Monstruos y Monstruosidades
Perspectivas Disciplinarias II

Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias II

COMPILADORAS

Dora Barrancos

Elizabeth Caballero de Del Sastre

Nora Domínguez

Fernanda Gil Lozano

Jimena Palacios

Valeria Pita

Alicia Schniebs

María Eugenia Steinberg

ISBN 978-950-29-1002-4 Buenos Aires 2007

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género

Esta edición se realiza gracias al subsidio otorgado por CONICET para reuniones científicas

AUTORIDADES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decano

Doctor Héctor Hugo Trinchero

Vicedecana

Doctora Ana M. Zubieta

Secretario General

Licenciado Francisco J. Gugliotta

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Profesora Reneé O. Girardi

Subsecretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Licenciado Andrés Ruggeri

Secretario de Investigación y Posgrado

Master Claudio J. Guevara

Subsecretario de Investigación

Doctor Alejandro Schneider

Secretario de Hacienda y Administración

Licenciado Enrique Zylberberg

Secretaria Académica

Master Silvia Y. LLomovatte

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Calmels

Subsecretaria de Biblioteca

María Rosa Mostaccio

COMITÉ ORGANIZADOR DE LAS JORNADAS:

Dora Barrancos

Elizabeth Caballero de Del Sastre

Nora Domínguez

Fernanda Gil Lozano

Jimena Palacios

Valeria Pita

Elsa Rodríguez

María Inés Rodríguez

Alicia Schniebs

María Eugenia Steinberg

Marcela Suárez

COMITÉ DE EDICIÓN

Dora Barrancos

Elizabeth Caballero de Del Sastre

Nora Domínguez

Fernanda Gil Lozano

Jimena Palacios

Valeria Pita

Alicia Schniebs

María Eugenia Steinberg

COLABORADORAS DE EDICIÓN

María Cecilia Martino

Marlene Denise Russo

DISEÑO DE TAPA

"Homenaje a Leonora Carrington" de Mercedes Naviero

DATOS INSTITUCIONALES

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género

Púan 480, 4to. Piso, Oficina 417

Teléfono: 4432-0606, Int. 161 y 205; Fax: 4432-0121

Email: iiege@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar / Institutos de investigación / Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género.

CONTENIDO

Presentación.....12

"Monstruos y maravillas en Roma: una visión desde la sátira"
Conferencia a cargo de la Prof. Elisabeth Caballero de del Sastre.....15

CONSTRUCCIONES DE LO FEMENINO

BASILE, MARÍA SOLEDAD
Deconstrucción de lo femenino-monstruoso en las obras biológicas de Aristóteles".....24

DAUJOTAS, GUSTAVO A.
Palabras monstruosas: enseñanzas de brujas.....33

DE SANTIS, GUILLERMO
¿Quién es Helena en Orestíada *de Esquilo?*.....41

GAETA, SILVANA
Hechicería y animalización como estrategias liminares en Circe *de Cortázar*.....48

GERBER, CLEA
Espectros de mamá. Ficciones maternas en la escritura de Julio Cortázar.....56

MAINERO, JORGE
Bestiario*: una ventana que da a Cortázar*.....64

MARTÍNEZ, ADRIANA
Las hadas medievales como encarnación de la mirabilia.....74

MAURO, KARINA
Medea: madre asesina o el castigo del conquistado.....81

MOGLIA, MERCEDES
Las mujeres monstruosas en el humor de Antonio Gasalla.....88

QUEIROLO, GRACIELA
Trabajo femenino y prostitución en las novelas de Manuel Gálvez.....95

REPRESENTACIONES ESTÉTICAS 1

ANGULO VILLÁN, FLORENCIA - CHOQUE, FERNANDO - NAVARRO, CELIA
Sombras, aparecidos y fantasmas: cuentos orales de terror.....109

ARNÉS, LAURA
Placeres monstruosos: cuerpos gozosos en Desastres íntimos
de Cristina Peri Rossi.....118

ÁVILA, MARÍA XIMENA
La representación de los monstruos
en el periodismo humorístico de fines del Siglo XIX.....124

BARREIRO, SANTIAGO
La monstruosidad en los mitos escandinavos: la visión de la Adivina.....132

BELEJ, CECILIA
Guardianes del sueño eterno.
Arte funerario y representaciones en el cementerio de la Recoleta.....142

BIANCHI, PAULA DANIELA
Cuerpos fragmentados y abyectos en El Vicecónsul *de Marguerite Durás*.....157

BOERO, MARÍA SOLEDAD
El vacío del rostro. Notas sobre El desierto y su semilla *de Jorge Baron Biza*.....165

CARDIGNI, JULIETA
El sueño como espacio de lo monstruoso
en la poesía de Prudencio: Cathemerinon VI.....174

CILENTO, LAURA
Cuentos de tertulias: la lengua que desanuda monstruos.....183

CROGLIANO, MARÍA EUGENIA
La construcción de la novela como otro literario:
Metamorfosis *o* El asno de oro de Apuleyo *(S. II a. C.)*.....191

DE ANDRADE PARAIZO, MARIÂNGELA
Da Sereia á Sirene: a cidade, um monstro e suas monstruosidades.....197

DUKELSKY, CORA (UBA)
Erinias en la cerámica griega: la transformación del monstruo.....208

FERNÁNDEZ, CLAUDIA N. - VALVERDE, GERARDO J.
Arquetipos de la ambivalencia sexual:
Middlesex y la recreación de la monstruosidad clásica.....218

