidamente. A los pocos meses era ya su propia sombra. Afirmaba que su espantosa delgadez animaba a las gentes a tomarlo en sus brazos (302).

El deseo de Tadeo lo lleva a planificar los cambios de su cuerpo, a transformarse en su propia sombra debido a la “espantosa delgadez” que ha logrado con el fin de ser levantado por algún hombre en el que no provoque repulsión ni rechazo. También decide abandonar la casa y vivir bajo los puentes comiendo sobras. Su deseo lo empuja a los márgenes, lo vuelve marginal y, por lo tanto, desecho, residuo. En este caso, el deseo de ser cargado y acunado en público convierte a Tadeo en exhibicionista, ya que lo que hace el personaje es exteriorizar sus sentimientos, y esto resulta tan grave como mostrar los genitales, nos dirá el narrador cuando intente explicar el fenómeno que relaciona con una tendencia exhibicionista echando mano al diccionario:

De este caso se lee en el Diccionario de la Lengua: “Obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales. Y, por extensión, el hecho de mostrar en público sus sentimientos, su vida privada, los cuales se deben ocultar...” (302).

Tanto en “El viaje” como en “Natación” las regresiones al mundo de la infancia aparecen de maneras menos explícitas. Como en “La condecoración”, el personaje de “El viaje” al cumplir cincuenta años decide que lo único que tiene sentido en la vida es viajar sin descanso hasta la muerte (en “La condecoración” el padre fabrica un aparato para que su hijo pueda contabilizar todos los pasos que dará en su vida hasta descubrir, como su padre, que nada ha tenido sentido). La particularidad del singular viaje se relaciona con el medio de transporte: un cochecito de bebé empujado además por niñeras disfrazadas de choferes que hacen posta a lo largo de toda la carretera del país. Lejos de la tristeza, el personaje celebra la decisión que constituye una vuelta a su remota infancia; por otra parte, no se viaja hacia ningún sitio ya que el viaje, como el relato, es circular, vuelve a comenzar todo el tiempo. Nos encontramos esta vez con un personaje que es rico, y esto lo diferencia de la mayoría de las criaturas de Piñera, que están condenadas a una pobreza miserable. Sin embargo la riqueza aparece aquí equiparada a la pobreza, ya que el sinsentido de la vida es total: “Este viaje ha demostrado cuán equivocado estaba yo al esperar algo de la vida” (89). Regresión a la infancia, pero también viaje hacia ningún lado, y aún así revelador: “Este viaje es una revelación”. (89)

Volver a la infancia representa en estos cuentos un regreso al cuerpo, al puro cuerpo, a una zona en la que la conciencia se esfuma y lo que aparece es la animalidad del cuerpo reducido a sus necesidades básicas. Hay también una recuperación de los excesos del cuerpo; exceso morfológico que corresponde en última instancia a la caracterización de lo monstruoso. Es un movimiento que podemos leer como degradación de lo humano pero que, sin embargo, y para sorpresa de los lectores, es celebrado por los personajes porque allí reside la concreción del deseo. Esto convierte al monstruo en cuerpo de poder en tanto poder de realización del deseo.

Virgilio Piñera apunta hacia una región reflexiva diferente y alternativa. Al respecto, Moreiras (1999) sostiene que

En su práctica singularizadora y descomprometiente, en su radical afirmación del terror previo, en su ascesis de la desobjetivación y de la fuga, Piñera puede entenderse implicado en la elaboración de una lógica del sentido, susceptible de ser reivindicada hoy como nuevo fundamento de la práctica literaria (136).

Moreiras afirma, como ya observamos, que la obra de Piñera ocupa lo que él llama “el tercer espacio”, que, según sostiene, no se erige solo como protección contra la realización de lo inminente, sino que juega, al mismo tiempo, con la caída, el cruce del abismo y el hundimiento.

Muchos de los cuentos de Piñera ponen en primer plano al cuerpo que se desarma, que se consume, que cae al vacío. El cuerpo es objeto de repulsión y de deseo y lo monstruoso está exaltado y recuperado. En “La carne” lo que importa es subsistir, aunque la subsistencia implique el autoconsumo del cuerpo y su desaparición. En ese retorno a la nada hay una puesta en escena del vacío, de lo innombrable que aparece narrado con diferentes tonos (humor, absurdo, sinsentido): “Era un glorioso espectáculo, pero se ruega no enviar descripciones” (28), nos dice el narrador. Si es glorioso, ¿por qué no describirlo? ¿Lo que estamos leyendo, no es la descripción de ese espectáculo? La relación entre escritura y lectura también parece fracturada, enrarecida. Hay una zona de indeterminación que los cuentos no resuelven y que, por el contrario, se instala en los textos forzando o volviendo inasimilable su lectura. Lo que Piñera parece sostener es la extrañeza, la pregunta por la capacidad de la literatura de representar, la apuesta por la indeterminación del sentido. Entre la escritura y la monstruosidad, el alumbramiento del monstruo otra vez ocupa la escena. Todo es ambiguo, los habitantes de ese pueblo (“gente bien educada”, nos dice el narrador) deciden autoconsumirse para no morir, pero mueren por efecto de esa misma práctica. Hay una vuelta a la nada, a la muerte, que no puede detenerse y que se cuenta (aunque se enuncia que permanecerá in-nombrada) a partir de la carne y del cuerpo.

También “La caída”, como observamos antes, relata la pérdida del cuerpo que se desarma en el trayecto que media entre la cima de la montaña y la tierra. Allí no hay dolor, por el contrario, lo que aparece es la transformación de esos cuerpos, reducidos a unos ojos y una barba cuyas potencias resplandecen. El cuento está entonces narrado desde un pedazo de cuerpo (los ojos del alpinista, única parte de su cuerpo que sobrevive a la caída para celebrar la preciosa barba gris del compañero con el que ha compartido la travesía y que termina despedazado también) que pone en evidencia la inevitabilidad: la carne cae siempre. La carne siempre está cayendo en dirección

desconocida, y está regresando, como el monstruo, retornando a un sitio que exige un forzamiento del lenguaje. La carne permite explorar ese umbral ignorado, impensado, del propio cuerpo, hace de la identidad una zona de construcción variable, una variación continua de la materia que es monstruosa porque evidencia que los cuerpos poseen pliegues y aperturas hacia lugares anómalos.

De pronto miré a través del ligerísimo intersticio que dejaban los dedos de mi compañero y advertí que en ese momento un afilado picacho le llevaba la cabeza, pero de pronto hube de volver la mía para comprobar que mis piernas quedaban separadas de mi tronco a causa de una roca, de origen posiblemente calcáreo, cuya forma dentada cercenaba lo que se ponía a su alcance con la misma perfección de una sierra para planchas de transatlánticos. Con algún esfuerzo, justo es reconocerlo, íbamos salvando mi compañero su hermosa barba, y yo, mis ojos (26).

La estrategia que se repite en estos textos es la de contar lo insignificante y pasar por alto lo central (¿para qué los alpinistas subieron a la montaña si no tenían como objetivo plantar la bandera ni enterrar la botella?). Son relatos inquietantes no por lo que sucede en ellos, sino por lo que no sucede: mientras descienden, ambos alpinistas van perdiendo partes del cuerpo, hay una suerte de transformación de la carne que proyecta figuras monstruosas mientras el relato se mantiene distante, lejano. Quizás porque su literatura materializa lo invisible, indicando –como el monstruo– otro umbral de realidad de los cuerpos, el de sus potencias desconocidas.

Virgilio Piñera propone, así, un retorno a lo desconocido, al pliegue monstruoso de los cuerpos –apertura y umbral de experimentaciones– o a lo que no es posible reconocer pero que dispara, en tanto dislocación, todo un aparato discursivo-narrativo.

Bibliografía

Abreu, A. (1992). *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana, Unión.

Agamben, G. (2007). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. México, Paidós.

Calomarde, N. (2009). “Piñera: entre el canon de *Sur* y la herencia origenista”. En *IV Encuentro Interdisciplinario en Ciencias sociales y humanas*. Córdoba, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba.

_____ (2010). “Barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)”. En *Confluente*. Universidad de Bologna, vol. 2, no. 1, 83-99.

De Rosso, E. (2013). “Prólogo”. En *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Espinosa, C. (2003). *Virgilio Piñera en persona*. La Habana, Unión.

Femenías, M. L. (2011). “*Monsieur Cannibale*, Monstruo invisible de la violencia”. En Domínguez, N. y otros (comps.) *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Garrandés, A. (1993). *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*. La Habana, Letras Cubanas.

Giorgi, G. (2009). “Monstruosidad y biopolítica”. En *Revista Iberoamericana*, no. 227. 323-329.

González Cruz, I. (1993). (comp.) *Fascinación de la memoria. Textos inéditos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Letras Cubanas.

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI.

Moreiras, A. (1999). *Tercer espacio, Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile, Lom.

Negri, A. (2007). “4. El monstruo político. Vida desnuda y potencia” en Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.

Piñera, V. (2011). *Cuentos completos*, La Habana, Letras Cubanas.

_____ (1998). *La isla en peso*. La Habana, Unión.

Rivas Iturralde, V. (2007). “Virgilio Piñera, ¿desterrado del Caribe?”. En *Revista de la Universidad de México*, México no. 42. 4-22.

Yelin, J. (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario, Beatriz Viterbo.

ESPEJOS DEFORMANTES

PINCELADAS DEL GÓTICO EN WAKOLDA
DE LUCÍA PUENZO

María José Punte

El realismo torcido de Lucía Puenzo

Las novelas de Lucía Puenzo, las seis que lleva publicadas hasta la fecha, nunca se apartan de un realismo al que se le pueden poner en duda los rasgos típicos del género en cuestión, pero que ya ha sido leído como un realismo contemporáneo; uno que porta las marcas del presente.¹ *Wakolda* (2011), su quinta novela y su tercer largometraje (transpuesto por ella misma como guionista y directora), no escapa a esta caracterización. Es un relato que se ciñe con corrección a un verosímil, que busca anclar lo narrado en sucesos históricos. En ese sentido es que los hechos son ubicados en 1960, gracias a la mención del apresamiento de Otto Adolf Eichmann en la Argentina, que tiene lugar el 20 de mayo de ese año. No reniega ni de la linealidad del relato ni de un pacto con el lector por el cual es posible reconocer tiempos, lugares, instituciones o los mencionados contextos históricos y sus personajes. Y, sin embargo, algunas de las novelas de Puenzo (entre ellas *Wakolda*), a las que tampoco es necesario vincular con el género fantástico, están atravesadas por una serie de rasgos que evocan a la literatura gótica o que se dejan contaminar por ella.

1 Carina González (2011) busca definir el realismo en Puenzo centrándose en *El niño pez*. Señala que, luego de las discusiones estéticas legadas por el siglo XIX y de la “inmanencia fantástica” descubierta en las “entrañas” del siglo XX, el realismo contemporáneo se ve afectado por una suerte de “deformación”, pero nunca del todo abandonado. Agrega que en Puenzo hay una “cierta sensibilidad extraña que desarticula la representación” (195), pero que sus fábulas nunca caen por completo en el absurdo. El realismo se ve en un giro documental, un “ojo etnográfico” que no busca tanto explicar ni interpretar la realidad, como mostrar marcas generacionales. Su realismo trabaja sobre estereotipos realistas, en particular con aquellos contruidos desde los modelos mediáticos de referencialidad y sus géneros (novela rosa, policial, melodrama, series de acción).

Las figuras del gótico pueden ser rastreadas desde los inicios de la producción de Lucía Puenzo. En *El niño pez* (2004), llevada al cine en 2009, la trama juega con los géneros que ofrecen dichas narrativas a partir de estéticas televisivas y cinematográficas, especialmente el melodrama y el policial. Los fagocita y, en cierto modo, los parodia, pero sin destruirlos por completo, en una técnica que remite al modo en que Manuel Puig, a quien ella reconoce como precursor, operaba sobre los discursos de los medios masivos.² El gótico se cuele por estas rendijas adoptando algunas formas reconocibles como, por ejemplo, en el tópico del *Doppelgänger*, una de sus figuras dilectas. La temática del doble aparece en sus dos protagonistas, Lala y Ailín, en un juego especular invertido. En términos espaciales, se puede afirmar que esa es la función que le cabe a la laguna de Ypacaraí, en Paraguay, especie de espacio utópico en la que aspiran instalarse las dos chicas. Este lugar, en donde ellas planean construir su casa ideal, es la contracara de la casa del barrio ubicado en la zona norte del conurbano bonaerense en donde viven cuando son parte de la familia Brontë. Resulta más que evidente, a partir de la elección de este nombre, la vinculación de esta casa con la mansión gótica, en tanto que metonimia de una genealogía familiar en decadencia. La segunda temática vinculada al gótico es el incesto, como explica José Amícola en su profundo análisis del género (2003: 193-194), que aquí sirve para denunciar el abuso patriarcal sobre cuerpos generizados (femeninos), pero también colocados en situación de subalternidad por cuestiones de clase y de etnia. Los lazos familiares son desbaratados de diversas maneras, no solo a través de las relaciones incestuosas.³ No parece responder tanto a perseguir la ruptura de las leyes humanas, como se supone que propone el género gótico, sino en función de un corrimiento de

2 Para este tema véase en Punte, *Topografías del estallido*, el capítulo “La maldita infancia y el secreto de una traición gozosa” (2018: 69-82).

3 El cruce entre diferencia sexual y racial, que se propone mediante la figura de una relación lesbiana entre chicas no solo de distinta clase, sino con diferencias étnicas, no es casual si se lo ve desde lo que propone Judith Butler al respecto. Ella dice que tanto el simbolismo heterosexualizante (y su tabú sobre la sexualidad) y una compleja serie de mandatos raciales (el tabú del mestizaje) convergen como el exterior constitutivo de una heterosexualidad normativa que es, a la vez, la regulación de una reproducción racialmente pura (Butler, 2008: 242).

la norma.⁴ Por último, se puede decir que la figura del “niño pez”, ese bebé supuestamente ahogado en la laguna de Ypacaraí que retorna como un sueño pero también como un mito local, remite al tópico de los aparecidos o fantasmas, algo que se hace más evidente en la película.

Otra novela en la que se pueden reconocer algunas pinceladas góticas es *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007). Como su título indica, la historia va a girar en torno de esta idea que apunta a la existencia de un Mal, con mayúsculas, que somete a los individuos a una serie de vicisitudes no deseadas y –en cierto modo–, abyectas, porque los arroja fuera de todo centro. Los juegos de duplicación se encuentran en la estructura misma del relato, a las que se hace discurrir por dos líneas narrativas que funcionan también como espejos enfrentados. Difícil es decir cuál de las dos es el espejo deformante de la otra. Este juego especular remite a la vinculación actual entre la realidad y la televisión, ese “espejo negro” en donde es la noción misma de representación la que ha quedado en vilo, en una especie de estado fantasmático corporeizado por el personaje de Pepino. Por su parte, la *partenaire* del protagonista es Twiggy, una chica a la que se describe como el personaje de la película de animación *El cadáver de la novia* (*Corpse Bride*, 2005) de Tim Burton. Historia de muertos en vida, *La maldición de Jacinta Pichimahuida* describe en clave grotesca la situación actual de las subjetividades, subyugadas por las falsas promesas de la maquinaria televisiva.

Llegamos, entonces, a *Wakolda*, novela en la que más claramente pueden rastrearse elementos de la estética gótica, aunque con una vuelta de tuerca que no los exhibe de manera tan obvia. No hay muertos en vida, ni apariciones fantasmales. No se ven mansiones en decadencia, aunque se pueda pensar en esos términos al chalet que hereda

4 Para esta cuestión de la norma, y la idea de corrimiento que en Butler se vincula con su concepción de lo performativo, esta autora discute con Lacan al decir que no existe una distinción entre ley simbólica y ley social porque lo simbólico es desde ya una sedimentación de las prácticas sociales. Para ella, las normas (por ejemplo, las de género) se constituyen como tal solo en virtud de la repetición de su poder para conferir realidad. De ahí que sea posible producir desviaciones en ellas mediante usos aberrantes. Las normas son contingentes. Esto, que ella expone en su libro *Deshacer el género* (2006), especialmente en el capítulo dos, “El reglamento del género”, será retomado en el ejemplo mítico-literario que propone el personaje de Antígona en su ensayo *El grito de Antígona* (2001).

la familia en Bariloche. Sí se encuentran el mecanismo de los opuestos como los juegos de simetrías que remiten al Doble. El giro se da, justamente, en que no es la mansión del gótico la que genera la atmósfera de lo *Unheimlich* freudiano, sino otro espacio no por eso menos vinculado al género y que está dentro de la serie mediante la que José Amícola organiza el devenir gótico, y que es el laboratorio: “El castillo o convento de la primera fórmula gótica pasaría a ser el laboratorio en *Frankenstein* para luego transformarse en el salón de recibo de la casa burguesa” (2003: 193). El periplo que hace Puenzo a través de *Wakolda* parece ir en sentido contrario: desde la casa burguesa de los Brontë hasta el laboratorio del “médico alemán”. Este lugar, por su parte, se introduce en la casa familiar, lo que lo convierte en aún más ominoso.

Lecturas del género gótico en el contexto literario argentino

En su libro *La batalla de los géneros* (2003), José Amícola elabora un recorrido exhaustivo por el desarrollo del género gótico europeo, sus orígenes y derivaciones. La cuestión del conflicto enunciado en el título es abordada en un doble sentido. No solo por lo que se expone en el subtítulo, es decir, por la oposición entre el género gótico y la novela de educación (*Bildungsroman*), a través de los cuales se confrontan dos proyectos culturales vinculados con la Modernidad. Se trata, más bien, del proyecto iluminista y su lado B o todo aquello que queda excluido de él. La “batalla” a la que se refiere Amícola es la que se da también entre género textual (*genre*) y género sexual (*gender*), en la medida en que el lenguaje funciona como una “cárcel de significaciones” (11) y que la literatura hace su contribución a crear diferencias que se juegan en otros terrenos, como el de las sexualidades. Así es como hay géneros discursivos que resultan “feminizados” o que sirven para leer la diferencia sexual. La novela gótica, nos recuerda Amícola, tematiza lo femenino como la “escritura de lo excesivo” (28) y como una subversión a las ideas dominantes, las del Iluminismo con su entronización de la Razón.⁵ En tanto que

5 Amícola trabaja, entonces, a partir de esa dicotomía: la novela gótica como expresión de los terrores femeninos ante el acoso tiránico patriarcal; la novela de aprendizaje como expresión del camino de autorrealización del héroe varón (61).

invención (no carente de trasfondo ideológico), o como “modo” (retomando la definición que le proporciona Alastair Fowler), Amícola concluye que es posible entender al gótico como una matriz cultural en la que un grupo encuentra un molde de organización de bienes simbólicos en su contexto social (31). En ese sentido, emergen textos que exhiben síntomas de un malestar sociocultural, resultado de intensos debates en torno a las diferencias de clase, de estamentos y de sexos. No solo empiezan a resquebrajarse los poderes absolutistas, sino que esa sociedad toma conciencia de la violencia como exceso, contraria, además, al principio de civilización (38). De ahí proviene, deduce Amícola, cierta estilización de los horrores que es posible ver en el género gótico, en la medida en que se manifiesta como una reflexión crítica hacia lo excesivo⁶.

La argumentación de Amícola se extiende hacia la literatura rioplatense con el propósito de preguntarse por las formas que adopta en estas costas literarias, en donde reaparece travestido de maneras impensadas. Amícola sostiene que los autores rioplatenses terminan haciendo una depuración de lo superficial del género gótico, para quedarse con el núcleo de los conflictos del inconsciente (213). El reciclaje se da como resultado de una búsqueda de superar el craso realismo, un aspecto del proyecto borgeano que lo acuciaba en su obsesión por una literatura que pudiera jugar en las lides de lo universal. Dos ejemplos que toma como paradigmáticos de esa transposición son los cuentos “Casa tomada” de Julio Cortázar y “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo, en donde la “casa burguesa” que mencionábamos antes es el emplazamiento que adquiere en el paisaje pampeano la “casa gótica”, una casa extrañada porque ya no es reconocible y porque habla de la caída del imaginario de la célula familiar venerada por un ideal victoriano.

Otra reflexión muy instigada por el género o modo gótico es la que trama la obra de la escritora María Negroni. No solo lo delatan títulos como *Ciudad Gótica* (2007), *Museo Negro* (1999) o *Galería*

6 Cuando se pone a pensar los elementos góticos presentes en las literaturas del Río de la Plata, Amícola concluye que el gótico no configuraría un resabio de formas pasadas. Por el contrario, es rescatado por varias corrientes culturales como un elemento que aparece dentro de un sistema complejo, correlato del racionalismo y no como su reacción. Representa un exceso, algo que se manifiesta como “un plus de capas semánticas en un sistema altamente coherente” (192).

Fantástica (2009), o su interés por una autora como Alejandra Pizarnik a quien dedica el volumen *El testigo lúcido* (2003).⁷ La estética del gótico se relaciona en Negroni con su concepción de la verdad, cuyo carácter es tan conjetural como provisorio, no dogmático, hecho de luz y de sombras. Ese saber, que ella identifica con una forma de iluminación y define como la “conciencia de la opacidad del mundo” (2015: 19), emerge paradójicamente de los matices que la oscuridad permite leer, así como de sus infinitas variaciones. Es un conocimiento poético, resultado de una imaginación creadora que indaga en el deseo que, a su vez, encuentra su domicilio en lo que Negroni llama el “castillo lírico”. La figura espacializante del castillo le sirve no solo para referirse a su concepción de la poesía; también es cifra de ese lado oscuro del Iluminismo, su “gangrena” (20), aquello que desbarata la coherencia arbitraria de la representación. Una definición muy clara en ese sentido es la que ofrece en la introducción de *Galería fantástica*:

En su origen, se sabe, el gótico coincide con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Es, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Ahí radica su fuerza y la fascinación que ejerce desde siempre en los lectores. Imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva, haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo (2009: 9).

Esa acción corrosiva del gótico instaura un vacío que es fundador de lo impensable, concepto que para Negroni resulta central a su poética y supone la apertura de posibilidades para el pensamiento, antes que su anulación. El castillo tal y como lo entiende Negroni, a pesar de ser un

7 Negroni, en un gesto de traperero que remite a Walter Benjamin, recoge una iconografía gótica y arma con ella una colección en donde desfilan castillos, gabinetes, criptas, mansiones abandonadas, huérfanos y vampiros, muñecas y autómatas, asesinos y ladrones. Una versión ordenada de esta taxonomía puede leerse en *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), cuyas fuentes por otro lado abrevan en una biblioteca infante que aparece delatada en *Cartas extraordinarias* (2013). Pero también se despliega como un sistema de diapositivas en *La noche tiene mil ojos* (2015), trilogía que reúne sus anteriores volúmenes *Museo Negro* y *Gabinete Fantástico* al que agrega *Film Noir*.

lugar de autoexclusión, también constituye un espacio de plenos poderes (32). Así, esas casas góticas se constituyen en los escenarios perfectos para que tenga lugar la actuación de otra de sus figuras preferidas, la de los niños-huérfanos, que son aquellos capaces de mirar la oscuridad y atisbar en ella –“sin asustarse” (89)–, las dimensiones inesperadas de la realidad. Se ve, entonces, en qué medida coinciden Amícola y Negroni en la lectura que hacen del género gótico, coincidencia que se percibe también en cómo leen ellos al género fantástico, que Negroni analiza en sus lecturas de ejemplos latinoamericanos.⁸ Para ella, la literatura fantástica en América Latina funciona como una forma de resistencia a las “cárceles de la razón”. Si nos atenemos a la enumeración que hace Negroni de lo que considera “los tópicos recurrentes de la literatura gótica” (2009: 11),⁹ es posible incluir a la novela *Wakolda* en la serie que da cuerpo a una de esas derivas latinoamericanas.

***Wakolda*: el gótico revisitado**

Niñas, fotografías, camafeos, souvenirs, amuletos: todos gabinetes fantásticos donde el size “petite” sustrae al cuerpo del dominio de la realidad vivida y lo ubica dentro de una ilusión de quietud que intensifica el deseo, poniendo en evidencia la naturaleza escénica de éste.

María Negroni, *El testigo lúcido*

La novela *Wakolda*, que puede ser abordada en tándem con su transposición fílmica (siempre teniendo en cuenta las diferencias

8 En *Galería fantástica* dedica comentarios a textos de Carlos Fuentes, Rosario Ferré, Felisberto Hernández, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo, Marosa di Giorgio, Vicente Huidobro. Lo que le interesa explorar es cierto “carácter insubordinado” que ella ve como esencial a la poesía, algo de balbuceo infantil que sobreviene –además– en un “clima de miedos y sombras” (2009, 11). Dentro de los temas que ella persigue en los textos aparece el del doble, como expresión de “las fronteras difusas entre sueño y realidad” (12) y que se materializa en las muñecas y autómatas. Junto con esta cuestión de la representación aparece, sin dudas, la pregunta por el acto de la creación.

9 Ese listado incluye los siguientes elementos y es una cabal radiografía de las obsesiones de la obra de Negroni: “el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y de lo maternal, el coleccionismo y la manía del catálogo, la miniatura y la melancolía como ‘problema musical’” (Negroni 2015: 159).

entre ambos lenguajes),¹⁰ nos traslada hacia un pasado reconocible, en el que los exiliados del nacional-socialismo y criminales de guerra como Joseph Mengele se refugian en uno de los paraísos del sur argentino, la ciudad de Bariloche. La decisión de trasladar esta historia a los territorios de la Patagonia, ligados a imaginarios nacionales y transnacionales que le otorgan un carácter en cierto modo magnificado por sus imponentes paisajes, también sirve al propósito de teñir lo narrado de una atmósfera que oscila entre lo feérico y lo siniestro (Punte, 2013). La narración que tiene como protagonista a Lilith, una niña de doce años con un déficit de crecimiento y que desea alcanzar medidas “normales”, irradia en dos direcciones. Por un lado, es una historia de empoderamiento de un sujeto infante en su espinoso camino hacia la vida adulta (en ese sentido es una reescritura del cuento de “Caperucita Roja”). Por el otro, se está contando una historia de un doble abuso, sexual y médico, que tiene como objeto el cuerpo de la niña. El relato de Lilith¹¹ y de su vínculo con el médico alemán evoca la novela de Nabokov, *Lolita* (1955), y la construcción del infante sexualizado. Pero también encara la cuestión del control biopolítico de los cuerpos a través de la medicina y de la excesiva medicalización, tema que puede ser leído en el contexto de las permanentes críticas que dirige la obra de Puenzo a la fase actual

10 En su análisis de la transposición fílmica de *Wakolda*, Teresa Téramo sostiene que ambos textos pueden ser vistos como dos ángulos distintos de la misma historia o un mismo material que da origen a dos obras distintas. La novela y el guión nacen como dos “hermanos gemelos”, idea que remite a la película y que le sirve para referirse a una doble tarea de gestación de la que emergen una versión más fuerte y otra más débil, un bebé de control y otro de experimentación. Si la novela se le aparece como una partitura musical con momentos de *crescendo*, la película se la caracterizaría más bien por las dinámicas de condensación.

