

XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018

La Bruja o la Ave Nocturna: figuraciones fantásticas en la prensa federal

María Laura Romano

Instituto de Literatura Hispanoamericana – CONICET

Ficciones de vigilancia

En marzo de 1831, comenzó a publicarse en Buenos Aires un periódico federal llamado *La Bruja o la Ave Nocturna*¹. Como era común con los impresos de ese tipo, su existencia fue efímera: solo vieron la luz nueve números. De manera semejante a *El Torito de los Muchachos* de Luis Pérez, que había dejado de salir algunos meses atrás (octubre de 1830), *La Bruja*, cuyos redactores son aún una incógnita, se apropió de una porción del proliferante universo discursivo del rosismo que ligaba el decir plebeyo con la acción intimidatoria y el uso de la violencia para perseguir a los enemigos políticos. Son muchas las semejanzas entre la hoja de Pérez y la gaceta-Bruja. Entre ellas, puede mencionarse el hecho de que ambas construyeran una ficción de vigilancia. El personaje violento del Torito y el de la Bruja maligna eran los protagonistas de esa ficción, cuya eficacia radicaba en los consecuencias reales que podía generar su naturaleza monstruosa. Más allá de lo que en esas publicaciones se escribía (y leía), aquello que más las hermanaba era lo que dejaban ver. En efecto, en las dos gacetas, los dibujos que aparecían en los cabezales encarnaban modalidades terroríficas de la profusa imaginaria rosista: el toro en posición de embestir y

¹ *La Bruja o la Ave Nocturna* se publicó en Buenos Aires en la Imprenta Republicana. Hay muy poca información sobre este periódico. Se conservaron nueve números, el primero de marzo de 1831 y el último de abril de 1831. Probablemente, haya cesado en esa fecha puesto que se sabe por *El Clasificador o El Nuevo Tribuno*, de Pedro de Cavia, que su existencia fue corta (en un aviso publicado en su número 123, del 4 de abril de 1831, le deseaba al nuevo papel *D. Gerundio Pincha-Ratas* “vida más larga que la que ha tenido la Bruja”). Citamos la publicación colocando entre paréntesis el número de la serie.

el ave de rapiña en actitud de caer inminentemente sobre su presa reforzaban de manera equivalente los efectos inmediatos y pragmáticos que los periódicos perseguían.

En las sociedades modernas la vigilancia no solo se tornó generalizada, sino también minuciosa, producto de la racionalización a la que se sometió el espacio. Así, la disciplina devino “una anatomía política del detalle”². Lo interesante es que en las gacetas federales la mirada detallista se tornaba autorreflexiva y se volcaba sobre la propia materialidad para hacer del dispositivo periódico un instrumento disciplinador más eficaz. Un detalle de las viñetas, la mirada fija de los animales en algo que estaba más allá del dibujo, hacía palpable a los ojos de los lectores el tipo de visión escudriñadora que las publicaciones lanzaban sobre la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes. Así, el minúsculo detalle de los ojos de estos vigilantes de papel se adecuaba al principio que, para Foucault, asegura el funcionamiento automático del orden: la inducción en los sujetos de un estado consciente y permanente de visibilidad³.



Cabezas de *El Torito* y *La Bruja*

² Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, 1999, 143.

³ Ob. cit., 204.



Detalles de las viñetas de *El Torito* y *La Bruja*

Una escena nocturna

La brujería está asociada con lo nocturno. “Para los griegos y romanos –apunta Julio Caro Baroja– la noche, por su silencio y su aire de secreto, era la sazón adecuada para cometer ciertas maldades”⁴. La magia, por lo menos la magia negra, hace sistema con la nocturnidad, los estados silentes y las prácticas secretas. A diferencia de *El Torito*, que actuaba a plena luz del día, la Bruja salía a “patrullar” las calles por la noche. La hechicera federal denunciaba que los unitarios actuaban cuando el sol se ocultaba, que se habían vuelto “sombras chinescas, impalpables e invisibles”. Había que “herirlos por el mismo filo”, decía (1). De esa manera, justificaba el imaginario sobrenatural y nocturno que se desplegaba en sus páginas. El uso del término “filo” es interesante porque 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. Podría decirse que *La Bruja* encontraba su lugar de enunciación en ese espacio divisorio, en la delgada línea que separaba difusamente entidades aparentemente contrapuestas. Así, a través de las frecuentes metamorfosis del personaje, lo humano devenía animal; también el silencio se transformaba en sonido y la opacidad, en visibilidad.