FERRERO, ADRIÁN
Hay un monstruo en el aula: Memoria de un Pigmeo *de Hebe Uhart*
como metáfora del síntoma institucional escolar ante lo atípico.....227

FIGARI, MARÍA ROSA - HOVAHNESSIAN, MARÍA MARTA - SACCHETTI, LAURA
Dictadura y dictadores: lo siniestro en el arte, 1976-1985.....241

FLORES, ANA BEATRIZ
Monstruos que dan risa.....247

GARCÍA, GUILLERMO
Arthur Machen o el horror en la ciudad.....254

GHO, CONSTANZA
El lenguaje del cuerpo. Perspectivas sobre el uso de la tecnología
en David Cronenberg y Michel Houellebecq.....268

GLOCER, SILVIA
Salomé, donde femme *equivale a* mostro.....281

REPRESENTACIONES ESTÉTICAS 2

GUITELMAN, PAULA
El cuerpo-máquina: monstruosamente moderno.....289

HEREDIA, MARÍA FLORENCIA
Inscripciones del cuerpo y la palabra en el teatro argentino de los años ochenta.....294

ISIDORO, ALBERTO MARTÍN
Las razas exóticas o maravillosas.....309

JUROVIETZKY, SILVIA
Más saben por viejas. Sobre Las viejas fantasiosas *de E. Orphée*.....316

LANCIONI, SUSANA
Lo monstruoso en las obras de Antonio Berni, Jorge de la Vega y Alberto Heredia.....323

LÓPEZ PIÑEYRO, HERNÁN - MAZZINO, ANA - SÁNCHEZ, FELICITAS
Género y terror en Frida Kahlo. El sí mismo monstruoso de Frida Kahlo a partir de la estética de lo tenebroso de Rodolfo Kusch.....333

MANCINI, ADRIANA
Si de monstruos y monstruosidades se trata...: una lectura de El Ingeniero *de J. R. Wilcock*.....341

MARTÍN, LUCIANA
Maternidad y rebelión en La condesa Sangrienta *de Alejandra Pizarnik y* Santa Tejerina *de León Gieco*.....351

MARTÍNEZ ECHEVERRÍA, CLAUDIA
¿Quién gana con el fracaso de los monstruos? Una lectura de Mapocho *de Nona Fernández*.....358

MARTINO, ANA MARÍA
Seres fabulosos en la estatua Thoracata de Augusto.....364

MÉNDEZ, MARCELO
Wasabi: la literatura entre quien lleva el monstruo a cuestas y quien se acuesta con el monstruo.....372

MÉNDEZ, WILLIE
El lifting de los monstruos en Brokeback Mountain*: una propuesta queer convencionalizada*.....379

MERLO, MELINA
Semantismo de la reclusión: Yo el Supremo.....391

MUÑOZ, MARÍA DEL PILAR
Viejas brujas y otros elementos de terror en la literatura infantil. Una lectura de Apuesta *de Ricardo Mariño*.....398

PAJÓN, ANDREA - ROTGER, PATRICIA
Encarnar el cuerpo del monstruo: Yiya Murano por Nacha Guevara en Mujeres Asesinas.....403

PÉREZ GRAS, MARÍA LAURA
El gusano máximo de la vida misma y el "de-generamiento" sexual en la posmodernidad.....413

TORRICELLA, PAULA
Figuraciones monstruosas de la maternidad en Indicios Pánicos
de Cristina Peri Rossi y El cuarto mundo *de Damiela Eltit*.....424

URTASUN, MARTA
Cuerpos que hablan en Monte de Venus *de Reina Roffé*.....431

YUSZCZUK, MARINA
La poesía no existe: sobre dos escrituras monstruosas de los noventa.....442

ZUIK, DIANA - VAZQUEZ, CRISTINA
Algunas reflexiones acerca del monstruo/otro en las plasmaciones artísticas.....449

ALTERIDAD Y EXCLUSIÓN

ALESSO, MARTA
Las fronteras del mal en Crimen y Castigo.....457

BUIS, EMILIANO J.
¿La marca de la bestia? Homicidio y responsabilidad criminal
de los animales en el derecho ateniense.....464

CALVO, SUSANA
Inmigración y exclusión. Apuntes sobre la eugenesia en Argentina.....478

CANTERA, CARMEN S.
Representaciones del indígena en el discurso local y en el relato de viajes:
el Río de la Plata en la primera mitad del Siglo XIX.....490

CORTINA, RUTH E.
El indígena americano del siglo dieciséis. ¿Hombre o Monstruo?.....499

DRUILLE, PAOLA
El bien y el mal de Kant en Sade: bio-arte de la perversión.....512

JESÚS, LORENA A.
La hidra tricefálica, comunistas, judíos según el nacionalismo argentino
de las décadas del '30 y '40.....519

MARTINI, STELLA
Delincuentes, crímenes y monstruosidades:
la noticia sobre el delito en los medios masivos.....526

MIRANDA, LIDIA R.
El sistema semiótico de los mirabilia *en la* Epístola 1-Ad Innocentium Presbyterum de Septies Percussa- *de San Jerónimo*.....535

PÉCHIN, JUAN ENRIQUE
Discriminación y violencia en las escuelas: consideraciones epistemológicas sobre la normalidad genérica y sexual.....544

RAGAGNIN, FLAVIA I.
Monstruos y escándalos en las noticias sobre el crimen.....551

SILBERKASTEN, MARCELO
Las figuras imaginarias de la alteridad.....562

VALENTINI, CARLOS A. - RISTORTO, MARCELA ALEJANDRA - RUIZ, NOELIA ELINE
La representación de la alteridad en tres cantares de gesta medievales.....573