11 La elección de ese nombre, así como el de Eva para la madre de la niña, resulta más que evidente en su deseo de vincular a este personaje con una determinada serie en relación con mitologías femeninas, específicamente con la mitología hebrea que concibe a Lilith como la primera mujer que tuvo Adán, previa a la creación de su segunda mujer, Eva. El personaje de la niña en la novela hace ya de entrada una mención a que su nombre significa “monstruo de la noche”. Su interlocutor es José, el médico alemán, que conoce este significado y agrega otras características, todas ligadas al mito: demonio de la oscuridad, diablesa libidinal habitada por la rebeldía, la tentación, la transgresión y el deseo. Y agrega que la niña era “un personaje mitológico, mezcla de ninfa y de duende” (Puenzo, 2011: 21), con lo que suma al mito la concepción de la niña creada por la novela de Nabokov, la de ser una “nínfula”.

del capitalismo neoliberal.¹² El asalto sobre ese cuerpo por parte del sujeto adulto se da por partida doble.

Como ya se adelantó, la inserción de la acción médica en el relato provoca la fusión de dos espacios: el laboratorio y la casa. El espacio hogareño se ve desfamiliarizado por la inserción en él de una espacialidad ajena; una que permite experimentar sobre los cuerpos, auscultarlos, manipularlos, desnaturalizarlos. Sobre esa casa a la que llega la familia conformada por el padre Enzo, la madre Eva, y los tres hijos (a los que se sumarán las gemelas recién nacidas hacia el final), pende una forma de incomodidad que es previa y que se irá acentuando con el desarrollo de los acontecimientos. Eva recibe la casa como herencia de su madre. El grupo familiar se muda desde Buenos Aires con la idea de habitarla y de convertirla en hostería. Este retorno implica para Eva doblarse ante los mandatos maternos, de los que se había desvinculado al casarse con Enzo, cuyo origen no es alemán como el de su familia. Volver a Bariloche a habitar esa casa, retornar a esa comunidad, inscribir a sus hijos en la escuela alemana local, todo eso significa para Eva una forma de claudicación. Lilith, en cambio, si bien no se entusiasma con una recuperación de su genealogía alemana, encuentra en esa casa y en los bosques circundantes un territorio de libertad y de exploración que será clave para ese momento de pasaje que está atravesando.

Dentro de los varios juegos de duplicaciones en los que se va pivotando el relato, está el de las casas, mediante el cual la narración encara una dinámica centrada en la miniaturización. Lilith recibe de herencia de su abuela la casa de muñecas que pertenecía a Eva: una casa, dentro de otra casa mayor, como una puesta en abismo que remite a una ilusión óptica, como de *camera obscura*:

Una antigua casa de muñecas la esperaba a un costado de la cama.
Liberada de las telas de araña y de los insectos que anidaban en

12 Poniendo el foco en esta temática, Oscar Pérez hace un análisis incisivo de la transposición fílmica de la novela. La trama apabullante en torno de la presencia del nazismo en la Patagonia, no debería minimizar en su opinión que la crítica central del texto fílmico está dirigida al neoliberalismo, sobre todo a la industria farmacéutica global y sus consecuencias sobre los cuerpos medicalizados. Tanto la problemática de los experimentos sobre los cuerpos y de la medicina, así como los desafíos éticos que implica, quedan vinculados con el nazismo por su matriz eugenésica.

todos los rincones, resplandecía por dentro y por fuera. Lilith nunca había visto algo igual. Acercó sus ojos (gigantes) a las ventanas de la planta baja: lo primero que vio fue un diminuto piano de cola, tan alucinatorio como el resto del mobiliario... (68-69)

La abuela, en el gesto de dejar como herencia la casa de muñecas, aun a pesar de no hacerlo en persona, busca instaurar su autoridad y la confianza en la propia genealogía mediante el poder ominoso que le concede la ausencia. “Tu abuela siempre hizo lo que quería” (68), le confirma la casera Luned. Contra el acto performativo mediante el que la repetición de la cita se propone organizar a los sujetos de acuerdo con sus lugares en el mundo, se planta la niña Lilith, cuyo nombre es sinónimo de rebeldía femenina. Lilith, a pesar de ese deslumbramiento inicial, ignora el regalo de la abuela y se dedica a merodear por los exteriores de la casa grande o por sus pasillos internos y sus recovecos. Opta por perderse en los espacios otros, intrincados y laberínticos, monstruosos. El deseo de Lilith de crecer se expresa, en primera instancia, en este vagabundeo por los exteriores y en la indiferencia hacia la casa de muñecas, demasiado pequeña ya para sus aspiraciones. Pero es la casa en términos generales la que le queda chica.

La siguiente dinámica de miniaturización es la que se trabaja a partir del tópico de las muñecas, central a la novela como lo delata el título: Wakolda es el nombre de la muñeca mapuche que Lilith recibe durante el viaje hacia el sur.¹³ Se trata de una muñeca hecha de modo artesanal, de madera de palo de incienso y tela. Se supone que es mágica, porque en su interior guarda un talismán que cumple los deseos. Este es el secreto que le confía su anterior dueña, Yanka. Lilith y Yanka se conocen en el encuentro fortuito que tiene lugar durante el viaje, cuando una tormenta obliga a los viajeros a buscar refugio y recibir hospitalidad por parte de una familia mapuche. La muñeca sirve para replicar el efecto de miniaturización que tenía lugar con la casa, esta vez proyectándose sobre el cuerpo de la niña. A su vez, la novela refuerza el juego de duplicaciones a través de estas dos chicas, Lilith y Yanka, cada una poseedora de una muñeca que intercambian esa noche compartida, camino al sur. Porque, así

13 Para el tema de la miniaturización y la muñeca, véase Punte, 2015.

como Yanka es la dueña de Wakolda, Lilith traía su propia muñeca, Herlitzka. El recurso a un sistema de opuestos es más que obvio en esta muñeca, fabricada por Enzo, y que exhibe una factura acorde con los parámetros europeos de producción. Herlitzka es de porcelana, tiene cabellos naturales, es articulada, tiene ojos de vidrio. Pero el detalle más significativo es que en el lugar del corazón, Enzo ha colocado un reloj: “El efecto era perturbador: la muñeca tenía un corazón mecánico” (18).

La temática de las muñecas ocupa un lugar tan central, que el texto está estructurado en dos partes y cada una lleva por título el nombre de una de ellas: Herlitzka y Wakolda. Mediante este doble sistema de simetrías (dos chicas, dos muñecas), la novela retorna a una temática que ya aparecía en *El niño pez*, el de las secuelas de la conquista de los territorios de América que llegan hasta el presente, y que organizan relaciones de poder y subalternidad en la sociedad actual, en lo que respecta a los vectores de género, de clase y de etnia. De alguna manera, las simetrías, un sistema geométrico que intenta equiparar elementos diferentes, se develan tan ilusorias como algunos de los recursos de empoderamiento propuestos en el texto. Las relaciones de poder no necesariamente se resuelven mediante estrategias simbólicas. La distancia que media entre la vida de Yanka, una chica pobre cuya existencia es precaria en varios órdenes, y la de Lilith, es no solo innegable sino también imposible de remontar. De manera análoga, lo mismo se puede decir de la asimetría existente entre el varón adulto y la adolescente, lo cual supone diversos grados de responsabilidad. Pero, por lo pronto, la ficción permite vislumbrar las estrategias de sujetos que buscan superar situaciones de subordinación y de mejorar sus niveles de autonomía.

A través de las muñecas, por otro lado, la novela encara otra cuestión que es la que se ubica en el núcleo perverso de una biopolítica de la modernidad, la del control eugenésico de las poblaciones a través de la intervención médica. La presencia del nacionalsocialismo en la Patagonia, su intención de supervivencia bajo otras condiciones luego de la caída del régimen, está hablando de la persistencia de un sistema de ideas, más allá de lo siniestro de su programa. En la novela, ese rasgo delirante puede ser identificado con el proyecto de perdurar mediante la fabricación industrial de muñecas. Una de las tareas que obsesionará a este médico alemán será la de producir

en forma masiva las muñecas diseñadas por Enzo. José lo convence de llevar adelante esta fantasía emprendedora del padre de Lilith y le ofrece la financiación. En el personaje de José, el médico alemán, toma cuerpo la figura del científico inescrupuloso, del tecnócrata que no repara en los medios para acceder a sus (utópicos) fines, lo que termina provocando la ruptura de diversos pactos sociales y de las normas vigentes, cuyos resultados se salen de todo control. A partir de la decisión de que esta figura se vincule explícitamente con el nazismo, queda bien clara la matriz racista de ciertas tecnologías de poder científico que se camuflan tras los discursos de mejoramiento o de desarrollo técnico. Como afirma este personaje en el comienzo mismo del texto, la verdadera guerra es la que opone pureza a mezcla, y su mente, “antes que la de un científico, era la de un soldado” (11).

En lo que concierne al personaje de Lilith, ella se encuentra en un lugar precario en un sentido muy distinto al de la otra chica. Lo que la hace vulnerable es la insatisfacción que le produce no poseer las medidas consideradas normales para su edad. Salvo porque se destaca su pequeñez, nada en ella permite pensar que sea una persona enferma o con limitaciones físicas o psíquicas de algún tipo. En gran medida, la imagen que recibimos de Lilith se encuentra mediada por la mirada del médico alemán, que resulta despiadada, y no solamente con ella sino con todo lo que lo rodea. De ahí que la anomalía, aquello que la coloca por afuera de la norma y que la convierte en monstruosa, pasa por otro lado. Su obsesión por este hombre, por captar su atención, por dejarse manipular, es lo que produce esa sensación perturbadora apuntada por el texto en más de un pasaje. La temeridad de Lilith, eso que la lleva a arriesgar el pellejo aun a pesar de sentir temor, más que un rasgo de imprudencia es el motor de la acción narrativa.

La dificultad para comprender los motivos de la niña, si seguimos la argumentación propuesta por Kathryn Stockton (2009), es lo que la convierte en *queer*. Por un lado, se puede identificar a la presión social por la obsesión de crecer en un sentido único como uno de los factores que llevan a esta chica a perseguir un ideal, al precio de poner en riesgo la propia integridad física.¹⁴ De su cuerpo se dice

14 Esta justificación es subrayada en la versión filmica, que exhibe con mayor insistencia la incomodidad de la chica ante sus compañeros de escuela, en donde

que, por culpa de los medicamentos que le inyecta José, se convierte en un campo de batalla. Pero no es solo el cuerpo lo que se juega Lilith. Por el otro lado, el deseo de la niña es crecer, lo que en el texto adquiere más de un sentido. La sostiene cierta ansiedad por enfrentar a los adultos, sobre todo a ese hombre que la hace sentir por primera vez interesante. El trasfondo psicológico de este deseo no es explicitado en la novela, algo que genera en torno de este personaje todo ese sistema de luces y sombras al que se refiere Stockton para pensar la figura del infante *queer*: una serie de volúmenes alrededor del infante que irradia sentidos por momentos contradictorios, tácticos, ininteligibles. La complejidad del personaje de Lilith, más allá de su nombre que remite a una genealogía de mujeres rebeldes, abre la posibilidad de pensar al período de la adolescencia como tramado de profundas contradicciones, sin emitir un juicio categórico ante conductas que pueden parecer erráticas, reprobables o perjudiciales para el conjunto.

Una de las torsiones que acercan al texto al gótico tiene que ver con la muñeca Wakolda y su talismán secreto. Es ella la que parece guiar la voluntad de Lilith. La concepción de las muñecas que cobran vida no es en absoluto extraña a la tradición del género. Expresa un temor atávico a estos objetos inanimados cuya forma replica la versión al natural, pero que no deja de ser una materia sin vida, mera copia. María Negroni pone el dedo en la llaga cuando define a las muñecas como “novias inorgánicas o lolitas góticas”. En manos de los adultos, nos dice, cambian de signo: son “máquinas de amar”. Y agrega: “Representan, podría decirse, la Ilustración en clave perversa, son precursoras de la revolución industrial y antepasadas líricas de los robots” (2011: 135). No es, por tanto, casualidad que la novela establezca un lazo tan directo entre la muñeca, la producción en serie realizada gracias a la maquinización, y la reproducción en masa de cuerpos idénticos y perfectos que pretende el médico alemán, clonados y teledirigidos. La mera posibilidad de un ejército de sujetos replicados hasta el infinito, iguales entre sí y carentes de voluntad propia, es la verdadera pesadilla a conjurar.

sufre no solo burlas y descalificaciones, sino incluso violencia física. La razón por la que Lilith acepta el tratamiento propuesto por José y presiona a su madre para que lo permita, son estos repetidos ataques que se producen en el colegio.

Infancias *queer*

Dear, dear! How queer everything is today!

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*

La obra de Lucía Puenzo, si pensamos tanto en sus novelas como en las películas, ofrece un muestrario amplio y complejo de infancias contemporáneas. Incluye a niños/as y adolescentes, sean pobres o ricos, con mayor o menor experiencia de la precariedad. Algunos viven en espacios altamente controlados (por padres y madres, mucamas, guardaespaldas) y gozan de todos los privilegios supestatamente deseables (Tino de *La furia de la langosta*). Otros, en cambio, sobreviven en la calle como pueden o se encuentran lanzados a una lucha cruel y desapareja por la supervivencia (Ajo, Ismael, la Enana de *Los invisibles*). La mayoría se sabe descartable en un sistema que privilegia cierta concepción del éxito y que genera dinámicas de exclusión (Pepino y Twiggy en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*). La mayoría de estos personajes tienen casa y comida, salud y educación, pero igual deben prescindir de lo que se entiende por una contención familiar o adulta. En todos los casos, son sus miradas las que resultan corrosivas del estado actual de las cosas. Exhiben las falencias de un sistema social que no necesariamente asegura parámetros de habitabilidad para todos los cuerpos, sean los propios o los ajenos. Muchos de los niños y niñas que atraviesan el paisaje desplegado por estos textos funcionan como infancias *queer*, en términos de Stockton. No solo por cuestiones vinculadas a sexoafectividades diversas (Tiano de *9 Minutos*, Lala y Ailín de *El niño pez*) o a cuerpos que se desmarcan de la heteronormatividad (le intersexual Alex de *XXY*, la chica trans Tai del cuento "Tai Toom"). Son *queer* porque desmienten una noción falsificada de ingenuidad y porque proponen otras maneras de ofrecer inteligibilidad a la idea de crecimiento. Se desvían de la norma, la pervierten, y tuercen los sentidos establecidos con respecto a la infancia.

El personaje de Lilith es bastante paradigmático de lo que plantea Stockton a partir de su sexualización. La idea de que lo que se está poniendo en juego es qué es lo que vemos cuando vemos a una chica en pleno proceso de crecimiento, resulta torcida (*queerizada*) a partir de la temática de la enfermedad. Es la mirada la que determina el

grado de crecimiento de Lilith, porque lo que se supone que ella representa no coincide con la edad de ese cuerpo. En cuanto a la subjetividad de esta adolescente, ella se muestra todo el tiempo como consciente de sus potencialidades y consecuente en la persecución de su deseo. En ese sentido, y más allá de la maldad y falta de escrúpulos del personaje adulto, Lilith no aparece presentada como víctima. Por diversas razones, y como ya hemos analizado en otra parte, Lilith es una encarnación de la monstruosidad (Punte, 2018). Esto no implica pensarla meramente como un ejemplo de lo abyecto, sino desde la pura potencia que tiene la vida cuando se pone el foco en la exterioridad de la norma y en la posibilidad de correr los parámetros que la delimitan.

Tal vez lo más gótico de esta novela de Puenzo sea la cuestión de la sexualidad infante que trama el texto y que lo hace –para recuperar una palabra que se repite varias veces– perturbador. Supone una sexualidad desviada porque desbarata la linealidad esperable del crecimiento infante, en la medida en que Lilith se presta a un juego de seducción con un hombre mucho mayor que ella, un extraño, contraviniendo todas las prescripciones normativas que se les inculca a las niñas. En cierto punto de la narración, ella también sabrá de sus experimentos eugenésicos y de las posibles conexiones de este sujeto con el régimen nacionalsocialista lo que, como ya se ha señalado a propósito del análisis de la versión filmica, la convierte en cómplice de ese sistema criminal (Téramo, 2009). Sin embargo, el personaje de Lilith no reniega ni de su desolada inocencia ni de cierta forma de integridad que tiene que ver con un gesto de fidelidad hacia sí misma. Dentro de ese castillo imaginario, la “casa para su deseo” a la que se refiere con insistencia María Negroni, ella se instaura como la dueña y señora.

Bibliografía

Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Butler, J. (2001 [2000]). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial.

_____. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.

_____. (2008 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.

Carroll, L. (1970 [1865]). *The annotated Alice. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Illustrated by John Tenniel. With an Introduction and Notes by Martin Gardner. Harmondsworth (Middlesex, England), Penguin Books.

González, C. (2011). “Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVII, no 74, 193-214, Lima-Boston.

Negróni, M. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo.

_____. (2011). *Pequeño Mundo Ilustrado*. Buenos Aires, Caja Negra.

_____. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires, Caja negra.

Pérez, O. A. (2017). “Ensayos clínicos y neoliberalismo en *Wakolda* de Lucía Puenzo”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no 15. <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1263>> (Consulta 06-04-2016).

Puenzo, L. (2004). *El niño pez*. Rosario, Beatriz Viterbo.

_____. (2005). *Nueve minutos*. Rosario, Beatriz Viterbo.

_____. (2007). *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires, Interzona.

_____. (2010). *La furia de la langosta*. Buenos Aires, Mondadori.

_____. (2011). *Wakolda*, Buenos Aires, Emecé.

_____. (2017). *En el hotel cápsula*. Buenos Aires, Mansalva.

_____. (2018). *Los invisibles*. Buenos Aires, Tusquets.

Punte, M.J. (2013). “El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del Sur”. En *Aisthesis*, no 54, 287-301. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

_____. (2015). “Coágulos de temporalidad: la presencia de los juguetes en la literatura argentina”. *Acta Académica de las 4tas Jornadas de Estudios sobre la Infancia*, 86-106. <https://www.aacademica.org/4jornadasinfancia/9>.

_____. (2018). *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.

Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London, Duke University Press.

Téramo, T. (2017). “Puenzo / Puenzo: *Wakolda*, un caso de autoadaptación”, Teresa. En Dillon, A. y Téramo T. (eds.). *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente*. Buenos Aires, Biblos, 167-186.

EL TERROR Y SUS FORMAS EN *DOS VECES JUNIO* DE MARTÍN KOHAN

Marcos Seifert

En su análisis de la novela *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, María Teresa Gramuglio (2002) señala que, en este texto, el autor encuentra una forma para narrar el terror a la vez que articula e incluye discursos y materiales que provienen del informe de la CONADEP (1984) y el *Diario del juicio* (1985-1986)¹. Gramuglio destaca, como aspectos centrales de ese logro, la perspectiva sesgada del conscripto, la férrea sintaxis narrativa organizada en fragmentos breves, la restricción temporal de los acontecimientos a un día tanto en la primera como en la segunda parte, y, además, una “pulsión de cálculo” que atraviesa toda la narración y que se cristaliza en un “discurso obsesivo” que funciona como “ejercicios de automatismo mental” (Gramuglio, 2002: 13). El narrador principal de la novela es un soldado conscripto que cumple el rol de chofer de un oficial médico llamado Mesiano a quien debe encontrar para que responda con urgencia una pregunta que proviene de un campo de concentración: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” (sic.). Luego de sostener que el bebé no pesa lo suficiente para torturarlo, Mesiano robará el niño para entregárselo a su hermana. Cuatro años después el conscripto se reencuentra con Mesiano cuando se entera de que el propio hijo del médico muere en la guerra de Malvinas.

Además de la voz del conscripto en primera persona que funciona como una focalización interna y que prescinde de una descripción exterior o de la caracterización detallada del personaje, tenemos también la voz de un narrador no identificado. Esta voz introduce otro plano: el de una detenida en el “Pozo de Quilmes” que da a luz en cautiverio al bebé del que el doctor Mesiano luego se apropiará. Finalmente, otra voz enuncia de manera impersonal todo tipo de datos (cantidad de espectadores en un partido de fútbol, nafta

1 El *Diario del juicio* fue publicado semanalmente entre el 27 de Mayo de 1985 y el 28 de Enero de 1986 por la Editorial Perfil.

utilizada en distintos viajes, comodidades de una habitación de un hotel, etc.) en forma de enumeración o de discurso expositivo que muchas veces reitera información con leves variaciones en cada repetición. La interrelación entre estas voces (que parecen cubrir un arco que va de la identificación mínima a la nula) es el motor narrativo de la novela. En el contrapunto calculado de estos fragmentos es posible identificar, propongo, diversos modos del terror que se vinculan estrechamente con los límites del saber y la percepción que propone la novela.

Desde su inicio, la novela introduce a través de una pregunta: “¿A partir de qué edad se puede empear a torturar a un niño?” (sic.)—, por un lado, el terror político y, por el otro, el de la técnica, un saber terrorífico. Es necesario detenerse en la relación entre ambos porque involucra el alcance del punto de vista del conscripto así como, también, la misma organización narrativa. El terror de la razón instrumental adquiere un lugar central en la narración como discurso del saber que clasifica, desmenuza y somete a la realidad. Esta razón, señala Max Horkheimer (1969), excluye todo uso que escape a la “sintetización técnica de datos fácticos” (32). Bajo esta forma, el pesar mismo parece “reducido al nivel de los procesos industriales” y la significación “aparece desplazada por la función o el efecto que tienen en el mundo de las cosas y los sucesos” (32). Este terror que aquí se señala no emerge de una crueldad individualizada, sino, más bien, de la impersonalidad de una razón instrumental llevada hasta sus últimas consecuencias. Como señala Eduardo Grüner, es un terror ajeno a las pasiones y a los designios malignos y constituye uno de los modos de organización de la política moderna (2006: 19)

Este tipo discursivo rodea el terror político, lo envuelve en aspectos técnicos y mecánicos como forma de encubrir o neutralizar el horror de la política. Como señala Grüner,

los hombres se han pasado toda su historia aterrorizando a otros hombres, usando el miedo como instrumento básico de conquista, de dominación, de extorsión. Pero solo en la modernidad ese recurso alcanzó el estatuto de una *lógica universal* matemáticamente calculada, de una suerte de *maquinaria anónima* que por momentos diera la impresión de funcionar por sí misma, implacablemente pero sin pasión (2006: 19-20, énfasis del autor).

La novela incorpora este lenguaje instrumentalizado del detalle y el cálculo en los fragmentos ya mencionados que abarcan desde la enumeración de los jugadores del plantel argentino de fútbol de 1978 (repetidos una y otra vez focalizando diversos aspectos), las tácticas futbolísticas, las características de las habitaciones de un albergue hasta las del funcionamiento de una balanza. La insistencia en la yuxtaposición de los pasajes narrativos con estos fragmentos tiene como fin exhibir un orden férreo articulado a partir de un contrapunto prolijo de discursos. Sin embargo, es necesario señalar que esta obsesión por el método y la regularidad (primer modo del terror) también puede fallar, presentar fisuras en las que emerge otra forma. La tensión entre el saber y el no saber, y entre lo dicho y lo no dicho que atraviesa toda la novela, depende del posicionamiento del mismo conscripto dentro de los límites que impone la cultura militar, sus tradiciones, sus jerarquías (condensadas en un anecdotario que enuncia tanto el padre del conscripto como el doctor Mesiano)². El texto presenta así un punto de vista cerrado, sesgado, que a pesar de ese movimiento de desvío de la mirada, no puede evitar enfrentarse en ciertas situaciones en el que un segundo modo del terror emerge vinculado al concepto freudiano de “lo siniestro”: aquello oculto que regresa, que emerge de una manera extraña e incomprensible. Un tercer modo del terror identificable remite a la tradición del gótico y funciona también en la tensión entre lo que el conscripto quiere ver y el modo en que puede codificar el horror que tiene ante sí. La novela tensiona extrañamientos y naturalizaciones de lo terrorífico a partir de la convivencia de distintas estrategias de representación del terror.

El discurso del método

Dado que el doctor Mesiano no se encuentra en la unidad de detención y debe responder con urgencia a esa “consulta técnica” que viene del Centro Malvinas (conocido también como “Pozo de Quilmes”), el conscripto, chofer del médico, luego de corregir la falta

2 Miguel Dalmaroni (2002) señala en una reseña que en ese anecdotario y su función en la cultura argentina y su pregnancia en la conversación cotidiana radica parte de la representación terrorífica de la novela.

de ortografía de la frase, emprende su búsqueda. La novela abre, entonces, con una manifestación del habla privada del terror político³. Sin embargo, la narración no exhibe un terror comprendido y enunciado en todo su sentido⁴, sino uno que, más bien, se encuentra vehiculizado por un lenguaje que lo vuelve una mera cuestión técnica, un asunto procedimental, un problema que atañe al funcionamiento de un sistema. Según la novela, una “cuestión de método” (Kohan, 2002: 43).

Para comprender la función de esta atención puesta en los detalles y el interés por los aspectos técnicos de la realidad no debe soslayarse el modo en que la cultura militar, tal como se representa a partir de la mirada del conscripto, se propone como una particular administración del saber y del habla. Es a través de las enseñanzas que portan una serie de anécdotas paternas que el soldado ha comprendido que en el servicio militar “conviene no saber nunca nada” (18) y que *lo correcto* en el caso que se sepa algo es ocultarlo: “Vos, calladito” (20). La otra fuente de enseñanzas y de admiración es, sin dudas, el doctor Mesiano. De él, el conscripto aprende que “lo importante era llevar un ritmo metódico, porque en la vida, según decía el doctor Mesiano, todo es cuestión de método” (43). Ambas enseñanzas se complementan y dan forma a los límites de la relación de este narrador-personaje con la realidad. La disciplina, el saber técnico y la organización regular de las actividades cotidianas constituye un cerco autoimpuesto sobre el cual el conscripto va a concentrar su mirada y su relato para evitar una observación directa

3 El “terror político” se entiende aquí como un horizonte histórico-referencial que alude a la realidad configurada por los efectos y las consecuencias del ejercicio de terror de Estado durante la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983. Las formas del terror aquí propuestas implican diferentes posicionamientos o estrategias de representación ante esta referencialidad.

4 Si bien la distinción entre “horror” y “terror” que Ann Radcliffe (2007) propone en su ensayo “De lo sobrenatural en poesía” es relevante para entender la diferencia entre una experiencia revulsiva que lleva a la parálisis y clausura el habla (horror) y una forma más próxima a lo sublime y apoyada en la verbalización de una experiencia atravesada por la oscuridad e indeterminación, esta diferencia no es directamente relevante para las relaciones entre “formas del terror” y “terror político” aquí trabajadas. Sin embargo, podría pensarse que la idea de un “terror extrañado” como aquí se propone, aunque no implique una imposibilidad o clausura del habla, no es completamente ajena a la concepción de “horror” ya que, como se verá, resulta la manifestación de una experiencia traumática y paralizante.

de aquella parte de lo real que, según la enseñanza legada por vía paterna, es preferible no conocer (o al menos aparentarlo) y de la cual es conveniente no hablar. De ahí que sea tan relevante para el concripto la sistematización de sus actividades, la exhibición de una laboriosidad que se destaca por su constancia, su regularidad. Una rutina:

A las seis y media en punto yo tenía que pasar a buscar al doctor Mesiano por la puerta de su casa. Para eso me levantaba a las cinco (en junio, las cinco significa la noche más plena). Media hora precisaba para mi propio aseo, media hora para el aseo del auto y otra media hora para hacer el trayecto entre mi casa y la casa del doctor Mesiano (Kohan, 2002: 41).