Noches pasadas andando la *Bruja* de patrulla por el barrio de S. *Nicolas*, encontró que a la una de la noche, estaba abierta la pulpería de un *Estranjero*; volvió á las cuatro de la

⁴ Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura*, Madrid, Alianza, 1997, 33.

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 lacónicamente suscitaba inquietud e intriga. ¿Qué ocurriría dentro de la pulpería tan tarde en la madrugada? ¿Qué voces, qué conversaciones se oirían en ese espacio, probablemente iluminado, que cortaba la oscuridad y la quietud de la noche? En el extenso relato de otro paseo nocturno, la narración también avanzaba por filos cortantes, esta vez multiplicados, que interrumpían un estado para dar curso a otro:

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.
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)

El silencio de la noche (y los secretos a él asociados) se agitaba en el umbral de las voces y los ruidos. En ese paisaje fluvial y nocturno, los ruidos de los pescadores cortaron como un cuchillo el “silencio sepulcral” de la Bruja, que observaba inmóvil los astros del cielo. 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 el lector 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 le podría corresponder el primer calificativo y al de los vivos, el segundo? ¿Por más callado que un ser vivo esté, su vida suena? La Bruja era híper perceptiva 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 rosismo⁵. 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 clasificatorios. 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:”. 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 había advertido 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.

⁵ Salvatore, Ricardo. Expresiones federales: formas políticas del federalismo rosista”, en Goldman, Noemí y Salvatores, Ricardo (Eds.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, 203.

El terror de los otros

El texto que analizamos es una muestra de los modos de representación característicos de *La Bruja o la Ave Nocturna*, cuya genealogía se puede trazar a partir de, por lo menos, tres tradiciones. Por un lado, el periódico abrevaba de la cultura popular ibérica, muy enraizada en creencias mágicas, y del principal arquetipo literario de bruja castellana, la Celestina, con quien la hechicera federal se filiaba en el texto que presentaba la publicación. Por otro lado, en un plano pictórico, el ambiente espectral que la gaceta construía y, especialmente, la viñeta de su cabezal, tenían la impronta de la imaginería goyesca, de los monstruos que el pintor español retrató en su álbum de grabados *Caprichos*. Por último, en las modalidades representacionales del periódico se pueden encontrar resonancias de una literatura contemporánea, especializada en narrar el terror y sus formas, que tenía a la novela gótica como una de sus principales flexiones, de la cual se nutriría la literatura de la generación romántica algunos años más tarde. Si tiramos de este último hilo, hay que decir que *La Bruja* cosechó descendientes periodísticos, próximos en el tiempo pero lejanos políticamente: lo sobrenatural reapareció en clave terrorífica en los primeros periódicos ilustrados rioplatenses, *El Grito Argentino* (1839) y *Muera Rosas!* (1842)⁶, que cultivaron de manera sistemática la vertiente gótica del romanticismo y la tradición plástica que unía al fisiognomista Johann Lavater con Goya para representar la maldad encarnada en el sistema federal del llamado Restaurador de las Leyes. Pero mientras en estos últimos lo grotesco se cruzaba con lo terrorífico en una combinación que perseguía deslegitimar al adversario mostrando sus aberraciones, en *La Bruja*, eran los agentes del poder los que construían lo que llamamos ficciones de vigilancia, a través de las cuales se articulaba una imagen del terror de los otros.

⁶ Estos periódicos han sido abordados, entre otros aspectos, a partir de los trazos monstruosos con los que representaron el régimen rosista. Ver Fúkelman, María Cristina, “La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n° 6 (2006) y Ferro, Gabo, *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Marea Editora, 2015. Estos dos autores repusieron la arqueología de las imágenes de las publicaciones antirrosistas en una tradición que une la animalización de los dibujos de Johann Caspar Lavater con los grabados de Goya y el gótico romántico. Por otro lado, en su análisis acerca de esta configuración iconográfica, Claudia Roman resalta la particular interacción entre los dibujos de las láminas de los periódicos y los epígrafes estampados en ellas y, además, enfatiza la ligazón con las caricaturas satíricas francesas de publicaciones como *La Caricature*, que incluían a la vez que excedían la imaginería goyesca (ver de Roman, *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010, tesis de doctorado).