DISCURSO, VIOLENCIA Y PODER

CASTRO, VIRGINIA
Matar al monstruo: la fantasía de hacer justicia por mano propia en la nueva novelística sobre la última dictadura militar.....583

CERSÓSIMO, ALEJANDRA R.
El grado cero del suplicio: Vlad III Dracul, el hombre detrás del monstruo.....591

COLOMBANI, MARÍA CECILIA
De saberes y poderes. Una arqueología de la monstruosidad.....604

COSTANZO, GABRIELA A.
La criminalización del anarquismo a través de la Ley de Residencia y la Ley de Defensa Social.....611

DAGATTI, MARIANO
Eva Perón. Entre la incorporación antropofágica y la abyección antropoémica.....623

FRENKEL, DIANA
¿Ángeles o monstruos?.....636

GARCÍA MORAL, MARÍA ELENA
Algunas notas en torno a La Patagonia Rebelde *y al exilio de su historiador*.....644

INSAUSTI, SANTIAGO J.
Los "amorales": representaciones mediáticas sobre homosexualidad y crimen durante la última dictadura militar.....651

IRIBARREN, VERÓNICA
Quae maiora putas miracula*? Los espectáculos de leones y su relación con la figura del emperador en los epigramas de Marcial*.....657

LA FICO GUZZO, MARÍA LUISA
La pérdida de la identidad de Roma y su relación con lo monstruoso en la Farsalia *de Lucano*.....665

LEMMA, GABRIELA
Los usos políticos del cuerpo en el discurso de la UNESCO: los tuareg y el cuerpo del refugiado.....672

MANZO, SILVIA
Los monstruos y sus causas en los comienzos de la Modernidad. El caso de los Jesuitas de la Universidad de Coimbra.....681

NEYRA, ANDREA V.
Violencia sobre los niños en la Edad Media: prácticas y creencias supersticiosas.....688

PÉGOLO, LILIANA
Lo monstruoso como exégesis alegórica: Cath *VII, vv. 101-130*.....698

TOLA, ELEONORA
*Medusa o la monstruosidad de la guerra civil en Lucano (*B. C. *IX, 619-733)*.....706

VERMEULEN, SILVIA TERESA
Las imágenes de la monstruosidad durante la construcción del Imperio hispanoamericano.....712

CURSOS Y TALLERES

RODRÍGUEZ CIDRE, ELSA
Mujeres monstruosas en Eurípides.....722

CILENTO, LAURA - LABEUR, PAULA
Taller de operaciones de lectura para (d)escribir monstruos.....724

DATOS DE LAS/OS AUTORAS/ES.....726

Presentación

Los trabajos que componen este libro aportan diferentes aproximaciones teóricas y disciplinares sobre el tema de “Monstruos y monstruosidades” que sitúan y localizan problemáticas de diverso orden pero de ninguna manera consiguen agotarlo. Por el contrario, lo punzan sin debilitar su fuerza. Los tres encuentros académicos que se sucedieron en 1998, 2002 y 2006 significaron la puesta en marcha y la continuidad de un grupo de trabajo formado por investigadoras de diferentes carreras de esta Facultad, especialmente de Historia, Letras y Lenguas Clásicas, reunidas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y que, en todas esas oportunidades contaron con el apoyo del Museo Roca, espacio donde tuvieron lugar las diferentes Jornadas. La presente edición se suma a la primera publicada en 2003 y también recogida en un CD. En esta oportunidad se reproduce la casi totalidad de los trabajos presentados en el encuentro de noviembre del 2006. Se ha elegido el soporte libro para una edición paralela cuyo título será *Criaturas y saberes de lo monstruoso* y reunirá una selección de trabajos.

A lo largo de todos estos años hemos constatado que el interés por el tema se renovaba tanto como se extendía el repertorio de materiales culturales indagados y se ensanchaba su capacidad para provocar interpretaciones y abrir y reordenar corpus y catálogos. Las diversas operaciones con archivos de distinta índole –desde los textos de la cultura greco latina hasta las prácticas médicas actuales- y el uso de categorías teóricas, provenientes del análisis textual y la filología, la crítica cultural, el psicoanálisis o la filosofía intentan atravesar y labrar ideas sobre lo monstruoso que se constituyan en posibles lugares de discusión y que sobre todo den cuenta de los modos actuales de pensar y leer el tema. Los textos de la cultura trasmiten experiencias, acercan mundos, modelan subjetividades, construyen representaciones, producen conocimiento. Cuando son observados desde la lente que la monstruosidad capacita se instala un haz de preguntas desde las cuales es posible cuestionar los paradigmas centrales de esa cultura.

Los monstruos conviven y nutren todas las estéticas y filosofías de la alteridad. Por eso, su lógica de inclusión y exclusión está a la orden del día cuando se trata de forjar y delinear el perfil del otro (la casada infiel, el extranjero, el judío, el pobre, el

guerrillero, el refugiado, la lesbiana) como peligroso. Al mismo tiempo y como efectos de esa misma lógica es posible hallar sus marcas en los procedimientos de intervención sobre cuerpos, en las prácticas médico-discursivas que buscan su disciplinamiento, en los alcances que hoy en día expanden los horizontes posibles de los cambios tecnológicos y que actualmente reavivan los imaginarios de catástrofe y pánico social. La Conferencia "Monstruos y maravillas en Roma: una visión desde la sátira" a cargo de Elisabeth Caballero de del Sastre es un claro punto de partida del espíritu de estas Jornadas: de la cultura romana a la actual, de Roma como ciudad modelo de las megalópolis modernas, de la sátira y sus pasiones a los efectos de las políticas neoliberales y sus programas de exclusión social. No un cambalache ni un eclecticismo gratuito sino la clara convicción de que monstruos y monstruosidades inquietan y perturban sin cesar el orden de los cuerpos, el de las ciudades y el de los Estados.