El concripto se concentra en cálculos y en la segmentación simétrica de sus tareas como un modo de adoptar una suerte de *ceguera técnica*, una barrera de datos y cifras en las cuales puede ocupar su mente sin peligro de incursionar en un saber indebido. Justamente cuando declara la inutilidad de la consideración de esos detalles, de esa mirada minuciosa sobre lo material, revela implícitamente la necesidad del cálculo en su comprensión de sí como mero engranaje de una maquinaria:

Calculé que yendo y viniendo dos veces de la Capital a Quilmes y de Quilmes a la Capital, como habíamos hecho hoy, se consumía un poco menos de un tanque lleno de combustible.

Todo esto yo lo pensaba por el gusto nomás de hacer pasar el tiempo, porque el presupuesto operativo de la Brigada; no me afectaba a mí ni tampoco al doctor Mesiano, que estábamos cumpliendo con nuestras obligaciones (2002: 152).

La operación que lleva adelante el concripto es comparable a la que emprende el personaje de Marlow en la novela *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad tal como la describe Franco Moretti en su ensayo *El burgués* (2015) cuando destaca la preocupación de este sujeto por realizar correctamente su trabajo en medio del horror y la crueldad del saqueo colonial en África. Moretti observa cómo, en la novela de Conrad, la inclinación incondicional

a las tareas que manifiesta Marlow, estrechamente vinculadas con la “opresión sangrienta” debemos agregar, revelan la “absorta actitud autorreferencial” (2015: 59) del trabajo burgués, en la que el sujeto se aboca a su labor sin percatarse de lo que sucede más allá de su ocupación inmediata. Lo que muestra la novela de Kohan, por su parte, al exhibir este modo de razonar del conscripto coincide ni más ni menos que con aquello que define la legitimidad y productividad del trabajo en la modernidad, según Moretti: “su ceguera con respecto de lo que ocurre alrededor” (2015: 60). El conscripto, también un conductor como el personaje de Conrad, se sumerge en el “sentimiento irracional” de cumplir correcta y racionalmente su labor. Esta irracionalidad, recuerda Moretti, es la que caracteriza al capitalista moderno, según Max Weber, y tiene que ver con el resultado de una acción en la que “el hombre existe para el negocio y no a la inversa” (2015: 60). El conscripto se piensa a sí mismo en su relato como alguien que se define y existe por su función de chofer de Mesiano.

Esta neutralización del terror político a los ojos del conscripto no se reduce a su mirada, sino que se expande y se vuelve un aspecto central de la estructura de la novela y de los discursos que le dan forma: la naturalización del terror. La sintaxis narrativa organiza un contrapunto de pasajes y enunciados en los que se acentúa el carácter despersonalizado de los métodos y procedimientos sobre los cuerpos. La obsesión numérica en la organización de los capítulos se combina con la insistencia en la eficacia y la disciplina. La singularidad de esta estrategia de representación se evidencia en la exhibición de la potencia del terror en su carácter de maquinaria anónima. La novela, si bien exhibe los discursos de la tortura, muestra también cómo los mismos se envuelven en una retórica que pretende neutralizar su terror, ya que se presentan como parte de una instrumentalidad que excede la particularidad de un régimen político y social y permea distintos órdenes. El antecedente literario argentino inmediato de esta asociación explícita entre razón y terror es la argumentación que realiza el personaje Tardewski en la novela *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, por medio de la cual conecta *El discurso del método* de René Descartes y *Mi lucha* de Adolf Hitler:

Mi lucha es la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente. Incluso le diré más, me dijo Tardewski, la razón burguesa concluye de un modo triunfal en *Mein Kampf* (2000: 178).

Es necesario detenerse en otra de las enseñanzas de Mesiano para comprender las resonancias histórico-literarias de esta articulación. Mesiano resume las guerras civiles argentinas del siglo XIX de la siguiente manera: “dos fuerzas chocaron en la formación de la Argentina: una caótica, irregular, desordenada, la de las montoneras; otra sistemática, regular, planificada, la del ejército” (2002: 37-38). Esta versión en la que resuena la dicotomía “civilización y barbarie” retoma particularmente el enfrentamiento, tal como lo presenta Sarmiento en *Facundo*, entre el ejército del general Paz “hijo de la ciudad” y representante de la civilización y de un modo de hacer la guerra que privilegia la táctica y razón, y la fuerza indisciplinada de la montonera de Facundo Quiroga. Pablo Ansolabehere (2014)⁵ advierte la inversión de términos que esto implica: “ahora el terror de la política ya no aparece asociado con los representantes de la barbarie sino con los de un ejército que se asume como heredero cabal de sus civilizados antagonistas” (1). Esta unión entre terror y cálculo, sin necesidad de rastrear fuera de los límites del texto sarmientino, acaso tenga un antecedente en el retrato que hace el autor del *Facundo* de Juan Manuel de Rosas como monstruo enigmático que “no se enfurece nunca; calcula en la quietud y en el recogimiento de su gabinete, y desde allí salen las órdenes a sus sicarios” (Sarmiento, 2018: 206-207).

La instrumentación terrorista del saber se comprueba también en la definición que se hace de la medicina:

La medicina es una ciencia del cuerpo humano. Es un saber sistematizado acerca del cuerpo humano, que a veces se aplica sobre su medianía, sobre el nivel promedio de lo que se considera la normalidad, y otras veces se aplica sobre sus límites, sobre los niveles a los que un cuerpo puede ser llevado (Kohan, 2002: 82).

5 Ansolabehere (2014) señala también que esta mirada de Mesiano forma parte de una ideología que ha predominado durante años en las fuerzas armadas argentinas y que sostiene la que la lucha contra la “subversión” es una continuación de aquella en los orígenes de la patria.

El saber pensado en su instrumentalidad terrorífica pone en un plano de igualdad su aplicación habitual con su uso en la tortura enunciada como “técnica interrogativa”. Nuevamente queda en evidencia cómo la articulación entre saber médico y terror no se apoya en una idea de crueldad, sino en una percepción mecanicista del cuerpo que, como advierte el antropólogo David Le Breton, es fundamento de la medicina en tanto “compara los movimientos fisiológicos y su arraigo anatómico y funcional con una máquina sofisticada” (2002: 179). La afinidad entre medicina y tortura se establece a través de la despersonalización del cuerpo humano, su consideración en tanto mero mecanismo corporal (lo que se sostiene también por la argumentación del doctor Mesiano sobre los tres casos paradigmáticos en los que los cuerpos se vuelven ajenos: la prostituta, el enfermo terminal y el soldado). En la reflexión de Mesiano el reconocimiento de estos sujetos de que “hay algo en su cuerpo que ya no tiene nada que ver con él” (2002: 120), permite una disociación con la corporalidad en la que el cuerpo se vuelve instrumento del que es posible despojarse sin que ello signifique una entrega completa de la subjetividad. Según el doctor Mesiano estas personas “dan su cuerpo sin darse ellos” (2002: 120). Este uso de los cuerpos no radica en una concepción de poder en la dominación o sujeción del otro, sino en una expropiación que no es más que el señalamiento de una dimensión de impropiedad que atraviesa el cuerpo ya desde antes de su entrega y que la justificaría.

“Maniobras engañosas”

El conscripto, informado de que el doctor Mesiano fue a ver un partido de la selección argentina, al no poder llegar a tiempo para interceptarlo en la entrada, decide esperarlo en los alrededores del estadio hasta que termine el encuentro. En este punto es posible leer un resquebrajamiento del imaginario y la retórica del terror naturalizado. La novela anuncia este desvío: “Ese día, sin embargo, las cosas salen de su cauce. La apreciada regularidad que nos permitía ser como engranajes de una máquina que nunca falla iba a interrumpirse justamente ese día” (Kohan, 2002: 45).

Esa falla en la maquinaria, esa interrupción de la rutina, es lo que permite las fisuras en la lente a través de la cual ve el mundo el

conscripto. Cuando cae la cortina del discurso del método el terror de la política emerge como extrañamiento, ahí donde menos se lo espera, descolocado, en la ciudad vacía, en la percepción desajustada, en lo incomprensible. Celia Duperron (2016) trabaja la idea de “desplazamiento” entendida como una “forma de decir implícita” que obliga al lector al desciframiento que consistiría en entender la significación política del trabajo inferencial a partir de formulaciones indirectas que realiza la novela. El término es pertinente en la medida en que refiere al modo de operar de la narración en el que aquellos fenómenos asociados al terror político y la tortura aparecen allí donde no se esperan que estén, enrareciendo la descripción realista de los hechos. Un ejemplo claro es el de los chillidos de las ratas que el narrador escucha en un descampado y que se “parecían mucho a los gemidos de una persona que quiere y no puede contener un sollozo” (Kohan, 2002: 70). Este terror como extrañamiento surge, como lo anuncia el texto, en la grieta del terror como sistema, irrumpe como efecto que elude la neutralización del discurso del método, pero que a su vez no tiene otra manera de salir que desubicado y difuso, sin un discurso racional o un régimen descriptivo realista que lo sustente. Esta confrontación entre terror naturalizado y terror extrañado que propone Kohan demuestra que el problema de representación del terror político no solo debe implicar un señalamiento de la insuficiencia del realismo y su discurso, sino también admitir que su posibilidad de figuración depende de la suspensión o del desvío respecto de sus premisas. Si la nitidez del discurso técnico ha pretendido hasta este momento de la novela neutralizar el horror de lo real por medio de la abstracción, estos efectos antes sofocados, sin un andamiaje discursivo racional que lo sustente, aparecen bajo formas inciertas, que carecen de claridad y definición. De ahí la potencia metafórica del “vidrio empañado” (72) en el pasaje en que el conscripto encerrado en el auto comienza a observar el movimiento exterior de “sombras indiscernibles” (72).

Sin dudas, la exposición de tácticas futbolísticas por parte de la voz anónima que se plantea como contrapunto de este pasaje de extrañamiento lleva a pensar en la proximidad del lenguaje del fútbol con la estrategia bélica: “Cuando se enfrentan dos fuerzas de poderío semejante, son los artilleros los que desequilibran” (Kohan, 2002: 73). Me interesa detenerme en dos descripciones de tácticas

que portan una carga metaficcional innegable. La primera refiere a los “movimientos engañosos” (68) que realizan los del equipo contrario en el campo. Cuando se “aparenta” atacar de determinada manera y la “verdadera intención” es otra, una forma de defenderse en ese caso es *neutralizar* la maniobra engañosa no con una verdadera, sino con otra también ilusoria. Ante la función del discurso sistemático del terror en la novela que lo subsume en un lenguaje aséptico y despersonalizado, la narración opta por el ardid: aparentar una cosa, significar otra. Ahí cuando se sale de los cuarteles y de los campos de detención y se vacía la ciudad, ahí donde no se espera la narración del terror, la novela urde su jugada. La otra táctica futbolística enunciada consiste en aconsejar al jugador que se encuentra persiguiendo a un contrario que no lo haga por detrás, sino que lo sobrepase por un costado y luego sí, más adelantado, proceda a chocarlo. Esta búsqueda que procede al sesgo, que avanza por caminos laterales para lograr la sorpresa en el momento de alcanzar el objetivo, también remite al modo de representación extrañado del terror que desarrolla la novela en estos pasajes⁶.

Si es posible asociar las percepciones extrañas de estos pasajes a lo siniestro es porque esta serie de episodios que se instalan en el terreno de lo incierto, lo no explicado, o directamente lo inexplicable, revelan una “inquietante familiaridad” que el discurso del terror sistemático obturaba. Esto queda claro en el gesto súbito que emprende el conscripto cuando decide enterrar un anillo (que lleva la inscripción “Raúl y Susana” y el año “1973”): el propósito de reprimir aquello que se ha manifestado y debería haber permanecido oculto. Así como en la teoría formalista el “extrañamiento”⁷ del lenguaje literario y artístico tiene como función reavivar la anquilosada percepción cotidiana, en el caso de la narración de Kohan el trabajo con lo extraño viene a hendir en el diseño narrativo la lisura sin

6 Esta modalidad, puede advertirse, no se restringe solo a este momento de la narración, sino que también tiene lugar cuando en el epílogo el narrador se reencontra con Mesiano. Frente a esta mujer, que tiene una enfermedad que no se menciona, y se encuentra sentada en una silla de ruedas, el conscripto siente un “temor” desproporcionado e injustificado de que pueda darse vuelta y mirarlo.

7 Para una profundización sobre el alcance y las características de este término puede consultarse la compilación de Tzvetan Todorov *Teoría de los formalistas rusos* (1991).

accidentes del discurso automatizado para que emerja aquello que el lenguaje de la racionalidad instrumental neutralizaba. Las escenas de incertidumbre y de confusión perceptiva del conscripto revelan la presencia de un vacío explicativo, y por ende, la insuficiencia de los discursos para justificar o naturalizar lo que se experimenta o presencia. Se alude entonces a un miedo que no es el del temor a la autoridad (el que siente el conscripto cuando corrige el error de ortografía del superior y piensa que puede ser descubierto), sino a otro ligado, más bien, a la incertidumbre y lo desconocido: un miedo sin asideros, el terror político. Si el núcleo de la noción de extrañamiento, según Carlo Ginzburg (2000: 27) consiste en la experiencia de “quedarse estupefacto” como un medio para “ver más”, para “alcanzar algo más profundo”, entonces este enrarecimiento que busca la escritura puede dar cuenta de lo histórico de una manera más intensa que la representación “directa” a partir de un verosímil literal y descarnado.

Queda claro que este contrapunto entre la naturalización y el extrañamiento del terror es posible gracias a la adopción del punto de vista del conscripto. Así como da pie a la introducción de las voces del terror, la elección de la visión del mundo acotada de este personaje es lo que permite también el enrarecimiento de los hechos. La mirada del soldado sostiene la oscilación entre lo explicado y lo no explicado, lo decible y lo indecible.

Los monstruos de la razón engendran sueños góticos

Si bien el encuentro del narrador con la prisionera puede ligarse con el pasaje de la ciudad vaciada durante el partido en la medida en que ambos se articulan sobre un enrarecimiento de la percepción, puede distinguirse el primero como un modo diferenciado de figuración del terror en el que la narración apela al imaginario del gótico. ¿Cómo se explica la incursión en esta convención genérica? Una vez que el doctor Mesiano y el narrador llegan al centro de detención, y los médicos van a pesar al recién nacido, el conscripto queda solo ante la celda de la prisionera. Es entonces cuando siente que unos dedos se estiran para tocarlo y escucha una voz de mujer que comienza a hablarle. En este caso, la narración codifica el encuentro con la prisionera a través del imaginario

del gótico en la medida en que esta matriz genérica le permite al conscripto narrar una experiencia que está en el límite de sus posibilidades de comprensión y atribución de sentido. El soldado no narra simplemente el encuentro con una detenida, sino una experiencia que remite, sin dudas, al gótico. Jerrold E. Hogle (2002) propone un conjunto de parámetros generales que permiten que una ficción pueda ser identificada como gótica: la representación de un espacio vinculado a lo anticuado o con un vínculo explícito con un mundo pasado en el que secretos o fuerzas subterráneas surgen para acechar psicológica o físicamente a sujetos en el presente; la figuración de estas fuerzas acechantes bajo la forma de espectros o monstruos que vienen a manifestar una deuda o un conflicto antes oculto, y el juego u oscilación entre la explicación de lo sucedido según las leyes que rigen la realidad y las posibilidades de lo sobrenatural (2-3). Precisamente son estos rasgos los que modelan este pasaje de *Dos veces junio*: la comparación del espacio del campo de concentración con el de los cementerios, la irrupción de unos dedos que se estiran desde abajo para tocar al narrador, la connotación espectral de la voz de la detenida que sin aparente esfuerzo se expresaba con claridad, como si fuera una voz del más allá: “La voz traspasaba la puerta como si la puerta no existiera” (2002: 138).

Es necesario tener en cuenta la frase de Mesiano: “Hay que pensar que un prisionero ya es un muerto” (115) ya que tiene una significación fundamental para comprender este pasaje en el que la voz de la detenida y sus dedos que surgen desde abajo se presentan como manifestaciones sobrenaturales y amenazantes del más allá. Se vuelve evidente que estas palabras han calado hondo en el conscripto cuando atendemos a lo que este sujeto le responde a la prisionera ante sus pedidos para que salvara a su hijo y avisara donde la tenían: “no ves que ya estás muerta” (139). Ya en el pasaje de la ciudad vacía durante el partido queda claro que el conscripto, fuera de la maquinaria de naturalización, no puede mirar las consecuencias del terror político, sino es a través de un “vidrio empañado”. La literalización de la metáfora de Mesiano referida al modo en que hay que considerar a los prisioneros durante la guerra le sirve al conscripto para elaborar una forma de lidiar con esa

situación⁸. Su parálisis ante los dedos que estiran su pulóver, su descripción de la voz de la prisionera como una voz de ultratumba dan cuenta de su opción por narrar ese episodio bajo la impronta de lo sobrenatural como modo de eludir el terror político. De manera inversa a lo que sucede en los pasajes de extrañamiento en la ciudad vaciada donde lo inverosímil y siniestro era la forma desviada que tenía para manifestarse el terror político, en este caso la literalización de la metáfora da pie a una ficción gótica que funciona como fachada o salvoconducto para referir una experiencia que para el conscripto no puede aprehenderse en términos políticos y sociales. Debe destacarse, además, que, en contraste con lo detallado de las prescripciones médicas sobre el cuerpo torturado, la minuciosidad del relato de la detenida queda elidida. Nuevamente, hay un vacío señalado sobre el cual solo se vaticina su efecto de terror sobre el soldado: “Me dijo que esa noche yo iba a soñar con las cosas que me había contado” (141). Como bien advierte Celia Duperron (2016), esa predicción sobre el sueño se cumple, pero no esa noche, ni la siguiente, sino cuatro años después como se explicita hacia el final de la novela. El sueño del conscripto retoma la confusión entre dos mujeres que lo marcaron la misma noche: la prostituta y la detenida. La mujer del sueño supuestamente identificada a partir del tic nervioso es, como señala Duperron, una mezcla de ambas: “sueño con una mujer de rostro difuso, una mujer indefinida” (Kohan, 188). La falta de definición se percibe, una vez más, como el modo de emergencia de aquello en lo que descansa una verdad imposible de decir o mirar de frente. Pero también el desplazamiento y la resemantización de los enunciados (“Matame, mi soldadito, matame”) (Kohan, 2002: 154) que oscilan suspendidos en un *umbral* entre la literalidad y la metáfora (es significativo que el umbral haya sido el lugar de la casa de Mesiano en el que el conscripto debía esperar todos los días al médico).

El hábil contrapunto entre distintas figuraciones del terror sostiene una estructura novelística diseñada a partir de capas de resonancia donde cada frase desprende ecos que adquieren una significación

8 El número al cual la prisionera le pide que llame y del cual el conscripto solo recuerda la característica (cuarenta y ocho) constituye otro indicio que apunta a su construcción como muerta en vida (“en ese momento pensé en los números de la quiniela”) (140).

cargada del horror de la muerte y la tortura incluso ahí donde se muestra la potencia de un discurso del saber técnico y médico que pretende extirpar el horror de los hechos narrados. La mera mención de que un partido de fútbol se disputará “a vida o muerte” o la alusión a que en el silencio de la noche había que esperar un “grito de gol” integran una organización narrativa que alienta la contaminación semántica sobre enunciados que fuera de esa sintaxis narrativa resultarían inocuos. La descripción que hace Mesiano en la primera parte de la novela acerca del modo de representación que ejerce el mapa puede leerse como una puesta en evidencia del procedimiento narrativo que va distinguiendo y yuxtaponiendo fragmentos que se contaminan y se resignifican en su proximidad: “El mapa separaba y distinguía zonas diferentes, postulando nombres y bordes infalibles, pero también unía esas diferentes zonas y las ponía en relación” (Kohan, 2002: 102). En definitiva, el manejo de distintas estrategias de representación del terror (los discursos técnico-pedagógicos de naturalización, el extrañamiento y la ficción gótica) hace convivir la representación literal de la facticidad de la tortura y la desaparición con el trabajo metafórico, el extrañamiento y la elipsis, es decir, con la convicción ficcional de que la representación del terror no se agota en la mera referencialidad histórico-realista.

Bibliografía

Ansolabehere, P. (2014). “Reescrituras del terror”. En *Cuadernos LIRICO*, 10, París. <http://journals.openedition.org/lirico/1705>

CONADEP (1984): *Nunca más. Informe de la comisión nacional sobre la desaparición de las personas*, Buenos Aires. EUDEBA

Dalmaroni, M. (2002). “La peor conversación argentina”. En *Bazar Americano*: <http://bazaramericano.com/buscador.php?cod=276&tabla=resenas&que=miguel%20dalmaroni> (Consulta 25-07-2019).

Duperron, C. (2016). “El desplazamiento en *Dos veces junio* o la construcción de un lenguaje crítico de la memoria”. En *Amerika*, no 15. URL:<http://journals.openedition.org/amerika/7692> (Consulta 26-07-2019).

Freud, S. (1981) “Lo siniestro”. En *Obras completas. Tomo III*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Ginzburg, C. (2000): “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario” en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Península.

Gramuglio, M.T. (2002). “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. En *Punto de Vista*, no. 74, 9 -14.

Grüner, E. (2006): “Arte y Terror: una cuestión moderna”. En *Pensamiento de los confines*, no 18, 19-28. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Horkheimer, M. (1969). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires, Sur.

Hogle, J. (2002) “Introduction: the Gothic in western culture”. En *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.

Kohan, M. (2002): *Dos veces junio*. Buenos Aires, Sudamericana.

Le Breton, D. (2002): *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Moretti, F. (2015). *El burgués: entre la literatura y la historia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (2000 [1980]): *Respiración artificial* . Buenos Aires, Biblioteca La Nación.

Radcliffe, A. (2007). “De lo sobrenatural en poesía.” en *Revista Fuentes Humanísticas: lo fantástico o la irrupción de lo sobrenatural. Dossier*. Año 19, número 35. pp. 9-17

Sarmiento, D. F. (2018) *Facundo o civilización y barbarie [1845]*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación

Todorov, T. (comp.) (1991). *Teoría de los formalistas rusos*. México, Siglo XX.I

HILOS CORTADOS:

LA CICATRIZ DE LO QUE NO SE PRONUNCIA

MATERNIDAD Y MIEDO EN *DISTANCIA DE RESCATE*,
DE SAMANTA SCHWEBLIN

Elsa Drucaroff

1. La serie

Nos quedamos solos, y es la primera vez. Hay que tocarse ahora. Intento con un pie y después con un hombro, pero ninguna corriente se levanta, nada me tira del pecho como me habían prometido.

El bebé tiene un pie de plata, que brilla en la lana de un escaipín. Vuelvo a intentarlo, pero ni siquiera logro acercarme (Dimópulos, 2013: 9).

Mamá lo acunó mientras cantaba una dulcísima melodía sin palabras. El bebé era todavía suyo, todo suyo, una parte de ella. Movía incontroladamente los bracitos como si quisiera acariciarla, jugar con su nariz. Tenía las uñitas largas. Demasiado largas, podía lastimarse la carita: una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, les corta las uñas más seguido. Algunos movimientos parecían completamente azarosos, otros eran casi deliberados, como si se propusieran algún fin. El índice de la mano derecha del bebé entró en el ojo de mamá provocándole una profunda lesión en la córnea. El bebé sonrió con su sonrisa desdentada (Shua, 2009: 201-202).

¿Qué pasa si tu hijo de tres o cuatro años te dice “no soy yo”?, se pregunta Samanta Schweblin, y escribe *Distancia de rescate*. Preguntas asociadas a esta subyacen en las citas que abren este artículo: ¿Qué pasa cuando le decís a tu hijo “no sos vos”? ¿Qué pasa si tu dulce bebé te desgarrá (¿a propósito?) la córnea?

Este artículo propondrá una lectura de la *nouvelle Distancia de rescate* en relación con el miedo, lo femenino y la maternidad, pero me parece necesario encuadrar la obra en un linaje anterior. Se puede trazar una serie narrativa (en general, escrita por mujeres) que trabaja la potencia del extrañamiento en la relación materno-filial. Un extrañamiento que aparece en buena parte de la obra de Samantha Schweblin pero que llega, en *Distancia de rescate* (2014), a límites intolerables: una madre ya no reconoce a su pequeño hijo y un pequeño hijo ahora llama a su madre por el nombre de pila; se ha vuelto un otro silencioso y se maneja con sobrenatural y horrorosa solvencia en la única frontera siempre imposible de franquear: entre lo vivo y lo muerto.

En la narrativa escrita por mujeres es posible trazar una serie a partir de este ideograma: la relación materno-filial como vínculo extrañado, muchas veces ominoso, de repente indeseable; la maternidad como vivencia de la gestación, el parto, la crianza de algo ajeno.

Tal vez la obra de Silvina Ocampo sea un punto de partida, en la narrativa argentina moderna escrita por mujeres, para las representaciones de una niñez que se revela como otredad y puede tocar lo siniestro. Entre el humor muy negro, el horror y, por qué no, una utopía libertaria, algunas historias de Silvina imaginan, por ejemplo, a una niña que coloca un arácnido venenoso dentro del rodete nido de una novia y la asesina, llevando al acto la envidia de una adulta aún soltera (“La boda”), o a un niño que, armoniosamente compenetrado con los deseos transgresores de su madre, se porta mal para que ella lo castigue, encerrándolo en un cuarto donde él juegue solo y feliz mientras ella se acuesta con su amante (“El goce y la penitencia”). Niñas y niños de Silvina Ocampo son a su modo sabios, lúcidos, implacables; su otredad tiene una capacidad envidiable de descalabrar el orden al denunciarlo, al poner el dedo en la llaga y develar lo que los adultos intentan ocultar o desconocer (Ocampo, 1999). Estas representaciones de infancia nada tienen que ver con la inocencia y muy poco con la ternura, es decir, con lo que “debería” producir una escritora mujer, de acuerdo con los imaginarios maternales de amor incondicional que el patriarcado impone y naturaliza sin cuestionamientos. El narcisismo masculino no puede concebir que las madres, además de amarlos o tal vez por eso mismo, también perciban a sus hijos (sobre todo si son varones)

con horror, temor, distancia o repugnancia, o que tengan sexualidad y un erotismo que no se dirige a ellos, o que se interesen mucho por algo que no son esos hijos.

Para negar esta dimensión, para enmudecerla, el patriarcado hace del culto al amor maternal un pilar y la maternidad define la única posibilidad de ser considerada persona (y no objeto) que tiene una mujer. Esta es una de las evidencias que sostienen el *Orden de Géneros* (Drucaroff, 2015), categoría con la que designo el conjunto de discursos y representaciones (semiosis en constante producción) en el cual transcurren la construcción de las personas –de las subjetividades humanas– y, por ende, sus enfrentamientos, los conflictos de poder que se producen durante este proceso. Dentro del Orden de Géneros se transforma a los cuerpos sexuados en personas que se autoperceben y autodefinen (y son percibidas y definidas) como varones, mujeres o pertenecientes a géneros disidentes (Rubin, 1998).