El material que sigue se distribuye en diferentes secciones ordenadas internamente según un orden alfabético. Este criterio temático que muestra las fronteras lábiles y abiertas que puede adoptar la monstruosidad superpone tiempos y espacios, textos de la cultura greco-latina con otros de la producción más actual o discursos literarios, históricos o antropológicos. Así, "Construcciones de lo femenino", se refiere a las representaciones históricas que fue adquiriendo la misoginia o a las diferentes figuras femeninas que esta ideología promueve. "Representaciones estéticas" 1 y 2 reúne en su amplitud el tratamiento de géneros literarios y visuales específicos, la lectura de tradiciones culturales, la emergencia de criaturas de corporalidades difusas y sus significados culturales y políticos, las formas históricas de la degeneración o la decadencia, las fabulaciones literarias y visuales de los imaginarios corporales, entre otros temas. En "Alteridad y exclusión" es posible seguir el funcionamiento de una lógica monstruosa a lo largo del tratamiento de prácticas, discursos y figuras que forman el archivo múltiple, heterogéneo y disperso que afectan la constitución de subjetividades y las despojan de sus señas identitarias. "Discurso, violencia y poder" reúne trabajos que se ocupan de las distintas formas que puede adquirir la violencia (política, económica, racial, sexual), de su inscripción en prácticas y discursos de la cultura, de su expansión en escenas individuales o grupales, privadas y públicas, nacionales o imperiales. La convocatoria de las Jornadas fue una cita a la memoria de las víctimas del golpe militar de 1976 y se autopropuso como un espacio de relectura de las experiencias y relatos del horror político de esos años.

El cierre del evento contó con la participación de la escritora Liliana Bodoc que a partir de su Conferencia “Monolos, arismapos y cíclopes. Bisagras entre la tradición y el cambio” estableció un diálogo con los integrantes de la Compañía Teatral *Tres Gatos Locos* que resultó en un hecho teatral, participativo, perfomático y humorístico sobre el tema de las Jornadas.

En el marco de las Jornadas se llevó a cabo el “Taller de operaciones de lectura para (d) escribir monstruos” a cargo de las Profesoras Laura Cilento y Paula Labeur y se dictó el curso “Mujeres monstruosas en Eurípides” a cargo de la Profesora Elsa Rodríguez. Una sección de esta publicación da cuenta de estas actividades. También se presentó el libro *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas* compilado por Elisabeth Caballero de del Sastre, Beatriz Rabaza y Carlos Valentini, que estuvo a cargo de Enrique Foffani.

Durante esos días, 2, 3 y 4 de noviembre de 2006, se expusieron los cuadros de diferentes artistas plásticos: Susana Groisman, Lila Luna, Mercedes Naveiro, Alejandro Benítez y Antonio Cantero.

La artista Mercedes Naveiro diseñó la figura de estas Jornadas. El fragmento de un cuadro de Leonora Carrington que hace visible los signos corporales de la bestia humana, mitad *femme fatale*, mitad monstruo; de espíritu alado y miembros humanos, con rostro animal y máscara ajena y carnavalesca, resume el carácter polimorfo, incierto y aterrador de estas criaturas. Nos mira de frente con su potente carnalidad como si estuviera a punto de protagonizar una mutación. Su inclusión intenta rendir homenaje a una artista plástica de actuación en el contexto latinoamericano que se ocupó de desplegar y explorar con enorme creatividad los imaginarios femeninos de la monstruosidad.

Comité Editorial

Monstruos y maravillas en Roma: una visión desde la sátira

Elisabeth Caballero de del Sastre

La existencia real o imaginaria de personas o animales deformes y de hechos espeluznantes que producen temor o sorpresa nace junto con los hombres, los que se ven atrapados por el terror que de algún modo y con distinto significado está encarnado en la oscuridad y en la noche al punto que "pávidos, errantes en las sombras de la noche llaman a gritos al día y al sol".[1]

La ausencia de otro día es uno de los monstruos que alienan al hombre y que se originan o dan origen a construcciones teratológicas, mitológicas o especies híbridas[2] que pueblan el mundo siempre opaco de ultratumba o los confines civilizados. Pero no se cae en cuenta de que Ticio,[3] el mismo al que "yaciendo por amor lo desgarran las aves y devora una ansiosa angustia" está en cada uno de nosotros.[4] También Sísifo, que fue más allá de los límites y transgredió las fronteras de la condición mortal del hombre tras encadenar a Tánato, genio alado que personifica la muerte, está presente en nuestra vida y ante nuestros ojos: "sediento por solicitar del pueblo las fasces y las hachas crueles", como tantos otros mortales o semidioses cuyas historias simbolizan las pasiones humanas.

Estas reflexiones guiadas por el texto lucreciano[5] nos indican que cualquiera sea su etimología o campo semántico,[6] el monstruo, como opina I.Tucherman, en sus diferentes formas no está afuera sino en los límites de lo humano. Un límite 'interno', producto de figuras extrañas acerca de las cuales nos preguntamos si son efectivamente humanas y de las que además no nos diferenciamos ni confundimos totalmente. En tal sentido la definición de monstruo es inestable y su alteridad móvil .Así se pone de manifiesto su esencia cultural: un monstruo es un constructo que nace en una metafórica encrucijada espacial, temporal y afectiva, en distintas condiciones políticas o sociales de diferentes culturas.[7]

---

[1] cf. Lucrecio,*De Rerum natura* ,V 972-73.
[2] cf. Tucherman I., *Breve história do corpo e de seus monstros.* Lisboa , 1999, pp.99ss.
[3] Gigante hijo de Zeus y Elara que nace en las profundidades de la tierra
[4] cf. Lucrecio *De Rerum natura* III 992-94..
[5] cf.Caballero de del Sastre ,E., "Hombre, naturaleza y monstruo: Lucrecio *De rerum natura*" en Caballero de del Sastre, E. Rabaza, B. y Valentini C. (eds.), *Monstruos y Maravillas en la literatura latina y medieval y sus lectura,*. Rosario, Homo Sapiens, 2006, pp.61-73.
[6] cf. Ernout, A & Meillet. A., Dictionnaire etymologique de la langue latine, Paris, 1967,:s.v., Moussy.Cl., "Esquisse de l' histoire de *monstrum" REL,LV,*1957, pp.345-369.
[7] cf. Cohen, J.J. (ed.), *Monster Theory,* University of Minnesota,1996

Así los monstruos permiten pensar los límites de la naturaleza, la humanidad del hombre, el peligro que entraña lo híbrido y desde su posición liminar, de la humanidad o del conocimiento advierten sobre la movilidad (intelectual, geográfica o sexual), delimitando los espacios por los que los cuerpos privados se pueden mover. Salir de esta geografía oficial es arriesgarse al ataque de un monstruo o lo que es peor devenir un monstruo.[8] En este último sentido ellos ejercen una función didáctica dirigida a la preservación de un estatismo dentro de los parámetros culturales oficiales.

¿Por qué nos proponemos observar este fenómeno desde la perspectiva de la sátira y especialmente de la sátira en Roma? Para responder a estas preguntas en primer lugar deseo aclarar que Roma supone la presencia de un espacio que despierta en nosotros un sentido de familiaridad con la antigüedad, de tal modo que se vuelve un recurso mediático que como abstracción se encarna temporalmente en toda megalópolis, sea Nueva York, Buenos Aires, San Pablo, Londres o tantas otras ciudades abigarradas por la multitud y anquilosadas en su poder.

Abordamos la sátira porque su tema perpetuo consiste en la propia condición humana y, si como hemos dicho, el monstruo es inherente al hombre, es allí donde debemos buscarlo. Este género de temática variada presenta un elemento caracterizador en la disposición polémica y crítica motivada por argumentaciones morales. La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad a la que se une un estado de irritación causado por los ejemplos inmediatos del vicio y la necedad humana. Este estado de irritación en los texto satíricos produce ira o indignación, palabras reiteradas en las principales composiciones de los autores romanos, desde los fragmentos de Lucilio hasta Juvenal pasando por Horacio y Persio. La ira significa pasión o deseo violento aunque la acepción del término se extiende con el correr del tiempo. Pero es evidente que en sus comienzos fue la pasión por antonomasia, aquella que se entronca directamente con el movimiento y la velocidad de los dioses para denotar luego lo incontrolable por excelencia para bien o para mal.[9] En cuanto a la sátira esta pasión no le es ajena, más bien diría que es casi omnipresente. Así leemos en Juvenal I 45-48:

> ¿Cómo expresar con cuánta ira arde mi hígado reseco, cuando oprime al pueblo con la manada de sus acompañantes este explotador de su pupilo prostituido y este otro condenado por una vana sentencia?

[8] ib.,p.12
[9] Cf. Bordelois, I., *Etimología de las pasiones,* Buenos Aires , Libros del Zorzal.,2006, p39.

El convencimiento de que todo tiempo pasado fue y es mejor y a la vez de que nada cambiará aumenta la pasión descontrolada y el mismo poeta del siglo I d.C. se expresa:

> No habrá nada peor que la posteridad pueda añadir a las costumbres actuales, nuestros descendientes harán y desearán lo mismo. Todo vicio llegó ya a su colmo (Juvenal, I 147-149).

Este sentimiento o rasgo propio de la sátira es connatural a la naturaleza del hombre ya que la contemplación del mundo con una mezcla de ira e irónica risa perdura en los textos de nuestros días, cualquiera sea el soporte de los mismos. Nos basta recordar un breve pasaje que el poeta del tango en su jerga orillera nos canta:

> Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé
> ¡En el quinientos seis
> y en el dos mil también ¡
> que siempre ha habido chorros,
> maquiavelos y estafaos.
> contentos y amargaos, valores y dublé [10]

Tal vez la palabra *farrago*[11] que Juvenal usa en su texto para indicar el contenido de su obra pueda acercarse al significado de 'cambalache', aunque nuestro término tenga un claro sentido de mundo subvertido y *farrago* se relacione con acumulación e inconexión. Pero creemos que en el contexto, Juvenal se refiere a una discursividad miscelánea, propia no sólo de la sátira sino también del trastrocamiento de todos los valores.