Los relatos de Silvina Ocampo erosionan con crueldad las “evidencias” del Orden de Géneros y tal vez su narrativa inaugure en Argentina la serie de escritoras que continuaron y continúan explorando ese camino, no por motivos programáticos ni a modo de panfletos reivindicativos, sino porque los fuertes cuestionamientos que vienen movilizandando significaciones anquilosadas del Orden de Géneros facilitan que imaginarios casi impronunciables aparezcan en la literatura.

No es objetivo de este artículo trazar la serie, sí proponer su posibilidad y detenerse brevemente en algunos ejemplos para colocar la extraña *nouvelle* de Schweblin, *Distancia de rescate*, en uno de sus posibles linajes: el que se estructuraría alrededor del ideograma de la maternidad extrañada. Entre estos ejemplos están las novelas realistas de Silvina Bullrich, que expresaron con desfachatez y audacia el fastidio femenino por la familia. La voz narradora –en general un personaje ya maduro, madre o tal vez padre, con hijos o hijas ya adultos– suele exhibir una mirada cínica, fría y resentida a la hora de representar a su prole: son hijos e hijas que se volvieron crueles, mediocres, mezquinos e interesados, como en *Los burgueses* (1964) o en *Cuento cruel* (1983); y si en algún caso no lo son, entonces en la voz maternal aparece explícitamente la envidia, como en *Mañana digo basta* (1973). A diferencia de Silvina Ocampo, la voz del saber, la capacidad crítica y la ironía está en Bullrich del lado de las madres

y no de su progenie. Se hacen pocas preguntas estas narradoras; predomina una certeza que podemos llamar sociológica sobre lo injusto de la discriminación que sufren las mujeres y los obstáculos que tienen las que han dado a luz para desarrollar sus vocaciones o deseos. Son seguridades y resentimientos que habitan la narrativa de esta autora y atentan contra su potencia artística, pero hay que valorar la audacia de sus sarcasmos: no era fácil explicitar abiertamente afectos negativos hacia la maternidad en la pacata y sexista sociedad argentina de la mitad del siglo XX.

En la década de 1980 tampoco era tan fácil. Y, sin embargo, la literatura de Ana María Shua exploró y explora hasta hoy las sensaciones ambiguas y aterradoras de lo maternal con una audacia acompañada de talento y experimentación literaria. La obra de Shua recupera muchas veces, a su modo, aquellos potentes acentos ominosos de Silvina Ocampo y exacerba su humor negro. Agrega además dos rasgos paradójicos: por un lado, el misterio, por el otro, la lucidez. El misterio de la relación materno-filial conduce sus climas a lo ominoso y fantástico, como se ve en la cita de “Como una buena madre” que abre este trabajo (Shua, 2009: 189-202), donde muy sutiles indicadores permiten leer la posibilidad de que el accidente por el cual la uña del bebuto desgarró el ojo de la madre sea en realidad el movimiento deliberado de un monstruo tan pequeño como peligroso, incontrolable y feroz, o un castigo contra una madre que después de todo no ha cortado las uñas de su hijo como hubiera debido, o todo eso –y también el simple accidente– a la vez. En cuanto a la lucidez, es lo que permite al texto el despliegue de una ironía maligna. Es una lucidez en torno a algo que hoy se considera un problema político de género: la obra de Shua es extremadamente consciente de que cualquier acto materno, cualquier pensamiento, cualquier representación que en el Orden de Géneros remita a este asunto, se construye bajo una tremenda presión discursiva.

Así, la abrumada mamá (se) repite y (se) reprocha muchas veces: “una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos” no haría tal cosa, no haría tal otra. Todo el relato se cuenta desde el discurso indirecto libre, lo que genera un efecto de voz indiscernible que contribuye a la opresión: ¿los reproches se los hace a sí misma la protagonista? Sí, pero como se mantiene la tercera persona, leemos también que provienen de algo que propongo llamar “La Voz”: una

voz “universal”, un discurso hegemónico que enrarece y asfixia a las personas que atravesamos la experiencia de engendrar, parir y criar. Shua ríe con crueldad implacable de “La Voz” y de nosotras, de nuestras palabras sepultadas bajo “La Voz”. Ríe mientras asusta, porque la culpa y la falta amenazan con castigar horriblemente nuestros cuerpos y aparece lo real: una retina desprendida, lo real del terror físico con el que la “buena madre” del cuento ha terminado refugiándose en el baño con su bebé, trabando la puerta a sus otros hijos que demandan y amenazan, lo real del terror que siente una madre cuando, sin admitirlo (y sin que la narración lo explicita), sabe que su hija es una psicópata, tal vez capaz de asesinarla (Shua, 2016).

Sin embargo, la dimensión siniestra de la relación de hijos, hijas y madres no es el único modo en que el ideograma de la maternidad extrañada aparece en Shua. También lo encontramos con un humor menos oscuro, que perturba pero entenece, en “Octavio el invasor” (Shua, 2009: 213-221), o desde un erotismo espontáneo, vital y hormonal que es para el Orden de Géneros profundamente subversivo: el deseo desbordante de un cuerpo que gesta (Shua, 1984). Así, Shua escribe la primera escena de la literatura argentina donde una mujer embarazada se masturba. Laurita, ya de casi nueve meses, se consagra al placer encerrada en el baño de su casa con una entrega e intensidad que solo se pueden experimentar durante esa plenitud. Honrándola, el lenguaje estalla de música y delirio surreal. No hay cuerpo humano más prolífico y extravagante, no hay clímax más grandioso, expresa su prosa, desbocada. Estamos frente a un extrañamiento de lo materno pero no es siniestro: cuerpo y discurso, discurso y cuerpo están enredados en una armonía metonímica que discute radicalmente con la separación platónica patriarcal (Drukaroff, 2015). Reconocer el cuerpo es también encontrarle adentro una otredad, una diferencia en constante fuga que, no obstante, no amenaza. Y disfrutarlas. Estallando de erotismo, este es un vínculo que el patriarcado no concibe: el de dos diferencias en tensión que sin embargo no luchan entre sí por prevalecer, dos que toleran ser en simultáneo, sin buscar eliminarse⁹.

9 Williams (1977) alerta contra la separación platónica: materia (lo que no es semiosis) versus semiosis (ideas, palabras, alma, discursos, cultura). Cualquier fenómeno social y humano implica constante y simultánea participación de ambas dimensiones (que son, cada una a su manera, dos formas radicalmente específicas,

2. *Unheimlich*

Pese a estas excepciones, en buena parte de las obras de la serie de la maternidad extrañada emerge lo ominoso.¹⁰ O inclusive lo *Unheimlich*, una palabra alemana de la que Freud extrae toda una teoría de la creación artística y aunque se ha traducido como “siniestro”, su sentido profundo no tiene traducción al español. *Heimlich* es un adjetivo que califica algo como lo más íntimo, familiar, confortable, eso en lo que confiamos porque sentimos que es parte nuestra. El hogar, por ejemplo, es *heimlich*. Tiene el sentido de entrañable. Y entonces el prefijo *un-*, negativo, construiría lo anti-familiar, lo más alejado de lo propio, lo más horrorosamente ajeno. Pero resulta que *heimlich*, sin prefijo, también se usa para hablar de algo muy secreto pero por eso oscuro, amenazante: alguien con intenciones aviesas, ocultas, puede ser *heimlich*. Porque en ciertos usos *heimlich* significa “clandestino, que debe ocultarse”, y adquiere connotaciones inquietantes. Como dice Freud (1982: 18): “*heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich*.”

Lo más profundamente entrañable que al mismo tiempo es secreto no puede o debe reconocerse como propio: que tu hijo tan amado no sea el que creés que es, o que tu hijo al que debés amar no te produzca amor, por ejemplo.

Distancia de rescate transcurre, en uno de sus niveles de estructura, en la habitación de una “salita” sanitaria de pueblo donde

que no se fusionan, de materialidad efectiva). El materialismo que propone Williams no es el positivismo vulgar pero al pensamiento contemporáneo le cuesta sostenerlo. La filósofa feminista Luisa Muraro (1987) demuestra que, en efecto, en el patriarcado la única forma de significación legitimada concibe al signo como el que *sustituye* la cosa y opone así la palabra a lo real: de ahí el prestigio enorme de la metáfora, figura de la sustitución. Pero Jakobson (1985) explicó que para significar, el signo no solo sustituye lo real, también lo *señala*. La dimensión metonímica entonces es tan importante como la metafórica pero carece de prestigio. Muraro muestra la complicidad entre el régimen hipermetafórico de producción de significaciones y la opresión de las mujeres. El fallo-logocentrismo no puede concebir los cuerpos en un ir y venir con los discursos, un “corro” no jerárquico donde dos diferencias –semiosis/no semiosis– interactúen y se modifiquen una a la otra.

10 Además de las autoras arriba citadas, en nuestra narrativa contemporánea podrían integrar esta serie, entre otras, obras de Alejandra Laurencich, Ariana Harwicz y la escritora argentino-catalana Ariadna Castellarnau.

agoniza una mujer mientras una voz (que, entenderemos, pertenece a un niño arrodillado a su lado) le susurra al oído, instándola a recordar con urgencia. Ella obedece: recuerda, y entonces narra. Lo que está en juego es descubrir, entender qué pasó, por qué ella está allí muriendo y dónde está su hija pequeña. Será en ese esfuerzo a contra reloj, que debe cumplirse antes de que la muerte interrumpa para siempre la comprensión de la historia, cuando el discurso se pronuncie y construya lo *Unheimlich*. Porque el efecto *unheimlich* necesita de lo manifestado, lo dicho: nombrar lo más extraño, irreconocible pero en realidad secretamente propio y por eso terrorífico, negado por una misma, es algo que solo transcurre en el discurso. No hay modo de romper un secreto que no implique *significar*, semiotizar lo que no debe/no puede ser (no está permitido que sea) semiotizado.¹¹

Lo *Unheimlich* irrumpe en *Distancia de rescate* desde el mismo comienzo junto con una voz extraña que se transcribe en bastardillas: “*Son como gusanos*”. A esta voz, responde otra: “¿Qué tipo de gusanos?” Y la respuesta es enigmática: “*Como gusanos, en todas partes*. El chico es el que habla, me dice las palabras al oído” (Schweblin, 2014: 11).

La metáfora de los gusanos en todas las partes del cuerpo describe la enfermedad que postra a la narradora y connota la muerte que la espera. Eso es *Unheimlich*: en lo más recóndito de estar vivos está nuestra certeza de que el cuerpo morirá y generará gusanos. La atávica, íntima certeza de la descomposición de la carne se manifiesta en un presente vivo como augurio abominable, que no debería pronunciarse ni querríamos saber.

11 Ese es el concepto que sí recogen las insuficientes traducciones de *Unheimlich* al español, “ominoso”, “abominable”, “siniestro”: adjetivos que refieren a profecías, discursos espantosos que sería mejor no articular, para que no se cumplan. ‘Ominoso’, ‘abominable’ y ‘siniestro’ contienen semánticamente lo discursivo anticipatorio. Los dos primeros adjetivos provienen de *ominor*, *-aris*, *-ari*, *ominatus sum* (hacer pronósticos por medio de augurios) y *omen*, *-minis* (presagio), de donde ab-ominable es el presagio que hay que alejar de uno y *ominossus*, *-a*, *-um* significa azaroso. Pero así como azar en portugués es mala suerte, este adjetivo adquiere pronto connotación negativa y habla del mal agüero. ‘Siniestro’, por su parte, viene de *sinister*, *-tri*: mano o lado izquierdo, porque en la lectura griega y romana del vuelo de las aves ese lado indicaba mal presagio.

3. *Eerie*

Los gusanos son en la cita el término comparativo para aludir a una enfermedad misteriosa; se abre un enigma que pide seguir la lectura para develarse: ¿qué le ocurrió a esa mujer? En un manejo notable de eso que Barthes (1980: 14) llamaba el “código hermenéutico”, el enigma tensará el relato de modo casi insoportable. Hacia el final entenderemos algo que es, una vez más, *Unheimlich*, solo que ahora no referirá a una certeza horrorosa de nuestro inconsciente sino a otra igualmente intolerable que está en el seno de lo político-social: el campo está maldito.

[El paisaje de *Distancia de rescate*] recortado sobre el espacio abierto de la llanura pampeana argentina actual, entra en diálogo y en disputa con imágenes ya consolidadas de las pampas que funcionaron tradicionalmente (y fueron retomadas nostálgica y/o instrumentalmente) como reservorio de los valores patrios, proyectos fundacionales y como repertorio temático de referencias compartidas del Estado-Nación: el recinto del «sublime pampeano» desde la mirada horizontal y en tránsito de los viajeros ingleses; la sede del atraso y la barbarie en la propuesta dicotómica de Domingo Faustino Sarmiento; la salida profiláctica frente a la ciudad pútrida y corrompida en discursos higienistas y xenófobos de entre siglos; el reducto condensador de utopías y «fábulas de argentinidad» (de ganados, mieses, gauchos, payadores y costumbres) en los proyectos nacionalistas de los intelectuales del Centenario; el receptáculo para la modernización y tecnificación, el inmigrante y la tragedia (como en Benito Lynch) o para albergar un aprendizaje en un campo tan estetizado como anacrónico (en Ricardo Güiraldes); también el sitio privilegiado desde donde sellar, a fines de los años sesenta, la extenuación del ruralismo y sus alegorías desde la propia novela rural en Sara Gallardo (De Leone, 2016: 64- 65).

“En el cielo, las estrellas/ en el *campo*, las espinas/ y en el centro de mi pecho/ la República Argentina”, decían unos versos que se recitaban en la escuela en los años 1950. El campo hoy ya no tiene inocentes espinas, ahora es contaminación mortal. La palabra glifosato no aparece jamás en *Distancia de rescate*; sí aparece el significante

soja, muy pocas veces, como al pasar y funciona como palabra-grieta (Drucaroff, 2011) que deja entrar brutalmente la historia y la política a una obra del fantástico, intencionalmente vaciada de nombres geográficos reconocibles.

El funesto negocio sojero de la oligarquía terrateniente argentina sostiene la entrada de divisas y las políticas económicas de diferentes gobiernos desde el comienzo del milenio. La novela construye su mundo apoyada en esta realidad social. Leer esta dimensión, la del campo sojero que mata, produce un efecto que podríamos considerar de *Unheimlich* social, particularmente argentino. Lo *Unheimlich* no remite ahora a lo más íntimo de la subjetividad, lo inconsciente que el yo cree superado y sin embargo retorna y se manifiesta, produciéndole horror, sino, por el contrario, remite a algo exterior a las subjetividades. Es un efecto siniestro del que Freud no dio cuenta pero sí puede entenderse desde el crítico inglés Mark Fisher, recientemente fallecido.

Fisher (2018) simplifica bastante la propuesta de Freud sobre lo *Unheimlich* cuando lo acusa de reducirlo al complejo de castración. Que Freud explique el terror que produce un cuento de Hoffman –“El hombre de arena” (Hoffmann, 2016)– afirmando que allí se manifiesta la inconsciente pulsión castradora típica en cualquier padre de hijo varón (pulsión de padre asesino, de Layo feroz que exige la muerte de su niño para conservar su poder)¹², no significa que Freud limite lo *Unheimlich* a eso. El fundador del psicoanálisis entiende en su magnitud la experiencia de lo siniestro: se produce, como dijimos, ante cualquier manifestación de algo muy profundo y silenciado que habita las entrañas de la especie humana sin que la especie humana quiera admitirlo.

Sin embargo el enorme valor del pensamiento de Fisher está en poner de manifiesto que dentro del concepto mismo de *Unheimlich* hay un problema que persigue al psicoanálisis y que este no ha podido, hasta ahora, resolver: el de las relaciones entre sociedad y sujeto

12 Que se hable tanto del deseo sexual inconsciente de los hijos por las madres durante los primeros años de vida pero tan poco del que, en igual medida, profesan en esa etapa las hijas hacia sus madres; que se recuerde tanto que Yocasta se acostó con Edipo y tan poco que Layo quiso asesinarlo, ¿no son síntomas patriarcales? El patriarcado no tolera el amor entre mujeres y denuncia horrorizado –culpabiliza– a las madres deseantes pero minimiza con liviandad a los padres asesinos.

cuando se contemplan desde el lado de la sociedad (no del sujeto). Usando la oposición interior/exterior, que evidentemente sostiene la definición de *Unheimlich* que propone Freud, Fisher se pregunta por un horror *exterior* a las subjetividades, algo que las afecta y aterra pero es social, no personal, y que sin embargo las coopta y arrasa. Así es lo *Unheimlich* para Fisher. El nombre que le da –*erie*– se tradujo como “espeluznante” en la edición española (Fisher, 2018), pero para entender la sutil relación adentro/afuera que supone, es mejor pensarla desde el inglés. Mientras “espeluznante” alude al efecto corporal del miedo (es lo que eriza el pelo), *erie* remite a la causa misma: es el adjetivo del miedo, lo “miedante” podríamos decir, eso que acobarda, la manifestación desnuda del mal, lo malvado en sí mismo. Es un mal que no podemos comprender de dónde viene, aunque venga de afuera. No podemos percibir su origen porque en ese afuera donde deberíamos ver una causa del horror que sentimos, no aparece nada. Deberíamos ver algo, pero no está. Lo *erie*, para Fisher, no proviene del interior de las personas pero consigue, no obstante, volverlas ajenas a sí mismas: Lo espeluznante [*erie*] está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción. ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse a nivel psicoanalítico (si no somos lo que creemos ser, ¿qué somos en realidad?) pero también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial (Fisher, 2016: 13; el subrayado y el agregado propios).

El capital, un “escándalo metafísico” (Fisher, 2016: 13), es el mal recibido e invisible que, cuando el relato representa despojando de la fútil y brillante seducción del fetichismo, revela su verdadera dimensión: fatalidad abstracta que nos carcome y nos mata. “No ves lo importante”, le susurra una y otra vez a la mujer moribunda el niño de *Distancia de rescate*. Ella ve el campo verde, ve a su hijita, ve a la hermosa mujer con bikini dorada de la que se está haciendo amiga y también ve a las niñas y niños enfermos y deformes que habitan el pueblo, pero no ve el peligro mortal del sistema de producción de riqueza que habita, del mecanismo imparables que genera plusvalor a toda costa, caiga quien caiga: “No ve lo importante: el

hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2014: 14).

Es cierto que esta discusión entre interioridad (Freud) y exterioridad (Fisher) se diluye si recordamos que el fetichismo mercantil y la invisible seducción que ejerce el capitalismo sobre la gente no solo provienen de afuera, sino que han construido nuestra subjetividad y también están en el inconsciente. Nos tejemos y nos tejen como subjetividades en el Orden de Géneros pero también en el Orden de Clases (Drucaroff, 2015). Lo *Unheimlich* entonces, aunque provenga de lo exterior, está en nuestro interior más recóndito. Pero el matiz que aporta Fisher es tan valioso no porque refute a Freud: Fisher muestra algo que desde Freud no es fácil percibir: la dimensión político-social de lo *Unheimlich*.

Con esta nueva herramienta, pensemos entonces la *nouvelle* de Schweblin en términos de la ya inexistente antinomia civilización-barbarie. Como muestra el recorrido que hace De Leone (2016), el campo (espacio de lo bárbaro) no fue siempre demoníaco. En sus formas malvadas, pero también en las rebeldes, fue lugar de crímenes, aborígenes o gauchos inadaptados, pasiones desatadas y resistencia social. Pero si la poderosa fuerza bárbara había sido sometida, podíamos disfrutar de cuánto se había amoldado al orden necesario de las cosas y el campo era lugar de bondadosa sumisión, sencillez y sabiduría instintiva. Distintas eran las valoraciones, no obstante algo fue constante: en los siglos XIX y XX, el feroz Facundo Quiroga literario (Sarmiento, 1965), el fiel Don Segundo Sombra (Güiraldes, 1978), terratenientes y caudillos corruptos como Jacinto Tolosa,¹³ o Mariano Bracerías,¹⁴ todos compartieron la buena salud que el campo garantizaba, habitaban su naturaleza pura, auténticamente nacional, que se oponía a la ciudad mezclada, sofisticada, europeizante.

Es un error entender *Distancia de rescate* como un testimonio de denuncia al modo de la novela realista, pero también lo sería negarse a cruzarla con la tradición literaria argentina e ignorar que se escribió y la leemos en tiempos en que aumentan el cáncer,

13 Personaje de Rodolfo Walsh en la saga de cuentos “Fotos” y “Cartas” (Walsh, 2000; Walsh, 1996).

14 Personaje de la novela *Fin de fiesta*, de Beatriz Guido (1959).

malformaciones y abortos espontáneos en las zonas cercanas a los cultivos de soja (De Leone, 2016). En ese sentido, *Distancia de rescate* es un ejemplo más de obras habitadas por lo que llamé civili-barbarie, importantísima mancha temática en la Nueva Narrativa Argentina que aparece cuando cae la oposición civilización-barbarie (Drucaroff, 2011).¹⁵ La civili-barbarie se expresa en *Distancia...* en la fusión del campo –espacio de naturaleza– y de las sofisticadas tecnologías (cultura) que traen desorden y muerte. Lo *Unheimlich* es *earie*, diría Fisher: el desarrollo imparable de la conciencia civil-bárbara del capital como una maldición trágica. Es que el capital *es una conciencia que se encarna* en sus víctimas y las arrastra. Marx describe al burgués como alguien poseído. Es una persona que solo actúa como *capitalista*, como capital personificado, dotado de conciencia y de voluntad, en la medida en que sus apropiaciones no tienen más motivo propulsor que la apropiación progresiva de riqueza abstracta (Marx, 1968: 109).

La lógica del capital es avanzar, ciego a cualquier piedad por los humanos, a los que considera meros recursos para su provecho; la lógica humana, bajo el capital, es estar a su servicio: David se enferma porque Carla intenta proteger a un valioso semental que trajo su marido; por su nivel de vida como esposa –su lugar en el Orden de Clases–, se le destruye su función de madre –en el Orden de Géneros–. Por contradictorios que sean los afectos en el Orden de Géneros, en general son poco compatibles con el Orden de Clases. Los discursos en los que (simultáneamente con los cuerpos y el entorno) se generan las personas (Orden de Géneros) se entrelazan con los discursos en los que (simultáneamente con los cuerpos y el

15 La fuerte presencia en la literatura actual de la mancha temática de la civili-barbarie muestra el final de la antinomia. No es que se invierte la carga valorativa de uno a otro término, tampoco es que se discuta la oposición (durante el siglo XX todo eso ya ocurrió). Es algo nuevo y extremo: se la ignora. No existe más la oposición, salvo como memoria de un discurso que generó ficciones hasta hace algunas décadas. *Distancia de rescate* y la mayor parte de la narrativa de las generaciones argentinas que escriben desde los años 1990 no conciben oposición entre civilización y barbarie, entienden sin asombro su inextricable fusión. Fusión entre tecnología y violencia, riqueza o pobreza extremas, democracia y corrupción, orden y descomposición sin límite (Drucaroff, 2013; 2017; 2018); el propio sintagma “capitalismo salvaje”, que junta al sofisticado capitalismo actual con la barbarie contiene ya la clave de que civilización-barbarie es una mancha temática apenas residual, en términos de Williams (1977: 121-127).

entorno) se generan las riquezas (Orden de Clases): pueden ser lazos cómplices o conflictivos, pero nunca pierden una especificidad, una tensión que es esencial a la hora de pensar cómo se entrecruzan (Drucaroff, 2015). En esa tensión, Carla actúa al servicio del negocio en un campo dominado por la lógica del capital y recibe castigo por olvidar su prioridad como madre.

Entonces, a ese campo con espinas que recité de niña con la mano en el centro de mi pecho, el capital lo ha vuelto ajeno y estremeedor. Descubrir que esta verdad son los “gusanos en el cuerpo” será un punto de llegada de la obra. El hallazgo se narrará con elusiones. Lo elusivo (verdadero principio constructivo de la compleja y perfecta estructura de *Distancia de rescate*)¹⁶ también construye lo que Fisher plantea como *eerie: debería estar/decirse*, pero no. Veamos las dos escenas de contagio: en una hay un caballo, un hijo pequeño, un río y una mamá; en otra, una mamá, su hija pequeña y un césped mojado; animales y personas entran en contacto con el agua o el barro con la naturalidad, la confianza con que se entra en contacto con lo *Heimlich*. ¿Qué más familiar y cotidiano que el agua del arroyo o el pasto húmedo, cuando se vive en el campo? Es sólo un instante pero es la clave, y apenas se define con la elusión del pronombre (con la ausencia *eerie*): “*Es esto. Este es el momento*”, susurra David (Schweblin, 2014: 64). El momento en que la fuerza muda del afuera (que debería verse pero no se ve) ingresa en los cuerpos alienados por el capital. Y los extermina.

16 Una estructura que presenta diferentes niveles narrativos y varias *mise en abyme*: en un nivel, Amanda agoniza en la salita sanitaria del pueblo mientras David susurra a su lado, empujándola a recordar con urgencia los acontecimientos recientes. Allí el enigma fundamental es qué, de todo eso que ella cuenta, es realmente “lo importante”. Una *mise en abyme* abre otro nivel donde se despliega el relato de Amanda. Allí los enigmas son entender qué enfermedad se la está llevando y dónde está su hija. Dentro del relato de Amanda se abre una nueva *mise en abyme*: el relato de Carla sobre David y la transmigración de almas. Por último, una vez develadas las incógnitas, se abrirá otra extraña *mise en abyme*: en el nivel narrativo que enmarca -Amanda agonizando en la salita-, David “la empujará” para que vea el futuro, cuando ella ya ha muerto. Este relato revelará un último hecho que atará todos los hilos.

4. *Hybris*

Hemos leído el ideologema del extrañamiento materno desde el Orden de Géneros y su efecto *Unheimlich* en *Distancia de rescate*. Examiné además otro elemento aterrador en la *nouvelle* que se inscribe en el Orden de Clases: lo que Fisher llama *eerie*. Quisiera ahora retornar al Orden de Géneros y lo materno-filial.

Aunque Freud no lo formule así, su definición de *Unheimlich* contiene inevitablemente la *hybris* (la transgresión que, en la tragedia griega, desata la catástrofe): es en sí una transgresión, una demasía, que algo profundamente verdadero e interior que *debe* silenciarse se manifieste, porque así se transgrede la ilusión (necesaria para manejarse en sociedad) de que somos seres racionales, capaces de tener el timón de nuestras vidas. Para sentir lo *Unheimlich* debo reconocer ese exceso, ese escándalo amenazante de que se alce ante mí lo que no querría jamás saber que está *en mí*. El terror solo llega cuando el texto logra tocar esa oscura certeza de la *hybris*, una transgresión que me contamina mientras estoy leyendo. Intuyo que eso que se está diciendo/escribiendo aunque no se debería, también está en mí, silenciado. En la ficción, un monstruo que ruge no asusta: su rugido asusta solo si sentimos la *hybris* que contiene el hecho mismo de que un ser monstuoso se nos aparezca aquí, tanto en el texto como en nuestra propia subjetividad.