Esta afirmación la hacemos desde un marco teórico que considera que la palabra poética no tiene existencia aislada, es más bien el lugar de encuentro entre significados convergentes, más aun es el lugar privilegiado, donde dicha convergencia es posible. La fábrica de la poesía es tan intrincada y tan densamente compuesta que está cargada con una significación que va más allá de su propio significado, como si con una segunda voz o con una letra que se superpone, un segundo registro le diera un timbre, la situara en un contexto, aun antes de que tenga algún significado específico. Este proceso deriva de la acción histórica de la tradición poética que usa de este atributo del mundo poético y coloca en otro sistema de coordenadas (su nuevo contexto), lo que significa además tomar en cuenta su segunda naturaleza y aceptar las cualidades que pertenecen a su segunda voz o segundo registro.[12]

---

[10] Santos Discépolo .E. *Cambalache*

[11] Juvenal I.85-86: "Todo lo que hacen los hombres: promesa, temor,ira, placer, gozos, inquietudes es el fárrago de mi librito "

[12] cf. Conte, G.B., *The rethoricc of imitation.Gendre and poetic memory in Virgil and other latin poets*, Ithaca, 1986.

Al respecto recordemos que la palabra *satura* significa mezcla o miscelánea tanto en su aspecto genérico como temático y su definición canónica nos dice: "se llama *satura* a una composición en verso, entre los romanos, ahora difamatoria y compuesta según el modo de la comedia arcaica para arrancar los vicios de los hombres, como fue escrita por Lucilio, Horacio y Persio".[13] Como habrán notado el término usado aquí es *satura* y alude a un género romano moralizante compuesto en hexámetros de los cuales nos quedan fragmentos de la obra de Lucilio (168/167-102 a.C.), dos libros de *Saturae* o *Sermones* de Horacio con 18 composiciones, seis poemas de Persio, poeta de la época de Nerón y finalmente las 15 *saturae* de Juvenal, que vive su apogeo bajo Trajano y Adriano. Quintiliano, en su obra retórica, la considera un género exclusivamente romano. En dichas composiciones encontramos los siguientes elementos: el ingenio mediatizado por el odio, la ira o la indignación, que provoca un ataque con intención noble dirigido a receptores varios, lo que la diferencia de la invectiva y bajo el aspecto estético está escrita en verso.

Estos elementos los vemos reunidos en la *satura* de Juvenal donde la indignación y la ira generan una eclosión de imágenes y figuras, entre las que no faltan la paradoja, las hipérboles, parodias, metáforas y la ironía que caracteriza a todo el discurso satírico, al punto que la sátira se vuelve una agresión estética socializada que denuncia los vicios y las locuras de los hombres con una finalidad punitiva, inserta en un código moral y ético que permanece dentro de las estructuras de poder o las ataca con distintos recursos.

El autor satírico se expresa a través de un vocero: la persona o máscara que se manifiesta ignorante y proclama o distorsiona la verdad. Lo cierto es que dicha máscara satírica permanece alienada frente a los vicios no redimidos por ninguna virtud, hecho que convierte en verdaderos monstruos a tales vicios. Esta capacidad que tiene la *satura* romana, así como la sátira de distintas épocas, de convertir la realidad en monstruosa es lo que nos ha motivado a encarar este tema para reflexionar sobre los monstruos y monstruosidades de ayer y de hoy y nos centramos especialmente en el poeta romano Juvenal por ser el que nos ofrece una visión descarnada y extrema de la sociedad.

Para este autor las mayores monstruosidades están encarnadas en Roma, al punto que dicha ciudad y su pueblo forman una entidad única que abarca todos los vicios. Así

[13] cf. Diomedes, *Ars Gramática* III

leemos (XIII 159-160): “si se quieren conocer las costumbres del género humano basta una sola casa”. Pero a su vez la entidad así conformada extiende su acción desmoralizante por todo el imperio:

> Es cierto que hemos llevado nuestras armas más allá de las costas de Hibernia,[14] más allá de las Orcadas recién conquistadas y de los britanos que deben contentarse con una noche muy breve, pero lo que se hace ahora en la ciudad del pueblo vencedor no lo hacen aquellos a los que vencimos.(II 159-163).

Este reconocimiento no basta y continúa en la misma composición:

> si a los muchachos se les concediera una estancia más larga en la ciudad, alguna vez les faltaría un amante. Les serán obsequiados calzoncillos, puñales, frenos, un látigo. De este modo llevan de regreso a Artajata[15] las costumbres de los que visten la pretexta.(II 167-170).[16]

La urbe es la sede de la hipocresía al punto que “la censura absuelve a los cuervos y castiga a las palomas “(II 63). La crítica a las costumbres aumenta:

> Graco, (este nombre abre aun hoy un frondoso imaginario de virtud y nobleza) hoy aportó cuatrocientos mil sestercios, como dote, a un tocador de corno, que acaso había tocado un bronce recto. Ya se han sellado los documentos, ya se han deseado felicidades los invitados a la concurrida cena, ya han tomado asiento y esta recién casada se reclina sobre el pecho del marido. ¡Próceres! ¿Necesitamos un arúspice o un censor? ¿Te horrorizarías o creerías más monstruoso si una mujer pariera un becerro o si una vaca un cordero? Se adereza con pasamanería, con vestidos largos y con el velo nupcial uno que hace poco sudaba bajo los escudos sagrados [...] Padre de la ciudad ¿De dónde llegó tan gran impiedad a los pastores del Lacio? ¿De dónde tocó esta ortiga, Gradivo,[17] a tus descendientes? He aquí que un hombre rico y de linaje ilustre se entrega a un varón y tú ni agitas el casco, ni golpeas la tierra con tu lanza, ni te quejas a tu padre. (II 117–130).

La unión de un miembro de la nobleza con un tocador de corno es vista como un hecho monstruoso no porque los romanos hayan sido exclusivamente heterosexuales, sino por el hecho de que el protocolo sexual romano exigía que un ciudadano romano, más aun si era de ilustre prosapia, cumpliera una función activa como demostración de su poder viril que hacía de la penetración un hecho físico y político.

No nos podemos detener más en la sátira II, pero mencionaremos algunos pasajes de la sátira IX, una de las composiciones más acabadas del poeta. Su estructura es dialógica entre Névolo, un personaje que cultiva la homosexualidad como profesión, y la *persona* o máscara satirica (aunque en esta sátira hay un deuteragonista, el rico y tacaño Virrón). Névolo narra con una crudeza que se acerca al grotesco su convivencia

[14] Irlanda.
[15] Entonces, la capital de Armenia.
[16] Especie de toga, con una franja de púrpura usada por algunos magistrados.
[17] Uno de los nombres de Marte.

con Virrón, sintetizándola en una sentencia: “Menos desgraciado será el esclavo que cave en el campo que el que cave en su dueño” (IX 45-46). Además ha tenido que embarazar a su mujer y no ha recibido recompensa alguna, hecho que le hace exclamar: “¿qué monstruo hay mayor que un afeminado avaro? [...] hace las cuentas y se contonea” (IX 38-40).

Más allá de los vicios de sus ciudadanos la *urbs*, Roma, (I 30-31), ha perdido el pudor, se ha vuelto una ciudad griega, todo en ella tiene un precio y en el peor de los sentidos es comediante (III 100).

> ¿Qué decir de los peligros de Roma? Recordaremos un pasaje célebre de la sátira III que puede involucrar a cualquier gran ciudad:
> ¿En qué edificio alquilado se puede conciliar el sueño? Con grandes riquezas se puede dormir en Roma. He aquí la causa de la enfermedad. El tránsito de los coches en las estrechas vueltas de las calles y las injurias lanzadas a las recuas detenidas quitarán el sueño a Druso y a las vacas marinas. Un rico, si su obligación lo llama, es transportado a través de la turba, que se abre a su paso; correrá sobre las cabezas en su gran litera liburniana, y leerá entretanto o escribirá o dormirá dentro, pues la litera con ventanas cerradas produce sueño; y sin embargo, llegará antes: a nosotros, cuando tenemos prisa, nos estorba la oleada que va delante y el gran tropel de gente que viene detrás nos oprime los riñones. Uno me hiere con el codo, otro me hiere con un duro brazo de litera; este me golpea la cabeza con una viga, aquel con una vasija; mis piernas están gruesas de lodo; de pronto soy pisoteado por un enorme pie y el clavo de un soldado se me encaja en los dedos.(III 235-248).

La polaridad ricos y pobres parece ser la constante de las megalópolis de antaño, de hoy y del mañana. Ricos y pobres están separados por muros sociales y de cemento y me permito citar un pasaje de un artículo que he leído recientemente:

> Vivir detrás de los muros o bajo las chapas. Pareciera que en los planos de las ciudades de la arquitectura global no hubiera zonas intermedias, sólo intemperie. Hay una tendencia preocupante de un rumbo urbanístico que olvida los derechos de la mayoría y plantea privilegios para un grupo creciente, pero elitista, de ciudadanos. El dilema no es sólo exclusivamente latinoamericano ni del tercer mundo, invade las ciudades polarizadas y las que van hacia ese camino. Las ciudades amuralladas y las villas miseria se transformaron en el blanco y negro de un planeta al que le cuesta admitir matices.[18].

A esto me permito agregar que no sólo el cemento divide ciudades sino también países de un mismo continente, miembros de organizaciones políticas internacionales y firmantes de tratados económicos comunes (OEA y NAFTA). Ante tal paradoja podríamos decir como Juvenal: “difícil es no escribir sátiras” (I 30).

Retornando a Juvenal lo maravilloso se mezcla con lo monstruoso en la sátira IV. La composición tiene dos partes totalmente diferenciadas: una introductoria sobre

[18] Pavón , Héctor, “ Grandes urbes a la intemperie” *Revista de Cultura Ñ*. Clarín. 21 de octubre 2006, pp.10-11

Crispino, que fue por breve tiempo comandante en jefe de la guardia personal del emperador, y otra que relata un ridículo consejo de ministros convocado por el emperador para resolver cómo debe cocinarse el prodigioso rodaballo, pescado en aguas de Ancona, en la costa de Campania, que acaba de llegar al palacio. Esta sátira está estructurada en torno a la noción de monstruosidad, la que le confiere su unidad: Crispino es el único personaje que es calificado como monstruo no redimido de sus vicios por ninguna virtud (IV 2). También el pez de tamaño admirable (*admirabilis*) (IV 39) es predicado como monstruo (IV 45). Nadie osaría comprar semejante ejemplar en una playa llena de tantos delatores. Por tanto se decide regalarlo al emperador.

La composición es una invectiva contra el poder y la tiranía simbolizadas en un pez monstruoso, tal como lo son los miembros de la corte y ciertos ciudadanos romanos. El cierre de la composición confirma lo dicho:

> Ojalá que hubiese dedicado a estas frivolidades todas aquellas temporadas de crueldad, en las que arrebató a la ciudad hombres famosos e ilustres impunemente y sin ningún vengador. (IV 150ss.).

Vemos así que la sátira conserva un limitado espacio de libertad para censurar ya que como dice Horacio, el poeta augustal "¿qué prohíbe decir la verdad riendo?" (I 1.24).