Nos asusta que ni Carla ni Amanda puedan cuidar a David y a Nina porque como todo amor, el de madre está cargado de ambivalencia y en algún lugar de ellas y nosotras, nosotros, madres y padres, subyacen el odio y el impulso filicida. Pero asusta sobre todo la posición materna (y esa es la posición desde la que está contado este complejo relato). Asusta, porque en el mismo momento en que se es madre se tiene el poder de cuidar vida, pero además el de descuidarla.¹⁷ Y porque algo puede irrumpir siempre para evidenciar la

17 Como me señalaron mis estudiantes, hay otra dimensión *Unheimlich* en la vacilación fantástica del texto, que se abre a la posibilidad del filicidio, o el odio materno, sobre todo en el caso de Carla. ¿Es cierto el relato de Carla o es un modo loco de negar a su hijo? Y la voz de David en el oído de Amanda, ¿es real, o es el delirio de su fiebre? La ausencia de narrador en tercera persona, con categoría plena de credibilidad, también permite entender todo el texto como la fantasía posesiva y angustiada de una madre con fiebre.

realidad insoslayable de que cada hija, cada hijo es una otredad, la diferencia que hemos engendrado en las entrañas, lo que siempre podrá decirnos “*yo soy (lo) otro*”, desmintiendo la pulsión narcisista que participa en el deseo de reproducción humana. Nos aterroriza que el pequeño David siga aparentemente igual pero ya no sea él, no porque temamos la transmigración de almas que relata esta historia, sino porque aunque no queramos admitirlo, todos nuestros hijos, hijas, transmigran de sí mismos. Y el falo-logocentrismo odia la diferencia (Irigaray, 1984), no ayuda a que celebremos su fiesta. ¿Pero acaso la diferencia puede ser una fiesta? Puede, porque nos salva de la alienación del falso universal, donde todos somos medidos desde un homogéneo “el hombre”, en una igualdad que por un lado nos tranquiliza porque nos define como parte de un “lo mismo” (las mujeres nos insertamos allí como un “lo mismo pero defectuoso”, un cuerpo igual pero *sin pene*), pero por el otro nos condena a una horrible soledad, porque no hay *otras personas* a nuestro lado, hay desoladora homogeneidad que niega a cada persona como irrepetible. La fiesta de la diferencia nos permite otra forma de comunidad: una comunidad donde podemos estar juntas sin constreñirnos a volvernos uno solo (nótese en esta frase el contraste entre el morfema del lenguaje inclusivo, que construye un plural en diferencia, y el morfema del falso universal masculino, que nos aplasta a todos como uno). Esa fiesta es la que en cambio se festeja en *Los amores de Laurita*, la novela de Shua, en el cuerpo embarazado de Laurita habitado por la otredad.¹⁸

Tanto Carla como Amanda están a “distancia de rescate” de David y de Nina, pero ninguna logra rescatarlos. Postrada en la salita, un instante antes de entenderlo, Amanda enuncia preguntas sin respuesta: “¿Se trata entonces de otra cosa? ¿Es porque hice algo mal? ¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué?” (Schweblin, 2014: 116).

18 Llamo falo-logocentrismo al régimen de producción de personas en esta cultura, régimen que obliga a les humanas a autodefinirse en relación con tener/no tener (el falo) y a subjetivarse y significar reproduciendo esa lógica de oposición y diferencia, donde la diferencia es el cero, el vacío. Por complejos motivos que no explico por razones de espacio, este régimen es incapaz de aceptar-concebir lo diferente. El orden de géneros patriarcal es falo-logocéntrico y allí reina la hipermetaforicidad (Drucaroff, 2015). Cfr. nota 1.

Otra vez escuchamos “La Voz”, la misma que arrasa la subjetividad de la “buena madre” del cuento de Shua. La crueldad misógina señala a las madres como responsables únicas del Mal. No obstante, en otro nivel de lectura, las preguntas de Amanda apuntan hacia una *hybris* diferente. Así como la *hybris* de Carla se inscribe en el Orden de Clases (privilegió la economía de su marido a su hijo), la *hybris* de Amanda remite perturbadoramente al Orden de Géneros. Muy poco antes de relatar –y descubrir, mientras lo está contando– el momento del contagio, ella pronunció palabras que dejan entrever uno de los mayores escándalos para el Orden de Géneros falo-logocéntrico: el *deseo de madre*. Amanda es mamá y *desea*.

Para Lacan, DM –Deseo de Madre– es el significante de esa carne-cuerpo materno que desea apasionadamente gozar (amar, cuidar) del hijo-falo. Es una metonimia desatada y peligrosa que exige ser regulada por NP –Nombre del Padre, a través del cual actúa la Ley del Padre– (Lacan, 1975: 473-509). Pero en *Distancia de rescate* el deseo de la madre no está desatado ni es peligroso: Amanda ama y cuida a su hija, se divierte con ella, la observa intentando siempre estar a la distancia justa para rescatarla ante cualquier necesidad; sin embargo, desea además *a otra persona* y eso se pone en juego cuando rememora y narra: Amanda ama a Nina y desea –elusiva, sutilmente– a una mujer. Su mirada/voz describe a Carla con un erotismo intenso y velado. Justo instantes antes del contagio fatal, relata:

–Carla –digo.

La soja se inclina ahora hacia nosotras. Imagino que dentro de unos minutos me alejaré [...]. Dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera, sin más que sus carpetas y lo que lleva puesto. Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada (Schweblin, 2014: 84).

El deseo de una madre que es una persona autónoma, el deseo por Carla: esa es la *hybris* que recibe castigo.

Entonces, en otra de las muchas lecturas de *Distancia de rescate*, lo *Unheimlich* reside en que se transgrede el tabú sobre el deseo de

la madre en nuestra cultura patriarcal. Una madre que es persona mujer y por eso desea, desencadena lo ominoso. La filósofa y psicoanalista belga Luce Irigaray me ayuda a pensar este problema cuando demuestra hasta dónde la cultura entera (el lenguaje, la significación que explica Saussure, la constitución misma de la subjetividad humana que conocemos) está fundada sobre el borramiento de la mujer como persona. Se usa lo femenino como pizarra negra sobre la que escribir el sentido (Irigaray, 1984).

La cultura se construye sobre esa no-persona, sobre su circulación entre hombres como objeto-regalo, sobre el “agujero” que el falo-logocentrismo decreta que ella tiene como genitalidad. Una genitalidad que –como lo *Unheimlich*– está oculta en sus entrañas y –como lo *erie*– no se ve. ¿Pero por qué debería verse? ¿No ver significa que no hay nada? Al complejo sexo femenino –labios, clítoris, canal vaginal, trompas, ovarios, útero– se le aplica la metáfora absurda del “abismo” y se lo asocia con la nada de la muerte. En este punto, Irigaray se pregunta: ¿acaso la vista es el único modo de producir sentido? Y responde: para esta cultura, que precisa fundar una diferencia para discriminar, lo es. Porque los hombres precisan alucinarse “completos” *mirándose* en el espejo de cuerpos “agujereados”; científicos, racionales, avanzan abriendo nuestro cuerpo con su espéculo, inventan un vacío en nosotras para generar el logos (Irigaray, 1984).

En este contexto, el único modo en que el falo-logocentrismo admite que la mujer sea sujeto es cuando es madre; coherente con su terror a concebir la diferencia, entiende el embarazo como *tener algo* y reduce la maternidad a estar, por una vez, “plena de falo”. Reduce eso diferente y específicamente femenino que es embarazarse y parir al “lo mismo” masculino: entiende que la pequeña persona que una madre está creando/criando está colocada inconscientemente, para esa madre, en el mismo lugar en el que el varón coloca inconscientemente a su pene: el lugar del Falo. Esa es la pobre explicación freudo-lacanianiana sobre el deseo de maternidad, sobre el amor materno. Pero Irigaray sabe que esta explicación no habla tanto del misterioso vínculo materno como de los propios varones, de su terror a concebir lo diferente y tal vez de su envidia por nuestra in-igualable, no equivalente y específica potencia de hacer vida.

Irigaray lee esta forma de leer a las madres como síntoma social y político, negación falo-logocéntrica de una herida. La herida de la incompletud que los hombres niegan, mirándonos incompletas a nosotras, pero que todas, todos y todes sufrimos. La cultura entera puede leerse desde esta herida, dice Irigaray. Puede, porque ahí está la cicatriz en todos los cuerpos: la cicatriz que es el ombligo (Irigaray, 1985). La filósofa y psicoanalista apela al ombligo no como una metáfora abstracta, sino como la metonimia concreta de nuestra primigenia incompletud: el corte del cordón umbilical arroja a les humanes a la soledad, la autonomía y el miedo. Este corte es el trauma fundacional y en esta cicatriz que permanecerá imborrable en cada vientre se puede trabajar con otro significativo clave de *Distancia de rescate*: el hilo.

Amanda explica que la “distancia de rescate” es un *hilo* entre ella y Nina que se tensa o afloja según las situaciones de posible riesgo en que va estando su hija. Es un hilo que continúa una cadena: ella misma estuvo atada a su madre a través de él. Al final, Amanda siente cómo se corta para siempre. Es casi obvio leer la metáfora del cordón umbilical.

Para Lacan es imprescindible borrar a la Madre, sustituirla por la Ley del Padre para que no haya locura, para que prevalezca la “sensatez” del pensamiento fálico. Para Irigaray (1985) Lacan naturaliza una mutilación *Unheimlich*: la cultura falo-logocéntrica se construye asesinando a la madre, transformando su amor y deseo de persona-madre en loca y desatada posesividad de un objeto que por un rato pudo ser sujeto. Es necesario liquidar a la madre para permitir que de un niño o una niña salga por fin una persona. El falo-logocentrismo aliena a las madres de su amor y les ofrece la maternidad como revancha fálica (trampa en la que las madres caen); después, apoyándose en la necesidad de neutralizar su “loco deseo posesivo”, obliga a les humanes a despojarse de sus madres para que se vuelvan bien machos, o mujeres-adorno, mujeres-regalo que se miran entre ellas como rivales, ansiosas cada una de ser la exclusiva elegida en la vidriera. Esto, cuando las cosas “salen bien”. Aunque nada de esto (afortunadamente) suele salir tan bien.

Pero mucho antes de que opere el complejo de Edipo, antes de que Yocasta acepte dar el paso atrás y exterminarse (como aceptó primero entregar a su bebé al asesino), ya ha operado el trauma que

el psicoanálisis no contempla y la cultura falo-logocéntrica se rehúsa a considerar: el corte del cordón umbilical, que deja la cicatriz del ombligo. A diferencia del trauma que produce la prohibición de la madre como objeto de deseo, este ni siquiera se concibe. Está enterrado más atrás del borramiento de la madre. El falo-logocentrismo no deja pronunciarlo, olvida-forcluye la cicatriz del ombligo (Irigaray, 1985).

La última lectura que propongo de *Distancia de rescate* es que allí esa cicatriz sí *habla*, hace relato. Ese es el *Unheimlich* más atávico y contiene a todos los que examiné acá, incluso al de la tierra torturada por la soja y de la humanidad consagrada a la Razón Abstracta y fálica del Capital. Porque el falo-logocentrismo es milenario y el capitalismo tiene algunos siglos, porque sin ese sustrato de producción de personas jamás se hubiera afianzado este modo de producción de riquezas (Drucaroff, 2015), porque lo que la humanidad falo-logocéntrica le hace a este planeta, su Madre Tierra, es la repetición ciega de lo que hace con sus madres: negarla como origen, negarse a respetarla, negarle autoridad. “Pienso, luego existo”, dice Descartes, aunque existe porque una madre lo parió y le dio lenguaje (Muraro, 1994); “el planeta me pertenece”, dice “el hombre”, aunque es él quien pertenece al planeta.

5. Varones

El campo se ha vuelto extraño. El hijo se ha vuelto extraño. La madre muere sabiendo todo sin poder cambiar nada. ¿Y los varones padres? Siguen ciegos, trabajan, hacen sus negocios, “no ven lo importante”. Y el hilo queda suelto, “la plaga inmóvil” amenaza, “a punto de irritarse.” (Schweblin, 2014: 124) El final es la inminencia apocalíptica: el futuro es destrucción y muerte, lo saben algunas madres (y algún niño, alguna niña).

Bibliografía

- Barthes, R. (1980). *S/Z*. México, Siglo XXI.
- Bullrich, S. (1964). *Los burgueses*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1973). *Mañana digo basta*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1983). *Cuento cruel*. Buenos Aires, Abril.

De Leone, L. (2016) “Campos que matan. Espacio, tiempos y narración en *Distancia de rescate de Samanta Schweblin*”. En *Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona* no 16, 63-76. <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>

Dimópulos, M. (2009). *Pendiente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y discursos en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

_____. (2013). “Sacarse la careta. Sobre la civilbarbarie en tres obras recientes de la NNA”. En Liliana Massara, Raquel Guzmán, Raquel y Alejandra Nallim, (dirs.). *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e Investigaciones*. Vol. III. UNJU – UNAS – UNT. San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

_____. (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires, Edhasa.

_____. (2017). “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilbarbarie.” En Geneviève Fabry e Ilse Logie (ed.), *Resistencia y resiliencia en la literatura hispanoamericana contemporánea, Helix. Dossiers zur romanischen Literatur Wissenschaft. Universitätsverlag*. Winter, Universidad de Hildelberg. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/42024>

_____. (2018) “El quiebre en la postdictadura: narrativas del sinceramiento”. En Jitrik, Noé (director de obra), Jorge Monteleone (ed.). *Una literatura en aflicción. Historia crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona, Alpha Decay.

Freud, S. (1982). *Lo siniestro*. Buenos Aires, Homo Sapiens.

Guido, B. (1964). *El incendio y las vísperas*. Buenos Aires, Losada.

Guido, B. (1958). *Fin de fiesta*. Buenos Aires, Losada.

Güiraldes, R. (1978). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Colihue.

Hoffmann, E. T. A. (2016). *El hombre de arena y otros cuentos*. Buenos Aires, Gárgola.

Irigaray, L. (1984) *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Saltés.

_____. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona, 1aSal edicions de les dones.

Jakobson, R. (1985). “Lingüística y poética”. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Planeta–Agostini.

Lacan, J. (1975). “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud.” En *Escritos 1*, 473-509. Buenos Aires, Siglo XXI.

Marx, C. (1968). *El capital. Crítica de la economía política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Muraro, L. (1987). *¿Maglia o uncinetto? Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*. Milano, Feltrinelli.

_____. *El orden simbólico de la madre*. Madrid, horas y HORAS, 1994.

Ocampo, S. (1999a). *Cuentos completos I. Cuentos completos II*. Buenos Aires, Emecé.

_____. (1999b). *Cuentos completos II*. Buenos Aires, Emecé.

Rubin, G. (1998). “El tráfico de mujeres: notas sobre la <economía política> del sexo”. En Navarro, Marysa y Stimpson, Catharine [comps.], *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sarmiento, D.F. (1965). *Facundo*. Buenos Aires, Selectas.

Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires, Random House.

Shua, A.M. (2016). *Hija*. Buenos Aires, Emecé.

_____. (1984). *Los amores de Laurita*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____. (2009). *Que tengas una vida interesante. Los mejores cuentos*. Buenos Aires, Emecé.

Walsh, R. (2000). “Fotos.” En *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, De la Flor. 21-38.

_____. (1996). “Cartas.” En *Un kilo de oro*. Buenos Aires, De la Flor. 7-58.

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.

TRES DESPLAZAMIENTOS DE LO ZOMBI EN *BERAZACHUSSETTS*

Victoria Cocco

En la introducción del volumen *Monster Theory*, Jeffrey Jerome Cohen propone acercarse a pensar una cultura desde los monstruos que engendra (1996: 3). Advierte, además, que al monstruo se lo conoce a través de procesos y movimientos, más que por su ubicación en una tabla clasificatoria. Esta línea ya había sido explorada por Foucault en su curso *Los anormales* (2011), donde encuentra en el monstruo una potencia crítica porque, en su aparición, devela un sistema de clasificación y a la vez lo pone en crisis, al develar la ambivalencia de las categorías: al ubicarse *entre* una y otra, o bien, al poder ser las dos al mismo tiempo –por ejemplo, humano y animal–, señala la ambigüedad de los términos, su dependencia de intereses y que “lo biológico” y “lo natural” son conceptos culturales, históricos y políticos. Por eso partirá del monstruo, de lo que no tiene una “naturaleza aceptable”, para desandar los saberes y poderes que intentan “normalizarlo” –mediante instituciones de control y mecanismos de vigilancia– y, a partir de allí, leer el ordenamiento de una sociedad.

A la luz de ambos pensamientos, propongo leer al zombi –a “lo zombi”– en la novela *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha (2007) como un proceso, un movimiento que –como precisaba Cohen– introduce una perturbación. En un primer momento, me interesa pensar el desplazamiento que la novela opera al ubicar los rasgos tradicionales de los “muertos-vivos” sobre los personajes “vivos” –los habitantes de la ciudad de Berazachussetts– y, a su vez, cómo el terror que caracteriza al género tampoco queda asociado a la protagonista zombi. En segundo lugar, reflexionaré sobre las diversas transformaciones que atraviesan los personajes zombis, en los que identifiqué los otros dos desplazamientos. En el caso de la protagonista, las que activa sobre dispositivos que la circunscriben como “anormal”, pero no por zombi sino por obesa; mientras que, en el resto de los zombis, se trata de los modos en que subvierten un

orden que los había marginalizado, precarizado y, en algunos casos, aniquilado. Los zombis, en este sentido, adquieren una potencia crítica que puede ser pensada con la inversión que tuvo en las últimas décadas del siglo XX el concepto de *monstruo*, al pasar, como sugiere Daniel Link, de una clasificación que se asume a una construcción que se realiza¹. Su zona es el *entre* o el *umbral*, desde allí operan como fuerza desclasificatoria (Link 2009: 26). En esta línea, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez han trabajado sobre *lo animal* (en arte y literatura, pero también en el derecho²) como figura que opera como intervención política. Contiguos a lo humano, animales o monstruos actúan en tanto potencia política, generan interrogantes y/o expresan modos de resistencia no como víctimas de un sistema clasificatorio sino, más bien, como agentes activos que realizan una elección ética al encarnar formas de vida novedosas. Como sostiene Negri, “el monstruo, ya siempre común, ahora se ha hecho sujeto. Ya no es un margen, un residuo, un resto” (Negri 2007: 118). En consecuencia, de modo general, el zombi podría pensarse como un nuevo pliegue del *giro animal*, definido por Julieta Yelin como una forma de leer zooliteratura en el contexto de la agudización de la crisis de los discursos humanistas.

En líneas generales, la novela trata sobre un grupo de docentes jubiladas y frívolas, de una clase media en decadencia, que encuentra a una mujer obesa durmiendo en las afueras del bosque, ubicado entre el río y la ciudad. Luego de descartar que sea una prostituta, las cuatro señoras deciden llevarla a su casa no por solidaridad sino porque les atrae la cantidad de fotografías que pueden tomarle a su cuerpo deforme y excesivo, la posible popularidad televisiva, la

1 Daniel Link (2005, 2006) trabaja sobre la enfermedad y lo monstruoso como figuras de la disidencia. En una entrevista realizada por Patricio Lennard para el suplemento *Radar*, en 2005, a propósito de la publicación de *Clases. Literatura y disidencia*, Link sostiene con firmeza: “Creo que hoy es una obligación ética disentir en primer término con los sistemas clasificatorios que pretenden determinarlo a uno mismo” (2005b s/n), y agrega que el monstruo “no es una mera víctima del Estado represivo, pues es él quien elige su lugar (o su no lugar)” (2005b s/n). Se trata, entonces, no de asumirse como monstruo, sino de luchar para construirse como tal.

2 En “El animal comunista” Giorgi (2013) expone el caso de un abogado que, a falta de legislación o jurisprudencia para su defendido, recurre a los derechos animales para defender la vida de un preso. Su lúcido movimiento es el de llenar con el animal el vacío legal que hay para el disidente político.

ocasión de vestirla y peinarla como a una muñeca, la novedad de tener una nueva integrante en el grupo a la que hacer preguntas. Esta mujer es Trash, la protagonista zombi de la novela, que llega en barco a Berazachussetts buscando alejarse de sus compañeros zombis porque quiere moderar sus hábitos alimenticios y cuidar su figura. Después de esta primera escena, la zombi se aleja del grupo y el relato se abre para seguir sus recorridos por la ciudad y, a su vez, los de cada una de las jubiladas (una es violada en el bosque, otra comienza una relación con el millonario ex alcalde de la ciudad y otra, por rencor y envidia, destruye el departamento en el que todas convivían y momifica viva a la madre del portero del edificio). Promediando el relato, la zombi sale de la ciudad por el puente de los camioneros, quienes la llevan hasta el medio del campo, el desierto: “tal desolación y aridez. Era la intemperie en su máxima pureza” (73)³. Es una imagen entre idílica y paródica del campo y en la que se desarrolla un episodio alucinatorio: la zombi y una de las docentes consumen drogas, adoptan un gato, se confiesan secretos, bailan rock y juegan a la ruleta rusa. Podríamos decir que, en este episodio, Ávalos Blacha dialoga con cierta construcción del campo como lugar del placer o del delirio que aparece, por ejemplo, en los diarios del viajero inglés del siglo XIX Francis Bond Head⁴, línea que fue retomada y reelaborada por César Aira en la mirada del personaje del francés de *Ema, la cautiva*. La salida al campo diferencia los recorridos de la zombi por Berazachussetts ya que, cuando vuelva a la ciudad, circulará por otras zonas, las afueras, donde finalmente encuentra más zombis que, reunidos en un sótano, planean hacer estallar una revolución.

En diálogo con la tradición del gótico en la literatura latinoamericana, la aparición de zombis en *Berazachussetts* continúa la característica del género de dar cuenta, aunque a su modo, de la historia social y cultural ya que funcionan “como modo de representación de un pasado y un presente perturbadores” (Casanova-Vizcaíno

3 Todas las páginas, salvo indicación en contrario, remiten a la novela.

4 “Al principio, el constante galopar, aturde la cabeza, y a menudo al desmontar me encontraba tan atolondrado que difícilmente podía sostenerme en pie; pero el organismo se acostumbra gradualmente y entonces resulta la vida más deliciosa de que se pueda disfrutar” (Bond Head, 2007: 59).

2014: 132). Por un lado, hay una elección por presentar mediante este género cierta coordinada socio-histórica, pero, por otro lado, la presencia de zombis tiene el efecto de quitar realismo a los hechos que la novela alude, tal vez demasiado cercanos –el brutal neoliberalismo y ola de privatizaciones de la década de 1990, los manejos políticos, los negociados y coimas, la huida de un presidente en helicóptero, la crisis argentina del 2001 y sus consecuencias, las formas de organización subalternas que se sucedieron para hacerle frente, etc.–. A este efecto se suma el procedimiento de la parodia, ya que si bien el autor trabaja con referentes cercanos, los somete a la burla, ridiculizándolos. En ese sentido, el tono humorístico, el avance disparatado que impulsa al relato y, fundamentalmente, la parodia funcionan como coartada para acceder a esos referentes⁵.

Para Leónidas Lamborghini (2008) la parodia es una distancia cómica que opera como mirada crítica y tiene la potencia de ver lo trágico desde lo cómico. En esta perspectiva pareciera que en *Berzachussetts* se genera algo de aquella distorsión cómica de la risa de la poesía gauchesca⁶ que “responde a la distorsión con una distorsión multiplicada por la sátira” (Lamborghini 2008: 14) y deja al descubierto la impostura de los modelos. La parodia y el zombi comparten, entonces, tanto la potencia de introducir una perturbación como la de reunir opuestos: lo trágico y lo cómico, lo muerto y lo vivo.

A su vez, podríamos decir que la parodia implica necesariamente una retórica de la deformación: casi una estética zombi que opera un proceso de zombificación sobre el material con el cual trabaja, ya que el material retorna en otro estado⁷. Un proceso similar ocu-

5 Para Agamben, quien parodia renuncia a una representación directa de su objeto (2013: 51).

6 Lamborghini analiza la risa como característica central de la poética de *los Diálogos Patróticos* de Bartolomé Hidalgo, la cual funciona como precursora de una serie que incluye a *Santos Vega* de Hilario Ascasubi (donde aparece el “reír lo serio” [38]), el *Fausto* de Estanislao del Campo (donde toma la forma de parodia, “una relación cómico-imitativa con el modelo al que caricaturiza” [112]) y al *Martín Fierro* de Hernández. Se trata de una risa que emerge en medio de lo trágico y rasga la fachada de lo serio.

7 Esta perspectiva podría vincularse con lo que sugiere Julieta Yelin en relación a que la crítica se deje inspirar por los modos de pensar de la literatura que lee. Así propone “considerar la posibilidad de una crítica posthumanista que encuentre en

rre sobre los nombres, que pasan por un proceso de transformación para referir un espacio (Berazachussetts, Longchamps Elisee, Boedimburgo, Quitiliechtsein, Rin del Plata) y una época (reconocible, por ejemplo, en los “patachussetts”⁸). Como zombi insaciable, la lengua es antropófaga: devora y deglute idiomas, a la vez que se presenta como algo a profanar⁹.

Del mismo modo que la lengua, la escritura combina estéticas, géneros y recursos: el cine de Hollywood y el clase B, la ciencia ficción, el fantástico, el realismo, lo kitsch y lo bizarro. Alicia Montes define a las narraciones de género zombi como “literatura de divulgación” pero sostiene que la narrativa argentina actual sobre zombis se ubica “en los bordes del mercado” ya que “no han sido traducidos totalmente a los códigos del mercado ni incluidos en el canon” (Montes 2017: 97). En esta línea, *Berazachussetts* es una novela *trash*, menor, marginal: literatura zombi que aloja impurezas y zonas no legitimadas. Por un lado, su hechura se puede pensar como la de los films de bajo presupuesto (por ejemplo, al estar hecha de fragmentos que dejan a la vista el corte y el salto entre uno y otro mediante tres asteriscos); por otro, incorpora referentes de la cultura popular (de la cumbia, como Lía Crucet; de la televisión, como Susana Giménez)

la zooliteratura contemporánea herramientas teóricas con que aprehender posibilidades de pensamiento desplegadas por los lenguajes estéticos. La literatura se podría convertir así [...] en una experimentación con nuestras propias concepciones y representaciones de la literatura” (Yelin 2013: 3).

8 El patacón fue un bono de emergencia que funcionó como moneda paralela y equivalente al peso argentino, emitido durante 2001 y 2001 en la provincia de Buenos Aires, donde queda la localidad de Berazategui/Berazachussetts, con el fin de paliar la ausencia de circulación monetaria producida por la crisis financiera y económica del momento).

9 Al mismo tiempo, la mezcla con idiomas “del primer mundo” podría funcionar como parodia a la extranjerización del gusto y las costumbres que tuvo lugar como efecto del neoliberalismo de los noventa, ese aura caprichosa que revestía a lo exportado y lo extranjero. En esta misma línea se ubica el alcalde Francisco Saavedra que, zombificando la ciudad, instala recámaras frigoríficas con pingüinos para “embellecer la ciudad” respondiendo a una idea de que la política es decoración urbana y debe hacer el simulacro del “primer mundo”. “A Saavedra le fascinaba la idea de hacer Berazachussetts un poco más *invernal*. En una ciudad importante debía hacer frío, debía haber pingüinos correteando, debía nevar” (42). Asimismo al final se señala críticamente esa mirada aurática a Europa: “Alguna vieja puta debe andar diciendo: ‘Esto parece Venecia, con voz conchuda’, dijo Trash. ‘Sí, como parece Londres... cuando hay niebla’” (157).

y, en este pastiche, participan objetos kitsch, como los que se nombran en las primeras páginas cuando se describe el departamento de las cuatro señoras: “los caracoles de la repisa”, “la virgencita del clima”, “los barquitos del empapelado” (13).

El humor, además, activa un movimiento doble. Por un lado, si mediante el uso del cliché, se crea un suelo semántico común con el lector, por otro, mediante la sátira, desmonta discursos estereotipados. Así, las referencias a “un grupo de loquitos, muy raros, de esos que quieren ‘cambiar el mundo’ [...] De a poco los fueron limpiando” (98), o el deseo expresado por una de las señoras sobre su hijo de “mejor muerto que guerrillero” (113). El retorno de significantes (“guerrilla”, “limpiar”, “cambiar el mundo” y, hacia el final, “revolución”) se realiza mediante diversos “filtros” satíricos que presentan e interrogan esos estereotipos y discursos del odio. En esta línea, se pensará también la operación de reactivación de la idea de lucha política por medio del género zombi.

Antes de comenzar con el análisis, haré un señalamiento más. En la novela, lo zombi como mezcla, contaminación de opuestos, híbrido, resto y desecho cifra una situación ecológica. Porque los zombis funcionan, en cierto modo, como documento del desastre ecológico que sufre la localidad de Berazategui, tanto por la falta de control sobre los desechos que las industrias tiran al agua¹⁰, como por el desagüe de los millones de metros cúbicos de desechos cloacales que diariamente se tiran en el Río de la Plata sin ningún tipo de tratamiento. La insalubridad de las aguas se profundizó durante la década del noventa, durante el auge de las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Menem¹¹. En la novela, es precisamente el agua

10 Situación que ocurre desde hace más de cien años: en 1886 se instala la Destilería Franco Argentina que en 1966 se convierte en la Maltería Hudson, en 1890 la fábrica de carnes en conservas Highland Scott Canning Company Limited, en 1908 la cristalería Rigolleau cuya importancia convierte a Berazategui en “la capital nacional del vidrio”, en 1933 la fábrica de conservas Miguel Miranda, en 1937 la productora de fibras textiles Ducilo, en 1948 la curtiembre Segal, el 1953 Parafina del Plata, en 1959 Coca Cola, entre otras. Todas estas industrias han tirado sus desechos a las redes cloacales, contaminando el río (información proporcionada por la Comisión de Estudios Históricos de Berazategui).

11 La secretaria de recursos naturales y medio ambiente de Menem, María Julia Alsogaray, decide suspender la construcción de una planta depuradora que debía estar terminada para 1999 (Salgado, 2006).

contaminada la que reanima a los cuerpos enterrados en las zonas periféricas, en “la zona pobre de la ciudad, cerca del Desaguadero” (105), nombre en el que se inscribe uno de los principales motivos de la contaminación. En este sentido, la elección de incluir personajes zombis dialoga, no tanto con la tradición cinematográfica de Hollywood o clase B¹², sino que esa estética *trash* característica del género zombi y que la novela adopta junto al tono *punk* del *no future*, se vincula con la particularidad de Berazategui como *entorno trash*: enclave industrial y años de desregulación de políticas ecológicas¹³. De este modo, en la novela, el suelo también atraviesa un proceso de transformación (como la protagonista y los zombis rebeldes) ya que si bien, por un lado, es basural, por otro, será *agente* que genera contra efectuaciones: responde, *retorna*, resuena... “¡Escuchá, escuchá! ¡Ya está latiendo el suelo!” (121).

A continuación voy a analizar tres desplazamientos de “lo zombi” en *Berazachussetts* ya que, si bien la protagonista es una zombi, este aspecto se desgranará sobre los personajes “vivos”. En primer lugar, a lo largo de toda la novela los zombis están naturalizados: Trash nunca es señalada como zombi, ni por las señoras que la encuentran ni, luego, en su deambular urbano. Es sobre los vivos que recaen las características de la construcción fílmica más tradicional¹⁴ de

12 Nos distanciamos en este punto de la lectura de Alicia Montes (2017:113) de la novela como transposición de *El regreso de los muertos vivos* y *La noche de los muertos vivos*, y a la protagonista como cita del personaje femenino del film de Dan O’Bannon, ambas zombis punks. Si bien es cierto que pueden compartir esta característica y que tienen el mismo nombre, consideramos que en Trash vibra con más fuerza el contexto de crisis ecológica de Berazategui, que su intertextualidad con el imaginario cinematográfico.

13 Este aspecto podría dialogar con la novela *El campito* de Juan Incardona (2009), en la cual del Riachuelo contaminado emerge una nueva versión del Nahuelito y otras derivas “anormales”. En esta misma línea, no llama la atención que la editorial Mancha de Aceite, que tiene una colección específica de literatura zombi, sea de San Francisco Solano, localidad cercana a Berazategui.

14 La construcción canónica del zombi se configura en *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero. Allí el zombi es definitivamente separado de la figura del mago negro presente en la tradición del vudú ya que no se levanta por la magia del maestro sino por la ciencia: químicos, sustancias, radiaciones nucleares, manipulación genética o desechos radioactivos que generan en los cuerpos muertos un efecto de reanimación; cuerpos en descomposición y sin maestro, que se mueven pero desconocen la razón. En 1985, con *Return of the Living Dead* de Dann O’Bannon, aparecen los primeros zombis con maldad autoconsciente que, aunque

la figura del zombi: matar, generar víctimas por contagio, violencia desmedida y torpeza, o bien, son presentados como “muertos en vida”, es decir, no demuestran signos de una vida propia y consciente, están dominados y tomados por un poder que se les impone. En segundo lugar, voy a focalizarme sobre el personaje de Trash y, en tercer lugar, sobre los zombis rebeldes.

El terror del zombi: el mundo al que llega

A diferencia del zombi del vudú, la zombi de *Berazachussetts* tiene lenguaje, voluntad, conciencia; habla igual que los demás y comparte códigos con las señoras, sirve de ejemplo la siguiente cita: “¿Tenés tuppers? [...] Están muy lindos [...] los tuppers nunca están de más” (21). Tampoco representa un peligro absoluto o produce terror como en los films sino fascinación, ya que promete “una enorme cantidad de fotografías” (10). En este sentido, da vuelta la idea de que “los zombis, nos muestran el peligro del individualismo y del otro ... la producción de terror se basa en el peligro exterior. El mal siempre viene de afuera” (Morales, 2012: 8), porque lo inquietante y lo insólito es más bien el mundo al que la zombi llega: una trama social basada en la traición, la venganza y el abuso de los poderosos que actúan de manera “monstruosa” y, por otro lado, la falta de respuesta de los ciudadanos, sometidos a ese accionar como “cuerpos sin alma” o conciencia. Trash arriba a una ciudad donde ya funciona toda una maquinaria corrupta y donde la zombi es el único agente que parece percibir e intervenir en ese funcionamiento. En la construcción del relato, su personaje funciona como quiebre y cuestionamiento del transcurrir de esa sociedad, su mirada es un dispositivo de extrañamiento para narrar la ciudad donde el orden social (y hasta el orden humano) aparece como una sátira.

Como un lente deambulador, el continuo desplazamiento de Trash se vuelve motor de la trama (acaso los zombis son esos

torpemente, hablan y son ingeniosos (después de devorar a uno de los paramédicos el zombi habla por la radio de la ambulancia: “*send more cops and paramedics*”). En ambos casos aparece el zombi como amenaza al orden social encarnando las fantasías de catástrofe y destrucción total propias de otra fantasía del siglo XX: la del fin de los tiempos (el fin de la modernidad, de los grandes relatos, del humanismo, del sentido, de la verdad, de las ideologías, etc.).

cuerpos destinados a errar eternamente y es por un viaje en barco que llega a la ciudad). Junto con la zombi recorreremos Berazachussetts, donde pareciera haber estallado un colapso civilizatorio sin que sus habitantes se enteren, allí no hay ley ni orden y los cuerpos actúan privados de su voluntad, tal como ocurre en el Apocalipsis zombi. Mientras la narrativa zombi contemporánea tiende a desarrollarse en un mundo post apocalíptico producto de un ataque o derrame nuclear, y en el que un pequeño grupo de humanos sobrevivientes al fin del mundo luchan por su vida frente a una horda de zombis hambrientos, en *Berazachussetts*, hasta que la novela termina, no ocurre el ataque zombi que tradicionalmente se relaciona con el Apocalipsis, sino que este se presenta como el *statu quo*, la forma de ser habitual de esa ciudad. *Berazachussetts* sugiere, con humor, que *el mundo ya es el fin del mundo*. Por ejemplo, el ex alcalde Francisco Saavedra, más rico y poderoso que cuando gobernaba, tiene la diversión de maltratar a cambio de dinero: “si veía un indigente le proponía: te doy cien pesos si me dejás partirte una pierna” (25). El sadismo del ex alcalde, que actuaría el ataque irracional de la figura tradicional del zombi, es aprobado y hasta festejado por todos los personajes menos por Trash, que detiene el poder soberano de Saavedra. Del mismo modo, la zombi evita la violación a una adolescente en los bosques aledaños a la playa. Estas violaciones son provocadas por un grupo de jóvenes liderado por Álvaro Saavedra, hijo del ex alcalde, quien, junto a otros hijos de los poderosos de la ciudad, secuestran a un hombre y lo obligan a violar a una joven en el plazo de veinticuatro horas “o si no matamos a tu novia” (30)¹⁵. Es decir, queda obligado a generar otra víctima (cumpla o no con la orden) y, allí, se arma la serie de “víctimas por contagio” que caracteriza a la horda zombi del género cinematográfico, ahora desplazada sobre estos jóvenes ricos, quienes, además, persiguen con una cámara al violador registrando todos sus actos para, luego, vender esos videos por internet. Unas páginas después, estos mismos jóvenes serán los que encabezen las marchas en solidaridad a las víctimas de las violaciones y femicidios que ellos mismos provocan.

15 La novela, al aclarar que las víctimas son siempre mujeres, estaría ya poniendo en escena un tema, el de los femicidios: “Mario todavía no había dado con la presa. Caminaba por la zona costera para evitar el centro con la intención de cruzarse a una pobre chica que le sirviera en su cometido. Era ella o su novia.” (31).

En estas primeras escenas, entonces, “lo zombi” nombra un orden social que no solo no preserva la vida sino que atenta contra ella, indiferenciándola de la muerte: violencia, corrupción, abuso, violaciones, producción de vidas precarias. Lo que está en descomposición, podríamos decir, no es el cuerpo del zombi sino esa sociedad, la cual pone, a la vista de todos, su abyección putrefacta: Francisco y Álvaro Saavedra actúan sin que nadie se inquiete. En este punto, la novela propone a “lo zombi”, más que en su protagonista, como un modo de nombrar un estado del presente.

Entre los que abusan del poder y los cuerpos sin voluntad de los adormecidos habitantes de Berazachussetts, aparece Trash, quien se diferencia tanto de unos como de otros:

Trash caminaba por la avenida cuando se encontró con la manifestación. Miró con curiosidad las banderas, los carteles, los rostros cargados de emociones, encendidos por la furia. Esas personas eran las que se cruzaban todos los días, pero parecían otras. Los vecinos, transeúntes de existencias grises, vencidos y atemorizados, necesitaban y aguardaban la tragedia para mostrar signos de vida (2007:43).

En síntesis, a diferencia de las ficciones zombi, que, en general, se desarrollan en un marco post apocalíptico, *Berazachussetts* no comienza luego del ataque zombi —en efecto, la novela terminará después de este suceso—. Sin embargo, desde sus primeras páginas, presenta un entorno apocalíptico en el cual los muertos-vivos son los habitantes de la ciudad, quienes “están tan acostumbrados a la derrota, a que los exploten, que ya nada les molesta” (2007: 93). La figura del zombi, aquí funcionando como metáfora del cuerpo esclavo o alienado, recae sobre los habitantes de la ciudad; por eso, en este desplazamiento de reversibilidad en el que los rasgos convencionales de los zombis cinematográficos recaen sobre los personajes que se presentan como “vivos”, es Trash la que se siente “en una película de terror con adolescentes apuestos” (27).

Del ya muerto al muerto-vivo: retornos subjetivantes

*Una mano saliendo de una tumba:
la mano del muerto que al final resulta que no está
muerto
o no tan muerto: solo putrefacto:
la mano del zombi:
la mano que sale al final de la película
para anunciar que el final no es el final:
habrá segunda parte.*

Luis Felipe Fabre, *Poemas de terror y misterio*

En el comienzo del relato, Trash llega a Berazachussetts porque decide alejarse de sus compañeros para evitar el consumo de víctimas, pero no por un problema ético sino por un derrumbe físico: es obesa. “Al llegar a los ciento cincuenta kilos la situación había cambiado, ya no podía siquiera moverse. Entonces se había montado en un barco para buscar una vida ascética y desintoxicarse de sus costumbres” (12). Así presentada, la zombi no es un cuerpo cadavérico y putrefacto ni un alma robada, si no un cuerpo que, en principio, corrompe los ideales de la salud física y social: es obesa y “puta”¹⁶. La obesidad es una marca corporal que desde una perspectiva biopolítica se señala como monstruosa ya que transgrede las fronteras de lo propiamente “humano”¹⁷. La obesidad de la zombi

16 “Recostada en el piso, con la espalda apoyada en un tronco, había una mujer desnuda. ‘Debe ser una puta –sugirió susurrante Dora– mírenle el pelo’. A decir verdad, si se trataba de una mujer de la calle, se hallaba en plena decadencia. Era sumamente obesa; llevaba el cabello corto y de un fucsia intenso [...] Lo que más les impresionada era el torso desnudo, con dos tetas grandes como pelotas de básquet y numerosos rollos de grasa que caían como en una cascada” (9) [...] “¿Y vos qué hacés?”, le preguntaban luego. ‘Soy puta’. Se reían. Y esperaban que les diera una respuesta verdadera. Pero Trash permanecía seria” (59).

17 Sobre esta articulación, María Inés Landa, Jorge Leite y Andre Torrano precisan que “Desde el punto de vista de un enfoque biomédico la obesidad se configura tanto como fuente de enfermedades y de riesgos (incluyendo disposiciones subjetivas de marginación social), que como amenaza somático-política que atenta contra la creencia sanitario-empresarial de auto liderazgo individual y comunitario. El volumen, la flaccidez y carnalidad amorfa del cuerpo obeso se constituyen como marcas somáticas que confiesan, a través del registro visual, una transgresión de los ciudadanos biológicos, que se presentan en su condición de desvío radical entre los límites humano/no humano” (2013: 94).

marca su corporalidad como monstruosa y, en este sentido, obesos y zombis serían tipos de monstruos que ejercen una transformación sobre cuerpos humanos que pierden su forma y que son marcados negativamente. Desde un cruce entre discursos sobre la salud y discursos morales, la obesidad está relacionada con formas de vida malas, degeneradas, grotescas, insanas. Trash confirma esa mirada: “Trash aseguraba que se sentía cómoda en tetas. Beatriz se ruborizó un poco e intentó hacerle comprender que no podía salir a la calle sin ropa. ‘Siempre anduve así’..., argumentó Trash” (22). La zombi reúne ambas características y la forma de su cuerpo la ubicaría en la frontera de lo humano, más allá de que sea una zombi¹⁸, rasgo que nunca es señalado por ninguno de los otros personajes.

¿Cómo se figura la vida en el capitalismo actual? Si atendemos a la formulaciones que Foucault realiza en sus últimos cursos, la gestión de la vida en el neoliberalismo es operada por los individuos¹⁹ que, al gobernarse a sí mismos, hacen girar la rueda del capital: “en el neoliberalismo el *homoeconomicus* es un empresario de sí mismo” (Foucault 2007: 264). Para pensar estos modos de subjetivación Foucault propone la teoría del “capital humano” (aquel que invierte en sí mismo, en su propio cuerpo) y del “gobierno de sí”²⁰

18 Otra zombi creada por Ávalos Blacha en el cuento “Tan Real”, publicado en *El libro de los muertos vivos* (2013), nace como producto extremo y bizarro del discurso del *fitness* y el cuerpo saludable, parodiando la respuesta de los sujetos supuestamente autocontrolados de la “vida saludable”. Allí Blanca toma pastillas para quemar grasas y usa un cinturón en los músculos abdominales que genera descargas eléctricas mientras ella, por supuesto, hace ejercicio: camina en la cinta. Un aumento de la corriente la electrifica y le para el corazón, pero la misma descarga mantiene su cuerpo muerto en movimiento. El deporte continuo la convierte en zombi ya que el quemar grasas de la actividad le impone la necesidad de alimentarse de otras grasas humanas.

19 Esta gestión de la vida que pasa a ser operada por los individuos no es porque tengan “más libertad” ni porque la coerción haya disminuido, sino que se trata de un cambio en el modo en que esa coerción se opera: “no se trata de ‘menos Estado’, sino de un nuevo modelo de poder y de Estado que complejiza la trama de relaciones entre lo público y lo privado y que implica que *el Estado se las arregla para que no caigan sobre él las responsabilidades de los conflictos económicos y sociales que deberán resolver los propios agentes*” (Costa, 2011: 9, énfasis propio).

20 Esta es la principal característica con la que se piensa el momento actual del poder: “La racionalidad neoliberal, entendida como la modalidad *aggiornada* e intensificada de la racionalidad liberal que nace a finales de los años 30 y se fortalece en las décadas de 1980 y 1990 limitando las políticas sociales del Estado de

(un individuo que es gobernable en tanto se gobierna y controla a sí mismo). Variados *dispositivos de corporalidad* (Rodríguez y Costa, 2010: 3) articulan esta subjetividad contemporánea: por ejemplo, el dispositivo *fitness* es aquel que ajusta los cuerpos según un imperativo de salud y placer²¹, condensado en nociones como las de “buena presencia”, “estilos de vida saludables”, “emociones tóxicas”, entre otras.

La protagonista zombi de *Berazachussetts*, contra-dispositivo o dispositivo zombi, parodia este conjunto de tecnologías de la racionalidad política contemporánea. Si, en un principio, está atravesada por una mirada biomédica en tanto se aleja de sus amigos zombis por decisión propia para “bajar de peso”, al final del relato deviene potencia crítica que interroga esos modos de subjetivación.

De este modo, así como a lo largo de la novela *Trash* transita un proceso que va del *fitness*, el imperativo a dar la talla y de encajar en los marcos, al *fit-less*, a la elección por no encajar y salirse de marco, el resto de los zombis que aparecen hacia el final del relato también operan un movimiento de transformación. En un primer momento, estos zombis podrían leerse como ya monstruos o “ya muertos” en vida, porque eran cuerpos que ocupaban cierta ubicación en un sistema de exclusión. Si el poder biopolítico es aquel que decide sobre las vidas a través del “hacer vivir” a unas y el “dejar morir” a otras, quienes retornan en *Berazachussetts* son precisamente esos cuerpos abandonados a la muerte o cuyas muertes no es un delito:

Los muertos enterrados en las parcelas contaminadas habían vuelto a la vida: un cantante de cumbia asesinado por su antiguo sello discográfico tras cambiar de compañía, chicos muertos por el paco, en tiroteos, por ajustes de cuentas, en intentos de robo, chicas con abortos mal practicados (119).

bienestar y haciendo ingresar una nueva forma de individuación que requiere de cada uno que se constituya a sí mismo como ‘emprendedor’ o ‘empresario de sí’” define Flavia Costa (2011: 9); mientras que Paula Sibilia diagrama el paso de “la vieja vigilancia disciplinaria a esta gestión privada de riesgos [...] Convirtiéndose en gestores de sí mismos, sujetos que planifican sus propias vidas como los empresarios las estrategias de sus negocios” (185).

21 “El hombre del consumo es un productor ¿Y qué produce? Pues bien, produce su propia satisfacción” (Foucault, 2007: 265).

En este punto, la figura del zombi encripta una lectura política sobre el orden de los cuerpos en las sociedades contemporáneas que es no tanto el zombi como metáfora de la conciencia adormecida o el cuerpo alienado de la explotación capitalista como los de George Romero –según sostiene Jorge Fernández Gonzalo en *Filosofía zombi* (2014)–, sino más bien aquellos cuerpos marcados como “ya muertos” para –y por– el sistema, esas vidas precarias” (Butler, 2010). Son estas las que, Achille Mbembe, en su libro *Necropolítica* (2011), identifica, precisamente, en términos de “muertos-vivientes”²². Desde esta perspectiva, la figura del zombi vuelve legibles ciertos cuerpos “ya muertos” para las sociedades contemporáneas que, sin embargo, están vivos. Todas las “vidas a eliminar” según los órdenes de las gramáticas biopolíticas están cifradas, de algún modo, en el zombi. ¿Qué hacer con estos designados “ya muertos” y cuál es el rol del Estado (o del mercado) frente a ellos? Los zombis, en el retorno, insisten en esta pregunta y, como señala Paola Cortés Rocca, su articulación ideológica es precisamente esta: “entre lo que se intenta enterrar o silenciar y sin embargo regresa una y otra vez” (2009: 345). Así, no son solo esas vidas, sino que los zombis de *Berzachussetts*, además, y según se lee en la cita, ponen en evidencia ciertos debates que se han intentado silenciar: la discusión sobre el aborto (“chicas con abortos mal practicados...”), el gatillo fácil y el narcotráfico (“chicos muertos por el paco, en tiroteos...”).

Son esos cuerpos que forman parte del territorio pero no del proyecto de nación, humanista, reproductivo y capitalista, ni tampoco de los procesos contemporáneos de privatización de los proyectos de nación en los cuales los anteriormente “ciudadanos” devienen “consumidores”²³. Sin embargo, los zombis evidencian esa exclusión y la toman como herramienta de lucha política, movimiento en el

22 Mbembe considera que la noción foucaultiana de biopoder resulta insuficiente para dar cuenta de las formas que inviste actualmente la sumisión de la vida al poder de muerte en lo que caracteriza como mundos de muerte: “formas únicas y nuevas de existencia social en la que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que le confieren el estatus de muertos-vivientes” (2011: 75).

23 Procesos en los cuales “un gran porcentaje de los habitantes de los Estados nacionales se sacrifica en esa mutación, condenado a queda fuera de los nuevos modos de subjetivación” (Sibilia, 2013: 168).

que resuena la propuesta de Esposito de interrogar a la vida como objeto del poder para recuperarla como elemento de resistencia y apuesta de luchas políticas: subvertir el paradigma inmunitario del orden *bio-tanato-político* por una *biopolítica afirmativa*. Por eso, estos zombis funcionarían ya no como metáfora del cuerpo alienado (como son los habitantes de Berazachussetts) si no como síntoma: son lo reprimido que retorna.

Desde territorialidades subterráneas y periféricas que agujerean el sistema urbano los zombis exhiben lo que no se debe o se puede ver, o bien, de lo que no se puede hablar: el resto, la basura (y aquí el nombre de Trash adquiere otra capa más de significación), lo que la urbe expulsa o solo consume como espectáculo²⁴. En la novela, el reparto biopolítico de los cuerpos se calca sobre una geografía urbana. Las zonas más pobres están en la periferia de Berazachussetts: es lo que la sociedad (capitalista y neoliberal, ya que es el barrio que surge después de “la caída del muro de Bernal”) deposita en sus márgenes y destina a aquellos individuos que expresan la falla del sistema económico²⁵ y cuyo comportamiento es representado como una “desviación” o bien es directamente criminalizado. Bernal

24 Isabel Quintana (2016) lee ciertos autores argentinos contemporáneos que escriben luego de la crisis del 2001 y ponen en escena la ciudad y sus nuevos actores sociales que “se inscriben en las grietas del entramado urbano y suponen el dominio de otras territorialidades y la visibilidad (in-visibilidad) de nuevos agenciamientos” (55). Podemos leer a los zombis de *Berazachussetts* como aquellos cuerpos que vuelven visibles a ciertos muertos, exhiben lo que no se puede ver. Por otro lado, en el primer acercamiento del grupo de jubiladas a Trash como un objeto de consumo o un espectáculo al que sacan fotos, denuncia (algunos años antes) el tratamiento que ciertos medios de comunicación harán de los asesinatos a mujeres, recordando que el modo en que se vuelven visibles las muertes en el reparto de lo sensible puede, sin embargo, perpetuar esa invisibilidad. Me ayuda a pensar esto un análisis de Gabriela Cabezón Cámara publicado en la revista *Anfibia* sobre los modos en que los medios “cubren” los femicidios, en los que la noticia de la muerta se articula a una especie de show del horror: “Tiradas a la basura en la bolsa de consorcio: igual que se tira un forro, la cáscara del zapallo, los papeles que no sirven y los huesos del asado entre tantas otras cosas. Tiradas como si nada, como objetos de consumo que ya fueron consumidos. Agarrarlas, asustarlas, verlas rogar, desnudarlas, humillarlas, violarlas, después matarlas, meterlas en una bolsa, tirarlas a la montaña de restos de la ciudad. Ya terminó el predador. *Seguirán la policía, los abogados, los jueces y las cámaras de TV: sigue la carnicería en una especie de show que explica los femicidios*” (2015, s/p).

25 Aquello que Deleuze identifica como “la extrema miseria de las tres cuartas partes de la humanidad, demasiado pobres para endeudarlas, demasiado numerosas para encerrarlas” (1996: 8).

Oriental se describe como una zona constantemente semi inundada, donde están las napas y el cementerio. Es la ciudad desecho, el resto de la ciudad planificada: “No solo debían vivir en tierras radioactivas, contaminadas por la planta nuclear, sino que ahora sumaban la intoxicación del agua. Allí iba a parar todo lo que no servía. Y allí se quedaba. Estancado” (109). Esta contra-ciudad, entonces, convertirá en ganancia el desplazamiento (una *geopolítica afirmativa*): vivir cerca del cementerio, en una zona contaminada por desechos radioactivos, es lo que posibilita levantar a los muertos²⁶.

Fita se acercó a Trash al verla un poco perdida. Aunque se notaba que compartía el éxtasis comunitario. ‘¡La primera parte de la operación salió bien, nena! Liberaron desechos tóxicos por todo el Triángulo de Bernal’ [...] Cuando pusieron el cementerio, la primera queja había sido por la contaminación del agua. Lo que ocurrió luego no había trascendido más allá del Desaguadero [...] Ahora planeaban despertar a los que más les interesaban. A sus antiguos compañeros. Y con ellos nacería la lucha (119).

Berazachussetts tiene una perspectiva utópica trash, pues la contaminación es utilizada por la organización vecinal del Desaguadero para revivir a los muertos, es decir, es en torno a la basura que se organiza la comunidad. Asimismo, que la contaminación funcione como motor de cambio e intervención sobre un orden violento y abusivo, manifiesta que si hay una resistencia y posición crítica posible no es sin las mezclas, las alianzas entre diferentes, las

26 Doble retorno del *resto*: “Al querer desviar la explotación del hombre por el hombre sobre la explotación de la naturaleza por el hombre, el capitalismo multiplicó indefinidamente a ambas. Lo reprimido retorna, y retorna por partida doble: las multitudes que se quería salvar de la muerte vuelven a caer por centenares a la miseria; las naturalezas, a las que se quería dominar por completo, nos dominan de manera también global amenazándonos a todos” (2012: 25). Por otro lado, siguiendo a Bruno Latour, podemos pensar al zombi de *Berazachussetts* como un *monstruo híbrido*. No solo porque combina lo vivo y lo muerto sino porque los zombis proceden... ¿de la naturaleza o de la cultura? Más bien, de un *objeto híbrido*: el río contaminado. Un objeto en el que ya no es posible distinguir entre mundo natural y mundo social (Latour 2012: 28), ya que proviene de su entrelazamiento: “¿Dónde clasificar el agujero de ozono, el recalentamiento global? ¿Dónde poner esos híbridos? ¿Son humanos? Lo son porque son obra nuestra. ¿Son naturales? Lo son porque no son producto de nosotros” (2012: 84).

confluencias, cruces y encuentros que suspenden las barreras de inmunidad. ¿Puede lo nuevo, el cambio, provenir de la basura, del resto, del desecho y de su mezcla no inmunitaria? Contaminación, del latín *contaminatio*, *contaminationis*, significa “corrupción o suciedad que algo adquiere *por contacto con otra cosa; mezcla de cosas que por fusión dan lugar a otra* o bien, *corromper tocando*, si se enfatiza la raíz *tag* (“tocar”)”. Así es como el universo de *Berazachussetts* resignifica la contaminación: en tanto vínculos entre heterogéneos. La dimensión del tacto aparece aquí como una dirección no inmunitaria de los cuerpos.

Los muertos-vivos que emergen de abajo de la tierra de la periferia de la ciudad podrían dialogar con las topografías subterráneas de lo abyecto, las corporalidades deformes (obesas, como el cuerpo de Trash) y marginales. Porque, además del retorno en sí, el peligro de los zombis radica en que no se mantienen en ese espacio periférico si no que se mezclan por toda la cartografía urbana, *contaminan* un ordenamiento, perturbando un reparto del espacio geográfico de la ciudad y cuestionando un régimen de visibilidad que pretende invisibilizarlos (matarlos, desaparecerlos, desplazarlos). A este respecto, la voracidad del zombi actuaría sobre los discursos de violencia, marginalidad y seguridad que los fija en una posición en la trama social, discursos que clausuran su posibilidad de apropiarse de una transformación y de establecer vínculos *contaminantes*. Esa vida que es objeto de dominación puede ser también un terreno de lucha y acción política, y los zombis parecen cifrar ese terror y esa utopía. El zombi, entonces, escenifica el terror al retorno de ciertos cuerpos muertos o “ya muertos” que se apoderan de la exclusión:

De la ficción científica de principios del siglo XX al terror fisiológico de fin de siglo, un cambio parece claro: el capitalismo actual no teme más la toma de conciencia de clase de los trabajadores politizados y organizados, sino más bien la revuelta de aquellos que son considerados ya “muertos” por este modelo (Landa, Leite y Torrano, 2013: 121).

La rebelión zombi es la rebelión de la alianza de los cuerpos acaso ya muertos desde siempre para un sistema. En el retorno, el “ya muerto” expresa una potencia de transformación (de lo muerto a lo vivo, de víctima a victimario, de sujeción a subjetivación, de cadáver

a potencia vital), combina órdenes, genera reappropriaciones y nuevos procesos subjetivantes en cuerpos que encuentran –en su retorno– alternativas y vínculos²⁷. En *Berazachussetts*, los zombis rebeldes, entonces, no permanecen como víctimas de un estado represivo: vuelven desde su (doble) muerte para hacer “una revolución, luchar para crear un gobierno socialista” (121) –que luego se despliega más bien como rebelión, es decir, como múltiples actos donde la constitución de un nuevo orden queda en suspenso.

En *Berazachussetts*, los zombis emancipados y con conciencia política que planean la revolución son el retorno de una amenaza y demuestran una transformación: cuerpos que pasaron de ser objeto del capital, víctima o resto del sistema biopolítico a potencia política y fuerza disruptiva. El hecho de que sean zombis, el que presenten sus cuerpos –cadáveres– articula el mito del retorno, el que implica necesariamente una transformación y es donde radica su amenaza: “el retorno implica un volver que inscribe lo mismo bajo el signo de la diferencia” (Cortés Rocca, 2005: 175). Así, estos *millones* de zombis podrían continuar la serie del retorno de Eva Perón (“volveré y seré millones”²⁸), interpretado como amenaza política. Pero si Eva vuelve y es millones es, en todo caso, una multitud desordenada y sin líder (por eso no es, claramente, la de “La fiesta del monstruo” borgeana). O bien, se trata de que ya no es (solo) Eva la que puede volver de la muerte como amenaza. Porque, ¿Eva vuelve?

“¿Quién va a asumir el poder?, ¿vos?” Constantino dejó a un lado la cabeza de pingüino que mordía para responder: “Una asamblea de representantes barriales de cada partido de Berazachussetts”. Trash le pasó la botella de Rutini que había robado de una bodega del country. “Pensé que iban a revivir a esa Evita que tanto idolatran”. “La nueva Evita vas a ser vos” (144).

27 De un modo similar, Mario Cámara analiza la figura del vampiro en el comienzo de la década de 1970 en los artistas brasileños Torquato Neto, Haroldo de Campos y Hélio Oiticica. Ellos problematizan la legibilidad del artista/vampiro como “ser puesto al margen” proponiendo que esa condición marginal excede la condición de víctima y los hace devenir victimarios.

28 Aunque este enunciado nunca fue proclamado por Eva Perón, si no que fue creado por la militancia en los años 1970, anuncia y cifra la serie de los retornos de Eva.

En el relato de Néstor Perlongher (2013) “Evita vive (en cada hotel organizado)”, Eva es una zombi que vuelve como cuerpo que exhibe las marcas de su muerte, cuerpo sexual que se mezcla con el pueblo (y el pueblo no es ya el de la familia peronista de *La razón de mi vida*, sino que incluye adictos, maricas, prostitutas, travestis). De esta Evita zombi, Trash parece recuperar algunos rasgos como las drogas, el gusto popular, el exceso, la desfachatez, el deseo, el puro goce, el cuerpo sexualizado (ambas son “putas”), su irrupción exaltada, la transgresión. También recupera la estética kitsch con la que Perlongher construye el cadáver de Eva en sus dos poemas anteriores, “El cadáver” y “El cadáver de la nación”, en los cuales se exaltan signos de lo femenino como artificios del cuerpo de Eva: esmalte, pelo, canecalón, tinte, escote. Eva es una zombi kitsch. Trash, también, tiene “el cabello corto y de un fucsia intenso [...] una calza de lycra color piel que se le prendía al cuerpo como una garrapata” (9). Tanto Berazachussetts como el relato y los poemas de Perlongher ensayan una articulación entre lo zombi y los movimientos populares, vínculo que lo diferencia, por ejemplo, del vampiro de Bram Stoker: un conde, un aristócrata. Del mismo modo, mientras que el zombi es un cuerpo muerto-vivo, que introduce mezclas, impurezas, híbridos, está en descomposición y le faltan partes; el vampiro nunca murió, ya que es inmortal.

Sin embargo, a diferencia de la Evita de “Evita vive”, Trash no está “para que no les hagan nada a sus descamisados” (Perlongher, 2013: 256), si no tal vez más cerca de los maricas que no hacen “laburo de base sino solo *public relations* para tener un lugar pálido donde tripear” (256). Trash se sale de la serie. A diferencia de sus compañeros zombis, Trash no se une a la organización por un ideal u objetivo político sino por diversión y drogas: es en busca de hongos alucinógenos que los encuentra.

“¿Qué van a hacer cuándo despierten a los muertos?”. “Algunos se conformarán con recuperar a sus seres queridos. Otros vamos a luchar por crear un gobierno socialista”. “A mí me chupa un huevo. Lo único que quiero es encontrar al que le vendió los hongos a Beatriz. Igual me sumo a la lucha” (121).

Por eso, a diferencia de la Evita de Perlongher, Trash no condensa representación, no conglomera identidades ni milita por sus

descamisados²⁹; su posición es más bien la de desidentificarse, diferenciarse, desde que llega a Berazachussetts. Asimismo, aun los zombis revolucionarios tensionan este significante, ya que la novela termina cuando debe comenzar esa comunidad emancipada, la que, entonces, queda solo como *posibilidad*. La revolución de los zombis (ni heroica ni épica) se figura más bien como rebelión, porque la toma del poder, que es lo que caracteriza a una revolución, queda en suspenso en el relato. Una revolución suspendida, cuyo desenlace “puede esperar”:

Había mucho para hacer por la ciudad. Reconstruirla. Reactivar sus fábricas. Reanimar su educación. Fusilar a algún académico. Reformar el Desaguadero con el conocimiento de las mujeres de clase alta. Expertas en paisajismo y Feng Shui. Con sus arquitectos... Aquello, sin embargo, *podía esperar* hasta otro momento... (158, énfasis propio).

De este modo, *Berazachussetts* articula un presente que parece vivo pero está muerto (personificado por los habitantes de la ciudad, adormecidos, vivos que son como muertos vivos) junto a un pasado que está vivo (los zombis rebeldes) e interviene en el presente y que parece ser el único que puede imaginar un futuro, el cual, sin embargo, solo cobra forma de pregunta.

El tratamiento del significante “revolución” a través del lente zombi, podría estar haciendo eco de una necesidad de comienzos del siglo XXI: la de interrogar los proyectos de izquierda y los progresistas no desde una crítica reaccionaria, para reinventar su existencia.

29 En el cuento de Sebastián Pandolfelli, “Ni yankys, ni marxistas. Zombis peronistas” publicado en *El libro de los muertos vivos* (2013), podemos encontrar también una versión muy distinta al retorno idealizado de Eva. Allí la multitud de zombis son cuerpos idiotizados, torpes, que cantan inarmónicos la marcha peronista y esa es su única tarea y objetivo. Como las ratas que siguen al flautista de Hamelin, la marcha los hipnotiza hasta hundirlos en el Riachuelo. En línea con la falsa y vaciada Evita que es Trash, pareciera que en estos autores el retorno peronista es un retorno hueco, de pura representación pero sin efecto de identidad política, que es ya su propia caricatura.

Ávalos Blacha, Pandolfelli (quien también escribió la novela *Choripán social*), Incardona, entre otros, conforman una constelación de escritores que, aunque de diversos modos, trabajan con determinados materiales: el conurbano, retornos al peronismo y significantes de lo popular.

¿Cómo se escribe con espectros, o mejor, con zombis, sin que paralicen ni espanten? ¿Cómo hacer aparecer una lucha sin el aura de un pasado mitificante? ¿Cómo puede heredarse una lucha común?³⁰ Así como sobre qué sería hoy “la revolución”, estas son preguntas que no se contestan ni resuelven sino que quedan resonando. *Berazachussetts* señala a lo zombi como transformación suspendida. El que la novela concluya cuando los zombis finalmente hacen la revolución, es decir, que no pueda saberse el éxito de su objetivo, da cuenta de su fuerza como proceso de alteración errática, aleatoria y suspendida más que como dirección hacia un fin. Por ello, sin pretender circunscribirlos a una figuración cerrada, en medio del terremoto, aprendemos a convivir con los movimientos disruptivos de los monstruos que, como cultura, engendramos.

Bibliografía

Ávalos Blacha, L. (2006). *Berazachussetts*. Buenos Aires, Entropía, 2006.

_____ (2013). “Tan real”. En *El libro de los muertos vivos*. Buenos Aires, Lea.

Bond Head, F. *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2007.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Cabezón Cámara, G. (2015). “Basura”. En: *Anfibia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín. Web: revistaanfibia.com/en-sayo/basura/ (Consulta del 21-05-2019).

Cámara, M. (2017). *Restos épicos: relatos e imágenes en el cambio de época*. Buenos Aires, Librería.

_____ (2011). *Cuerpos paganos. Usos y efectos en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

30 *Berazachussetts*, al escenificar una “revolución” que queda suspendida, reinscribiendo pero agujereando este significante, podría formar parte de la constelación de obras delimitada por Mario Cámara que, en el cambio de siglo, realizan “tratamientos desplazados de figuras emblemáticas” (Cámara, 2017) problematizando tanto las herencias y las lecturas del pasado, como los movimientos hacia el futuro desde la configuración temporal que propone el presente en el que aparecen.

Cohen, J. J. (Ed.) (1996). "In a Time of Monsters" y "Monster Culture (Seven Theses). En *Monster Theory*, prefacio y cap. 1. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Costa, F. (2011). "Apuntes sobre las 'formas de vida tecnológicas'". En *Sociedad*, n° 29/30, 67-81. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.

_____ y Rodríguez, P. (2010). "La vida como información, el cuerpo como *señal de ajuste*: los deslizamientos del biopoder en el marco de la gubernamentalidad neoliberal". En Lemm, V. (Comp.), *Michel Foucault: Biopolítica y Neoliberalismo*, Chile, Universidad Diego Portales.

Cortés Rocca, P. (2009). "Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n° 227, 333-347.

_____ (2005). "El eterno retorno. Cuerpos y fantasmas en el imaginario político". En *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 161-182.

Deleuze, G. (1996). "Post-scriptum sobre las sociedades de control" y "Control y devenir". En *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, Pretextos.

Fabre, L. F. (2013). *Poemas de terror y de misterio*. México. Almadía .

Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama.

Foucault, M. (2011). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2007). "Clase del 14 de marzo de 1979". En *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____ (2013). "El animal comunista". En *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, no 1, Nueva York. Web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-> (Consulta del 17-04-2019).

_____ y Rodríguez, F. (Comps.) (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.

Lamborghini, L. (2008). *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé.

Landa, Leite y Torrano, A. (2013). “Gestão da monstruosidade: os corpos do obeso e do zombi”. En *Sociologia e mudança social no Brasil e na Argentina*. São Carlo, Compacta Gráfica e Editora.

Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno .

Link, D. (2009). *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

_____ (2005). *Clases: literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma. _____ (2005b). “El profesor pop”, entrevista realizada por Patricio Lennard, Radar/Página 12, Buenos Aires: 14 de agosto de 2005. Web: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1695-2005-08-19.html>

_____ (2006). “Enfermedad y cultura: políticas del monstruo”. En Bongers, Wolfgang y Olbrich, Tanja (Comps.) *Literatura, cultura, enfermedad.*, Buenos Aires, Paidós. Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires, Futuro Anterior.

_____ (2011) *Necropolítica* seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto*. España, Melusina.

Montes, A. (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis*, Buenos Aires-Los Ángeles, Argus-a Artes y Humanidades.

Morales, F. (2012). “Revolución zombi: Procesos de zombificación”. En *Hispanic monsters, Hispanet Journal, no 5, Miami: Florida University*. Web: <http://www.hispanetjournal.com/RevolucionZombi.pdf> (Consulta del 08-09-2019).

Negri, A. (2007) “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En: Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comps.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.

Pandolfelli, S. (2013). “Ni yankys, ni marxistas. Zombis peronistas”. *El libro de los muertos vivos*. Buenos Aires, Lea.

Perlongher, N. (2013). “Evita vive (en cada hotel organizado)”. *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Excursiones.

Quintana, I. (2012). “Ficciones de lo (in)humano: biopolítica, ciencia ficción y fantástico”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, n° 238-239, 367-387.

_____ (2016). “Cartonautas en el asfalto”. En: López Labordette, A. (Coord.) *América entre comillas*. Barcelona, Lingua, 55 - 78.

Rodríguez, F. (2013). “Sentencia de vida. El retorno del animal a la política”. En *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, 1, Nueva York.

Web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/rodriguez> (Consulta del 17-04-2019).

Salgado, E. (2006). “La defensa del medio ambiente. Una historia de olvido, abandono y negligencia”. Informe del Foro Regional en Defensa del Río de la Plata y su Ecosistema y del Foro de Salud y Medio Ambiente de Berazategui.

Sibilia, P. (2013). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Yelin, J. (2013). “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”. En *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, 1, Nueva York. Web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin> (Consulta del 22-02-2019).

POSFACIO: EL MOMENTO GÓTICO DE LA CULTURA

Juan Pablo Dabove

Chesterton, me parece, no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas, un monstrorum artifex (Plinio, XXVIII, 2), pero invenciblemente suele incurrir en atisbos atroces.

Jorge Luis Borges, "Sobre Chesterton".

La cambiante suerte del gótico en Argentina puede ser pensada (como casi todo) a partir de Borges. Hasta hace muy poco, las consideraciones sobre la relación (o la ausencia de relación) entre Borges y el gótico se centraban mayoritariamente en el examen de "There are more things" (*El Libro de Arena*, de 1975), un homenaje a H. P. Lovecraft (y por extensión, al género) que se parece mucho, sin embargo, a una condena ("parodista involuntario de Poe", llama Borges a Lovecraft). Sin embargo, era o parecía arduo en esa época notar algo que hoy es casi obvio: muchas de las preferencias literarias más intensas y durables de Borges pertenecen a o se relacionan con el gótico: Edgar Allan Poe, William Beckford, Samuel Taylor Coleridge (*Kublai Khan*, *The Rhyme of the Ancient Mariner*), Robert Louis Stevenson, Herbert George Wells, Gilbert Keith Chesterton, Lord Dunsany, Arthur Machen, Gustav Meyrink, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Wilkie Collins, Rudyard Kipling, ciertos momentos de Henry James, Franz Kafka, las traducciones de *Las Mil y una Noches* de aire más desvergonzadamente orientalista y sobrenatural (y el orientalismo de linaje anglo-imperial en general), el Leopoldo Lugones de *Las fuerzas extrañas*, el Cortázar de "Casa tomada". Y, además, ¿no son muchos de los temas y motivos de Borges góticos *stricto sensu*? El manuscrito perdido y encontrado de "El inmortal" (y la ruinosa ciudad de pesadilla, y el perplejo laberinto subterráneo que conduce a ella, y la raza degenerada que sin embargo guarda un secreto precioso o terrible); los sueños dentro de sueños de "La escritura del Dios", "Las ruinas circulares", "La

espera”;¹ el libro que encapsula el secreto del mundo (el “catálogo de catálogos” de “La Biblioteca de Babel”); el libro que no habla del horror, pero que es el horror que contamina el mundo con su mera existencia (“El libro de arena”, el volumen oncenso en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”);² el investigador que busca develar un enigma (del mundo, de su identidad) únicamente para descubrir (o entrever) que lo “humano” (y él dentro de lo humano) son solo un accidente (“La escritura del Dios”, “La Biblioteca de Babel”); el objeto imposible que, gradual pero inexorablemente, usurpa la realidad o la identidad del descubridor (“El Zahir”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”); la vasta sociedad secreta de fines nobles o viles (“Tlön...”, “Tema del traidor y del héroe”), la criatura que expone la intratable verdad oculta del creador (“Las ruinas circulares”); el horror inminente de los espejos; el monstruo que habita el centro de una casa cuya mera existencia es maligna (“La casa de Asterión”); el cuento que, aunque se resuelve de manera realista (en clave policial) da (como los cuentos de Chesterton, o *The Three Impostors*, de Machen) un atisbo a una realidad horrenda (“La muerte y la brújula”); el espanto de una realidad que es a la vez física pero que no corresponde a nuestras categorías (la casa y su mobiliario en “There are More Things”, la dilapidada ciudad de “Los inmortales”, el inconcebible Aleph, la moneda sin reverso); la degradación involutiva (“El informe de Brodie”, “El inmortal”).

Pero el Borges gótico solo fue discernible cuando la idea de la literatura (y de la cultura en general) cambió radicalmente. Las razones para ese cambio son muchas y no las discutiré aquí. Baste decir que la voluntad de verdad moderna, basada en la tripartición moderna de la cultura en alta, de masas y *folk*, tripartición que se complementaba con una concepción (y jerarquización) de la literatura que

1 El gótico, recordemos, nace de un sueño de Horace Walpole, y una de las obras más perdurables del género (*The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*) surge de otro.

2 En uno de los breves relatos compilados en *Ajuar funerario* (2004), Fernando Iwasaki enfatiza el linaje gótico del imposible objeto del cuento (un libro infinito, sin una primera o última página) al darle una identidad. El libro de arena es el *Necronomicon*, el volumen de revelaciones y conjuros del árabe loco Abdul Alhazred. Como es de pública fama entre los iniciados, una de las raras copias en existencia está (o estaba) en Buenos Aires.

ponía el valor en el compromiso humanista (cívico, o revolucionario, o identitario), la experimentación verbal y compositiva, o la aspiración epistémica, hacían invisibles al Borges gótico y pop y de aventuras, en favor del filosófico y trascendental, adulto y francés (más allá de que Borges nunca tuvo en mucho a la literatura francesa). En la desdeñosa acuñación de Aira (que sí identifica bien, pero no aprecia particularmente, al Borges pop), Borges era literatura para la juventud al estilo inglés. Uno podría agregar que en esa misma categoría fueron incluidos y subestimados hasta hace muy poco R.L. Stevenson, Rudyard Kipling, Bram Stoker, Mary Shelley, Henry Rider Haggard y H.P. Lovecraft: escritores que hoy son considerados los escritores decisivos de su tiempo.³ De la misma manera, Stephen King –el padre del renacimiento del gótico contemporáneo a partir de los años setenta– fue en su momento definido como un mero *best-seller*, como si esto fuera un juicio condenatorio.⁴ King es considerado en la actualidad (con justicia) el Balzac o el Dumas de los siglos XX-XXI: el escritor que definió la imaginación de la cultura contemporánea, que creó o impuso un universo y una manera de procesar el presente y sus desafíos.

Razones análogas a las que impidieron la apreciación crítica del Borges gótico hicieron que, hasta hace muy poco, el gótico argentino y latinoamericano no existieran como objetos de investigación académica, más allá de casos muy específicos (*Aura* de Carlos Fuentes, y hasta cierto punto *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, o *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik entre otros pocos ejemplos) y de investigadores y escritores más bien aislados como Juan Jacobo

3 Casos similares en Argentina son los de Horacio Quiroga y Ernesto Sábato. Este último en particular, quien escribió una poderosa novela gótica (*Sobre héroes y tumbas*) cuya lectura, junto con la de *El túnel*, fue relegada a lectura de adolescentes tristes y turbulentos (yo era uno) junto con Herman Hesse y Dostoievsky.

4 King nunca renegó del éxito comercial (y presentó en varios de sus textos su desdén por el circuito institucional de la literatura alta). Por lo demás, desde el inicio, el gótico se orientó hacia y definió por la presencia de un público consumidor ajeno a las instancias de prestigio cultural. Anne Radcliffe, por ejemplo, consiguió contratos de publicación con adelantos y royalties inconcebibles para la época. Estas condiciones favorables estaban basadas en el número de ejemplares vendidos (individualmente o en grupo) o alquilados (en bibliotecas circulantes) a un público poco convencional en esa época: asalariados y mujeres de servicio, por ejemplo. Eso no ayudó al siempre dudoso prestigio del género, pero aseguró su florecimiento inicial y su supervivencia posterior.

Bajarla (1996; [1992] 2015), María Negroni (los textos recogidos en *La noche tiene mil ojos*, 2015) y José Amícola (2003), quienes produjeron, sin embargo, textos notables, que siguen siendo relevantes.⁵ Colaboraba en ello, desde luego, el desdén que existía por la escritura de género (con la excepción del policial, que contaba con el respaldo de Borges y Bioy Casares, y quizás ciertas variantes de la ciencia ficción) y el poco aprecio que tenían por el género escritores que hoy no vacilaríamos en llamar góticos. Quizás los más claros ejemplos de este curioso desdén hayan sido Julio Cortázar (1975), quien habla del gótico como un fenómeno infantil, primitivo, y Adolfo Bioy Casares, quien se deshace de él reduciéndolo a un mero fenómeno de mal gusto. Ambos prefieren el término, mucho más prestigioso, intelectual y francés, de “fantástico”.⁶

Hoy asistimos al florecimiento de una escritura (escritura en un sentido amplio que incluye todos los medios y *media* posibles) abiertamente afiliada a las convenciones genéricas del gótico, una escritura donde la combinatoria, la variación, la adhesión o transgresión, el homenaje a convenciones preexistentes y bien conocidas (sin ironía o parodia, aunque el género es también fértil en parodias) son una opción literaria del todo legítima (y, a juzgar por los resultados, enormemente productiva). Desde luego, este florecimiento es parte de un apogeo global de todos conocido (basta entrar a Netflix para constatarlo). Esta nueva escritura gótica a veces busca afiliarse

5 María Negroni propuso en su momento la muy iluminadora tesis según la cual el cuento fantástico, la mayor contribución argentina a la literatura mundial, es una deriva (para usar el término que da título a este volumen) del gótico, y no una negación o superación del mismo (como propone Cortázar). Por su parte, la contraposición que hace Amícola entre novela gótica y novela de educación es, hasta donde puedo aseverar, una de las mejores cosas que se hayan escrito sobre el gótico, en cualquier lengua.

6 En la enormemente influyente *Antología de la literatura fantástica*, Adolfo Bioy Casares indica, en la primera nota al pie de su introducción que “*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto”. Sin embargo, acto seguido, al momento de hablar de las características del relato fantástico, la primera que detalla es “el ambiente o la atmósfera”, quizás olvidando que una de las más distintivas contribuciones del gótico a la narrativa moderna es precisamente la invención de la noción de atmósfera ligada a la de suspenso: la amenaza vaga e ilocalizable (quizás imaginaria), pero inminente e inextinguible: el terror, tal como lo definió Anne Radcliffe en “*The Supernatural in Poetry*” (1826).

con la tradición de la literatura “alta” precedente, por ejemplo, Diego Muzzio y su espléndida reescritura de ciertos temas de Conrad y Melville, y a un nivel más imperceptible, su adaptación de la prosa de Cormac McCarthy. A veces, el gótico busca distanciarse de ella (por ejemplo, Luciano Lamberti), o establecer una suerte de compromiso heterodoxo. Un ejemplo es Mariana Enriquez, cuya obra se afilia a la vez a un canon de la alta cultura y a otro de la cultura de masas (King, Lovecraft), además de haber cultivado una persona pública más cercana a la industria cultural que a la universidad y sus instancias de prestigio.

Mariana Enriquez es quizás la más importante, pero está lejos de ser la única en practicar felizmente el gótico en Argentina. Una nómina doblemente parcial (por incompleta y porque es una lista de preferencias personales) incluiría a Charlie Feiling (*El mal menor, Un poeta nacional*), a Luciano Lamberti (*La maestra rural, La casa de los eucaliptos, La masacre de Kruger*), a Diego Muzzio (*Las esferas invisibles*), a Samanta Schweblin (*Distancia de rescate*), a Mariano Quirós (*Una casa junto al Tragadero, Campo del cielo*), a Horacio Convertini (*Los que duermen en el polvo*), a Federico Falco (*Un cementerio perfecto*), a Tomás Downey (*Aquí el tiempo es otra cosa*), a Pedro Mairal (*El año del desierto*), a Ricardo Romero (*El conserje y la eternidad*), a Celso Lunghi (*Me verás volver*), a Martínez Siccardi (*Bestias afuera*), a Ana María Shua (*Los amores de Laurita*), a Lucía Puenzo (*Wakolda*, sobre todo la película), a Pablo de Santis (*Los anticuarios*), a Juan Terranova (*El vampiro argentino*). Sin olvidar, desde luego, a Alberto Laiseca (cuya obra y ciclo televisivo tuvieron un rol nada desdeñable en el resurgimiento del género). El lector incluirá sus propias preferencias. Una nómina del gótico contemporáneo de América Latina sería imposiblemente vasta (pueden consultarse para ello los textos que detallo abajo).

La academia ha atendido a este fenómeno, como no podría ser de otra manera. El estudio del gótico o formas anejas al gótico ha colonizado los estudios literarios y culturales. Convendría mencionar unos pocos títulos, como *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*, de Carmen Serrano (2019), *Las horas nocturnas*, de Sandra Gasparini (2019), *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*, de Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2018); y del mismo autor *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el*

cine latinoamericanos (2017); *Latin American Gothic in Literature and Culture*, compilado por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2017); *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, compilado por Justin Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos (2016); *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, de Carlos Abraham (2015); *Negrótico*, de Osvaldo Di Paolo y Nadina Olmedo (2015); *La narrativa del miedo: terror y horror en el cuento de Puerto Rico*, de Cristina Bravo Rozas (2013); *Horrofilmico: aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*, editado por Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (2012); *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guaraní*, de Daniel Serravalle de Sá (2010). A esta nómina, incompleta y dispar, habría que añadir numerosos artículos o libros publicados o en curso, de académicos latinoamericanos, europeos y estadounidenses: Marcos Seifert y Pablo Ansolabehere (ambos en este mismo volumen), Soledad Quereilhac y Agustín Conde de Boeck en Argentina, Elton Honores (Perú), Julio França (Brasil), Enrique Ajuria Ibarra (México), Erika Beckmann (Estados Unidos), Kerstin Oloff (Reino Unido), Sharae Deckard (Irlanda). Esta súbita o casi súbita profusión es también un eco de la relevancia del gótico en el panorama académico global, que ha propiciado el auge de conferencias, paneles, simposios, colecciones dedicadas al tema, y la creación de la *International Gothic Association*, responsable de la conferencia internacional y de la publicación de *Gothic Studies Journal*.

El interés académico en el gótico abrevia (a veces inconscientemente) en diversas corrientes intelectuales. Quizás la dominante sea la versión de los estudios culturales/literarios que se enfoca en la historia o genealogía de los tropos de identidad y otredad, su juego recíproco, sus diversas articulaciones en ámbitos y conflictos diversos, y cómo esos tropos migran (como lo hizo el gótico mismo de las metrópolis a las periferias y, en el proceso, adquieren nuevas vidas o entrevidas). En esta línea se ubican varios de los estudios del gótico que mencioné arriba (Casanova-Vizcaíno y Ordiz, Eljaiek Rodríguez, Edwards y Vasconcelos, Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé). La noción de monstruosidad, su linaje medieval y colonial para el caso latinoamericano, y las fuerzas político-culturales que crean, migran, sostienen y transforman monstruos en la imaginación de una cultura es quizás el pilar de esta línea de investigación.

En esa línea podríamos añadir, a los antes mencionados *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, de Carlos Jáuregui (2008); *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*, de Juan Pablo Dabove (2007); *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, de Persephone Braham (2015); *El monstruo como máquina de guerra*, de Mabel Moraña (2017). Al interior de esta corriente podemos identificar un campo dedicado a los estudios de género y la corporalidad. Entre ellos podemos mencionar, entre otros *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*, de Cristina Santos (2016).

El descubrimiento del Marx gótico (*Ein Gespenst geht um in Europa - das Gespenst des Kommunismus...*) del que el ilegible *Spectres de Marx*, de Jacques Derrida (1993) fue un jalón crucial, ha dado también origen a estudios más o menos cercanos al marxismo clásico que, abrevando y expandiendo en indicaciones del mismo Marx, y en trabajos como el deslumbrante “Dialectics of Fear”, de Franco Moretti ([1983] 2005), han encontrado en el gótico una reflexión y una crítica al capitalismo contemporáneo, en particular con relación a problemas específicos como la creciente comodificación y redefinición de lo humano en las sociedades neoliberales, la creación de la idea de la naturaleza como separada de (y enfrentada a) lo humano y transformada así en “recurso” (un recurso que está a punto de colapsar), la deshumanización del proletariado urbano y rural (Frankenstein, el zombi caribeño), el extractivismo, etc.

La relación entre capitalismo y biopolítica, pensada (en la estela de Michel Foucault y Giorgio Agamben) a partir de la producción de cuerpos y comportamientos normativos, y del monstruo como aquello que deliberada o sintomáticamente excede y cuestiona esa normatividad, ha sido uno de los desarrollos que de alguna manera sintetizan las corrientes anteriores. En *Territorio de sombras*, algunas de las contribuciones que podrían ser inscriptas bajo esta rúbrica son las de Barbero y Eichenbronner, sobre las que hablaré más adelante.

El influjo del ya mencionado libro de Derrida ha hecho de la espectralidad una rama del estudio de la cultura (“hauntología”) y, en vena típicamente derrideana, ha llegado a proponer a la espectralidad como la secreta condición de posibilidad de toda cultura. Dos destilaciones importantes de esa corriente para el caso

latinoamericano son *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting on Contemporary Cultural Theory*, editado por María del Pilar Blanco y Esther Preen (2013) y *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas Casasayas y Amanda Petersen (2016).⁷ Sin hacer referencia a la espectralidad, el texto de Ansolabehere sobre la lectura de Sarmiento (y de Shelley) de Volney y su meditación sobre las ruinas de Palmira, interseca esta corriente, como también lo hace el texto de Seifert sobre *Dos veces junio* y la persistencia del trauma de la violencia de los años setenta.

Reconstruir un linaje del gótico argentino y de sus fuentes, en particular en lugares donde su presencia es menos evidente o intuitiva, y visitar problemas de la literatura y la cultura argentina mostrando el *gothic strain* que los recorre, es una de las tareas cruciales de la crítica sobre el género, dado que durante el siglo XIX, el gótico no existía en tanto lugar de afiliación o identificación explícita (la vena indudablemente gótica del *Facundo* de Sarmiento, o de *Amalia*, de Mármol, no parece tener su contraparte en una inscripción deliberada en el género por parte de Sarmiento o Mármol).⁸ Un notable ejemplo de esta tarea es el texto de Pablo Ansolabehere (“Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney”), donde, como ya mencioné, se rastrea el rol de la lectura de Volney (*Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, 1791) en Sarmiento y se la pone en diálogo (de manera sorprendente e iluminadora) con la lectura que lleva a cabo el monstruo de Frankenstein en la novela de Mary Shelley, mostrando cómo el pensamiento de las ruinas es crucial en la emergencia del imaginario gótico a ambos lados del Atlántico.

El retorno del pasado, la presencia (potencialmente catastrófica) del pasado en el presente es uno de los tropos que definen al gótico.

7 El estudio de la espectralidad interseca al del gótico, desde luego, pero lo excede con mucho. Y, más allá de su notable poder de iluminación (por ejemplo, cuando interseca con teorías sobre el trauma histórico y su supervivencia o supresión en la memoria cultural), un riesgo es que el concepto o tropo pierde mucha de su potencia de explicación, toda vez que desliga el espectro de su condición esencial en el gótico: el horror, el terror, la revelación (o su inminencia) de un secreto imposible de acomodar.

8 En *Amalia*, Mármol menciona a E.T.A Hoffmann más de una vez, pero la novela parece deber más a Anne Radcliffe (a quien no se menciona) que a Hoffmann.

Su emblema privilegiado es el fantasma, desde luego. Pero otra de las formas de ese tropo es el medievalismo del gótico temprano, tal como lo evidencian *The Castle of Otranto*, las novelas de Anne Radcliffe, *The Monk*, the Matthew Lewis, y la multitud de novelas de tema medieval o seudo medieval (muchas de ellas olvidadas) que se escribieron en la estela de éstas. Daniela Paolini (“Los caudillos medievales de Sarmiento”) examina el medievalismo de Sarmiento en relación con su representación y comprensión del fenómeno del caudillismo, según el cual la sociedad argentina estaría escindida (“fisurada”, para ponerlo en los términos de Marcos Zangrandi en su introducción) en dos tiempos paralelos, el siglo XIX (la ciudad) y el siglo XII (la campaña, y los caudillos rurales). En vena gótica, el horror ocurre cuando esos dos tiempos entran en contacto, se cruzan, y el pasado (bajo la forma del monstruo híbrido: Quiroga o Rosas) desarticula y arruina el presente.

En contrapunto con los textos de Ansolabehere y Paolini, que enriquecen nuestra comprensión del “gótico liberal” antirrosista, María Laura Romano (“La noche, el silencio y la magia en la trama ficcional de *La Bruja o la Ave Nocturna*”)⁹ presenta el curioso caso de un efímero periódico de 1831, donde los temas y creaturas góticas, como asimismo ciertos procedimientos de representación cercanos al gótico, son puestos al servicio de la causa federal (un hasta ahora desconocido “gótico federal”, digamos). Esta contribución completa nuestra apreciación de la recepción y producción del gótico en el Río de la Plata, mostrando una articulación (un montaje, para usar el término con el que se titula el volumen) inesperada del género.

El gótico *queer* tiene una larga historia, que va de la fascinación homoerótica de Polidori con Byron, que produjo a Lord Ruthven (*The Vampyre*, 1816) a Anne Rice (*Interview with the Vampire*, 1976), pasando por *Carmilla* (1872), la brillante (y, en su momento, escandalosa) novela corta de Sheridan Le Fanu. Ludmila Barbero (“Erotismo e infancias *queer* en Alejandra Pizarnik y sus reescrituras

9 Una empresa complementaria a esta es la recuperación de textos, y/o la creación de antologías del género (el gótico es, dicho sea de paso, un género particularmente antologable). En esa línea debe mencionarse la masiva antología de Carlos Abraham *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX* (2016), la recuperación y reedición de *Tres nouvelles fantásticas argentinas, 1880-1920*, por Mariano Buscaglia (2015) o la reedición de *Borderland*, de Atilio Chiápori, por Soledad Quereilhac (2015).

de Georges Bataille”) lee “La condesa sangrienta” como una intersección (en diálogo con las fuentes del texto) entre una idea de lo *queer*, y una idea de la niñez (gótica) y sus juegos y rituales, considerando a ambos como puntos ciegos de la cultura, que escapan al ámbito de la productividad y de la normatividad. Así, Barbero encuentra en la historia de la condesa Báthory y sus crímenes una suerte de *performance* de valor múltiplemente contestatario. “Entre Cuba y Argentina: la abyección y lo monstruoso en los cuentos de Virgilio Piñera”, de Ana Eichenbronner continúa y complementa el ensayo de Barbero, toda vez que la narrativa de Piñera y sus experimentaciones con el cuerpo y sus posibilidades es para la autora “un artefacto teratológico productor de subjetividades monstruosas, una afirmación de la potencia de la vida más allá de los intentos de controlarla según criterios normativos”. Así, la narrativa de Piñera es una “afirmación de la potencia del monstruo” en tanto cuerpo heteronormativo, algo que también aparece (con otro léxico) en el texto de Barbero.

El tema del gótico en relación con los nazis en y fuera del poder ha sido un rico campo de trabajo literario y cinematográfico. Por una parte, es bien conocida la faceta ocultista del nazismo. Por otra, el nazismo fuera del poder dio lugar a hipótesis sobre una conspiración internacional de protección de nazis: Odessa. La obra preeminente del gótico de tema nazi/conspirativo es, en mi opinión, *The Boys from Brazil* (1976), de Ira Levin. Levin, por lo demás, fue un gran escritor de conspiraciones, como lo demuestran *Rosemary's Baby* (1968) y *The Stepford Wives* (1972). Pero el subgénero tiene sus representantes en Argentina: *Los demonios ocultos* (1987) y *El viajero de Agartha* (1989) de Abel Posse, *El vampiro argentino* (2011) de Terranova, *La maestra rural* (2016), de Lamberti, entre otros. María José Punte en “Espejos deformantes: Pinceladas del gótico en *Wakolda* de Lucía Puenzo”, analiza la novela de Puenzo (de la que se hizo una magnífica película, quizás mejor que el libro), que narra un episodio ficticio de la vida de Josef Mengele en la semiclandestinidad en Argentina, donde la relación entre Mengele (y sus obsesiones eugenésicas) y Lilith y su familia son la ocasión de una exploración de la intersección de género, ciencia, ideología y biopolítica.

La novela de Puenzo es una ficcionalización con base histórica que indaga, de manera rica y ambigua, en un personaje histórico y

su poder de fascinación. Pero, de hecho, la compleja relación entre el terror histórico y sus versiones literarias está en el origen mismo del gótico. Quizás el ejemplo más eminente sea la discusión sobre la relación entre la Revolución Francesa, y su episodio culminante, el terror, y el apogeo del gótico. Sade afirma que el gótico (*le roman noir*, en Francia) “devenait le fruit indispensable des seccousses révolutionnaires, dont l’Europe toute entière se ressentait” (“Idée sur les romans”). En Argentina, desde luego, esta relación es explorada de manera explícita en el caso del terror rosista. Pero la experiencia del “mal cotidiano” (Hannah Arendt) cuyo epítome fue el Holocausto y la administración burocrática de la muerte y el sufrimiento dio a esta relación nuevas dimensiones. Esas dimensiones, en el contexto del terrorismo de Estado de los años setenta, y sus repercusiones posteriores, son las que explora Marcos Seifert en “El terror y sus formas en *Dos veces junio* de Martín Kohan”, mostrando cómo la novela discierne formas de aproximarse al terror, y formas en las que el terror del terrorismo de estado se articula en lenguajes y prácticas diversas.

La maternidad es uno de los temas que definen al gótico. Por un lado, está la maternidad excesiva, destructiva de la madre gótica, sobrenatural o no (the Other Mother en *Coraline*, de Neil Gaiman, o Annie Wilkes en *Misery*, de Stephen King). Por otro, está la madre cuyo destino narrativo es mantener el horror a raya (Laura en *El Orfanato*, Evelyn Abbot en *A Quiet Place*). Elsa Drucaroff en “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”, aborda precisamente este tema, a partir del análisis de la diada Carla/Amanda y la incierta relación entre ellas a partir de la cual se estructura la novela, y la extrañeza y amenaza que permea la relación de cada una de ellas con cada uno de sus hijos y con los hijos de la otra.

El gótico fue, desde siempre, un género altamente autoconsciente, donde los autores solían o suelen tener una noción más o menos clara de su relación con aquellos que lo habían precedido, y de lo que ellos mismos representaban (o querían representar) al seno del género. Por eso, el gótico fue, desde siempre, un género propicio a, y prolífico en, parodias, referencias, homenajes, hibridaciones, re-escrituras (*Northanger Abbey* [1817], de Jane Austen es quizás la cima de este subgénero, o en una parodia de segundo grado, *Pride*

and Prejudice and Zombies (2009), de Seth Grahame-Smith. Argentina es singularmente fértil en este subgénero, de Laiseca (*Beber en Rojo*, 2002) a Aira (*Prins*, 2018). Los zombies, ubicuos en la cultura contemporánea, cuentan con la (sobreevaluada, en mi opinión) serie de películas *Plaga Zombie* (1997, 2001, 2012) o, una de mis parodias favoritas, el corto *Zombies*, de Sebastián Dietsch (2014). Victoria Cocco, en “Tres desplazamientos de lo zombi en *Berazachussetts*” añade un jalón a esta serie, al examinar el modo en que Ávalos Blacha rescribe el tropo del zombi para la cultura contemporánea argentina.

Territorio de sombras es, por necesidad, un mapa parcial (o, en vena gótica, los fragmentos sobrevivientes de un mapa imposible). Pero es un mapa que adelanta nuestro conocimiento de un fenómeno que es mucho más que un género. Un fenómeno que, en mi opinión, define este momento de la cultura, y nuestro incómodo o temeroso habitar en el presente, cuando ya hemos perdido las certidumbre modernas sobre dónde estamos y hacia dónde vamos (si es que vamos a algún lado, que no sea la certidumbre última del olvido final).

Bibliografía

Abraham, C. E. (2015). *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires, Ediciones CICCUS.

_____ (ed). (2016). *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. Vol. I. Buenos Aires, CICCUS.

Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Bajarlía, J.-J. (1996). *H.P. Lovecraft: el horror sobrenatural*. Buenos Aires, Almagesto.

_____ ([1992] 2015). *Drácula, el vampirismo y Bram Stoker*. Buenos Aires, Lea.

Blanco, M. del P. y Peeren, E. (eds.). (2013). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York, Bloomsbury Academic.

Braham, P. (2015). *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Lanham, MD, Bucknell University Press.

Bravo Rozas, C. (2013). *La narrativa del miedo: terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid, Verbum.

Casanova-Vizcaíno, S. e Ordiz, I. (eds.). (2017). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York, Routledge.

Chiáppori, A. (2015). *Borderland*. Editado por Soledad Quereilhac. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.

Cortázar, J. (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. En *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no 25, 145-51.

Dabove, J. P. (2007). *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Illuminations: cultural formations of the Americas. Pittsburgh, PA, University of Pittsburgh Press.

_____ (2018). “El gótico argentino contemporáneo”. En *Revista REA* (blog). 15 de junio de 2018, <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>.

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, Galilée.

Di Paolo, O. y Olmedo, N. (2015). *Negrótico*. Madrid, Pliegos.

Díaz-Zambrana, R. y Tomé, P. (eds.). (2012). 3. San Juan, Isla Negra.

Edwards, J. D., y Guardini T. Vasconcelos, S. (eds.). (2016). *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. New York, Routledge.

Eljaiek Rodríguez, G. A. (2017). *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Eljaiek-Rodriguez, G. (2018). *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema*. New York, Palgrave Macmillan.

Gasparini, S. (2019). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires, Argus-a.

_____ (2012). *Espectros de la ciencia: fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Parabellum; Ensayo 36. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Iwasaki Cauti, F. (2004). *Ajuar funerario*. Madrid, Páginas de Espuma.

Jáuregui, C. A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.

Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.

Moretti, F. ([1983] 2005). "Dialectic of Fear". En *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, 83-108. London/New York, Verso.

Muzzio, D. (2015). *Las esferas invisibles: El intercesor; El ataúd de ébano; La ruta de la mangosta*. Buenos Aires, Entropía.

Negróni, M. (2015). *La noche tiene mil ojos: museo negro, galería fantástica, film noir*. Buenos Aires, Caja Negra.

Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías: prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Radcliffe, A. (1826). "On the Supernatural in Poetry". En *New Monthly Magazine*.

Ribas-Casasayas, A. y Petersen, A. (eds.). (2016). *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Santos, C. (2017). *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins. Latin American gender and sexualities*. Lanham, Lexington Books.

Serrano, C. A. (2019). *Gothic Imagination in Latin American Fiction and Film*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

Serravalle de Sá, D. (2010). *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guaraní*. Salvador, EDUFBA.

Waleis, R.; Rivarola, E. E. y Angelici, P. (2015). *Tres nouvelles fantásticas argentinas, 1880-1920*. Editado por Mariano Buscaglia. San Andrés, Ignoras.

COLABORADORES

Pablo Ansolabehere. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja como docente e investigador especializado en literatura argentina en las Universidades de Buenos Aires y de San Andrés. Publicó los libros *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, *Oratoria y evocación: un episodio perdido en la literatura argentina* y *Homero Manzi va al cine*, además de numerosos artículos en revistas especializadas.

Ludmila Barbero. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja en su tesis sobre la reescritura y la configuración de la infancia en la obra de Alejandra Pizarnik en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, gracias a una beca doctoral del CONICET Integra, además, el Área de Estudios de Prácticas Performáticas en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2019 realizó una estancia doctoral en la Universidad Eötvös Loránd (ELTE) en Budapest, con una beca Erasmus de movilidad internacional.

Victoria Cóccharo. Doctora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En su tesis investigó la relación entre la literatura y lo viviente en obras visuales y literarias de Nuno Ramos, en articulación con literatura brasileña y argentina como João Gilberto Noll, Leandro Ávalos Blacha, Pablo Katchadjian, Verónica Stigger. Se desempeña como docente en la Cátedra de Teoría y Análisis Literario (UNA). Ha realizado estancias de investigación en Brasil (en la Universidad de Sao Paulo) y Alemania (en el Instituto Iberoamericano de Berlín). Coordina el área de literatura del espacio cultural *La Sede*, donde es curadora del ciclo *Procesadores de Textos*. Ha publicado artículos académicos sobre literatura latinoamericana, ensayos, entrevistas y traducciones del inglés y del

portugués. Ha publicado los poemarios *El plan* (2009), *Hotel* (2013), *Eléctricos de sombra* (2016) y *El mar* (2018).

Elsa Drucaroff. Investigadora, docente y escritora. Doctora en Ciencias Sociales. Investiga en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha dictado conferencias y cursos de grado y posgrado en varias universidades nacionales y extranjeras. Publicó artículos sobre literatura argentina contemporánea y teoría crítica. Publicó los ensayos *Mijail Bajtin, la guerra de las culturas* (2006), *Arlt, profeta del miedo* (1998) y *Otro logos. Signos, discursos, política* (2015). Publicó numerosas novelas y realizó antologías de nueva narrativa argentina: *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (2012) y *El nuevo cuento argentino* (2016). En 2020 publicó su libro de relatos *Checkpoint*.

Ana Eichenbronner. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Trabaja como profesora de Literatura en el Nacional de San Isidro así como en otras instituciones de Enseñanza Media y en la Universidad del Cine. También dicta cursos de capacitación docente. Es miembro del Grupo de Estudios Caribeños (ILH, UBA) dirigido por Celina Manzoni. Actualmente cursa la carrera de Doctorado en Literatura (UBA). Se especializa en narrativa cubana contemporánea, para la cual obtuvo el apoyo de una beca UBA-CyT. Publicó trabajos académicos sobre su especialidad en volúmenes colectivos.

Daniela Paolini. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Entre 2013 y 2017, realizó un proyecto de investigación sobre Sarmiento y el gótico como adscripta a la cátedra de Literatura Argentina I B, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente, continúa su formación como doctoranda en Literatura, en la misma casa de estudios de la que egresó, con un proyecto sobre la recepción del romanticismo británico en el Río de la Plata. En 2017 obtuvo una beca de la Universidad de Buenos Aires para llevar a cabo

estos estudios de posgrado, en calidad de investigadora en formación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Ha participado en diferentes proyectos vinculados por su interés en la literatura argentina y las culturas visual, caligráfica y tipográfica. Los avances de sus investigaciones han sido compartidos en diferentes congresos, jornadas, publicaciones y reuniones académicas.

María José Punte. Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y Doctora por la Universidad de Viena. Es profesora titular del Seminario de Análisis del Discurso y adjunta de la materia Cine y Literatura en la UCA. Ha dado clases de literatura argentina e iberoamericana tanto en Buenos Aires como en la Universidad de Viena. Integra proyectos de investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Su campo de trabajo principal es la literatura argentina en su articulación tanto con la historia argentina como con los estudios de género. También trabaja la vinculación entre literatura y cine, así como el abordaje del cine desde la teoría crítica feminista. Actualmente colabora como editora en la revista de cine *Imagofagia* de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA). Ha publicado tres libros y numerosos artículos en revistas académicas, así como en varias publicaciones colectivas. Su más reciente libro es *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018).

María Laura Romano. Hizo su doctorado en Literatura en la Universidad de Buenos Aires. En su tesis trabajó un conjunto de periódicos publicados en tres capitales sudamericanas durante el siglo XIX (Montevideo, Buenos Aires y Porto Alegre) que se definían por su relación tensa y errática con el paradigma ilustrado de la prensa. Actualmente es becaria posdoctoral del CONICET. Además, se desempeña como profesora de Teoría y Análisis Literario en el Traductorado en Portugués del Instituto Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” y dicta talleres de lectura y escritura para estudiantes

que ingresan a la universidad. Ha publicado artículos sobre prensa decimonónica en revistas académicas y en actas de congresos.

Marcos Seifert. Se doctoró en Literatura por la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre la extranjería en las ficciones argentinas contemporáneas. Fue becario doctoral del CONICET. Trabaja como docente en la Universidad Nacional de Hurlingham, en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad de San Andrés. Participó de proyectos de investigación sobre terror y política en la literatura argentina del siglo XIX y XX. Publicó artículos sobre literatura argentina en revistas especializadas locales y del exterior.

Marcos Zangrandi. Licenciado en Comunicación Social, magister en Comunicación y Cultura y doctor en Ciencias Sociales (UBA). Es investigador de carrera de Conicet. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de San Martín. Publicó numerosos artículos en revistas y coordinó dossiers específicos dedicados a los lazos entre literatura y el cine contemporáneos. Investigó y compiló los libros *La Ciudad Viva* (2009, varios autores) y *Policiales por encargo* (2011, David Viñas). En 2017 publicó *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*.

ÍNDICE

Introducción. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina, <i>por Marcos Zangrandi</i>	5
Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney, <i>por Pablo Ansolabehere</i>	13
Los caudillos medievales de Sarmiento, <i>por Daniela Paolini</i>	31
La noche, el silencio y la magia en la trama ficcional de <i>La Bruja o la Ave Nocturna</i> , <i>por María Laura Romano</i>	59
Erotismo e infancias <i>queer</i> en Alejandra Pizarnik y sus reescrituras de Georges Bataille, <i>por Ludmila Barbero</i>	77
Entre Cuba y Argentina. La abyección y lo monstruoso en los cuentos de Virgilio Piñera, <i>por Ana Eichenbronner</i>	99
Espejos deformantes. Pinceladas del gótico en <i>Wakolda</i> de Lucía Puenzo, <i>por María José Punte</i>	117
El terror y sus formas en <i>Dos veces junio</i> de Martín Kohan, <i>por Marcos Seifert</i>	135
Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en <i>Distancia de rescate</i> , de Samanta Schweblin, <i>por Elsa Drucaroff</i>	151
Tres desplazamientos de <i>lo zombi</i> en <i>Berazachussetts</i> , <i>por Victoria Cóccaro</i>	173
Posfacio: el momento gótico de la cultura, <i>por Juan Pablo Dabove</i>	197
Colaboradores	211

COLECCIÓN ASOMANTE

Figuras y figuraciones críticas en América Latina
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

Literatura y representación en América Latina.
Diez ensayos críticos
María Guadalupe Silva (coordinadora)

Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana
Hernán Biscayart (coordinador)

Cuerpos, territorios y biopolíticas
en la literatura latinoamericana
Andrea Ostrov (coordinadora)

Genealogías literarias y operaciones críticas
en América Latina
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

El factor literario. Realidad e historia
en la literatura latinoamericana
Gustavo Lespada (coordinador)

Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico
Silvana López (coordinadora)

Prensa, pueblo y literatura. Una guía de consumo
Juan Ignacio Pisano y María Vicens (editores)

Territorio de sombras. Montajes y derivas
de lo gótico en la literatura argentina
Marcos Zangrandi (coordinador)

El fantasma de lo gótico recorre la literatura argentina. Desde el siglo XIX hasta las producciones más recientes, las figuras de lo extraño y de lo terrorífico, de lo monstruoso y de lo espectral alimentan la narrativa argentina. Esa presencia, no siempre reconocida, se reinventa una y otra vez, articulando sus efectos críticos en cada empalme histórico. Vinculada con los procesos políticos, alambicada con los imaginarios técnicos y científicos, adherida especialmente a la problemática de género y las corporalidades, las imágenes de lo gótico se manifiestan como una fuente siempre renovada para la literatura.

Este libro reúne nueve textos de reconocidos investigadores que piensan lo gótico en distintos escenarios de la literatura argentina, de Domingo F. Sarmiento a Martín Kohan y de Alejandra Pizarnik a Samanta Schweblin. El conjunto pone en evidencia un contorno proteico que cuestiona estabilidades, asignaciones y disciplinas instaladas en la ficción.