En Roma los señores reciben a sus clientes, institución de gran peso y le otorgan la dádiva de la *sportula*, una especie de cesto en el que se depositaba 25 sestercios, con los que los pobres debían comer y vestirse. El reparto se hacía según un orden estricto y los ancianos y cansados abandonaban los vestíbulos y desgraciados tenían que comprar sus coles y su fuego, mientras su señor devoraría las mejores piezas de los bosques y del mar y estaría recostado él solo en lechos vacíos. "¿Cuánta es la gula que se hace servir jabalíes enteros, animal nacido para los banquetes?"(I 131ss.). Otra paradoja: el banquete solitario, la negación de la a*micitia* y del simposio ritual.

El absurdo mundo de ayer y de hoy provoca siempre la exclusión del otro, la monstruosidad dentro y fuera de cada uno de nosotros como individuos o sociedad. El estilo coloquial y la paradoja siempre latente en la sátira me conducen a considerar uno de los tantos lugares que aparecen en nuestros correos electrónicos, ese espacio que aparece abierto a la libertad, como lo fue antaño la comedia antigua griega y más limitada la sátira. Ocasionalmente recibí un correo, como tantos otros, con un nombre, en este caso: *Publicidad censurada***.**

Tres cuadros sucesivos presentan como fondo las torres gemelas humeantes y en llamas y un texto: 2863 muertos. En el primer cuadro un hombre sentado en el puente,

un *homeless*, tiene a su lado una caja (¿la *sportula*?) que dice "HIV, please help!". Junto al hombre se lee un texto: 40 millones de infectados en el mundo.

El segundo cuadro presenta un niño sentado en la baranda del mismo puente con la cabeza baja, el texto junto a las torres es el mismo, junto al niño leemos: "824 millones de personas desnutridas en el mundo".

El tercer cuadro es similar pero hay un hombre que mira desde el puente a las torres y el texto correspondiente es: "630 millones de indigentes en el mundo". Cada cuadro propone una reflexión que voy a resumir en un único texto. "El mundo unido contra el terrorismo debería hacer lo mismo contra el SIDA, contra el hambre, contra la pobreza". Nuevamente el muro, en este caso el puente que separa hechos monstruosos: de un lado el terrorismo que se abate sobre el poder y el confort tiñéndolo con sangre y miedo; del otro los marginados condenados a permanecer fuera de la civilización, irremediablemente perdidos en el mundo de la mendicidad, la prostitución, la drogadicción y la muerte.

Dentro de este contexto pienso que la lectura de la *satura* romana tiene gran actualidad y con sus hipérboles, fantasías e ironías da testimonio de un mundo en el que

> vivimos revolcaos
> en un merengue
> y en el mimo lodo
> todos manoseados.[19]

[19] Santos Discépolo, E., *Cambalache.*

CONSTRUCCIONES DE LO FEMENINO

Deconstrucción de lo femenino-monstruoso en las obras biológicas de Aristóteles

María Soledad Basile

En las obras biológicas de Aristóteles hay un conjunto de pasajes en los que se afirma de modo explícito e inequívoco que la mujer es una deformidad, monstruosidad y/o desviación de la naturaleza. Algunas de las expresiones más célebres y comentadas se encuentran en *Generación de los animales*,[1] obra relativamente tardía y que los comentaristas acuerdan en considerar como la culminación de sus estudios biológicos.[2] El texto en cuestión, cuyo tema principal es explicar de qué modo dos individuos de la misma especie pueden producir un nuevo ser que reproduzca la forma específica de sus progenitores, contiene las siguientes afirmaciones:

> Y es que **la hembra es como un macho mutilado**, y las menstruaciones son como esperma, aunque no puro, pues no les falta más que una cosa, el principio del alma. (*GA*, 737a 27-30)[3]

> Desde luego, el que no se parece a sus padres es ya en cierto modo **un monstruo**, pues en estos casos la naturaleza se ha desviado de alguna manera del género. **El primer comienzo de esta desviación es que se origine una hembra y no un macho**. Pero ella es necesaria por naturaleza: pues hay que preservar el género de los animales divididos en hembra y macho (*GA*, 767b 6-10)

> Y es que las hembras son más débiles y frías por naturaleza y **hay que considerar al sexo femenino como una malformación natural**" (*GA*, 775a 14-16)

Ante semejantes afirmaciones, el primer interrogante que surge es si dicha caracterización de lo femenino como monstruoso debe entenderse en sentido literal, o si, en cambio, se trata de un decir metafórico[4] cuyo sentido debe interpretarse sólo a la luz

---

[1] Para una justificación de la adopción del término 'reproducción' en lugar del clásico 'generación' para traducir *génesis* remitimos a la Introducción hecha por Ester Sánchez a su traducción de esta obra (Aristóteles, *Reproducción de los animales*. Madrid, Gredos, 1994). No obstante concordar con la autora en las razones teóricas para adoptar el título "Reproducción de los animales", mantendremos la versión clásica (y la abreviatura *GA* empleada por Liddell-Scott) para facilitar la ubicación de la obra.

[2] En este sentido el 'corpus biológico' habría constituido para Aristóteles un conjunto unitario que abarcaba los siguientes tratados: *Investigación sobre los animales*, *Partes de los animales*, *Sobre la locomoción de los animales*, *Acerca del alma*, *Parva Naturalia*, *Sobre el movimiento de los animales* y *Reproducción de los animales*.

[3] Todas las citas y referencias de esta obra remiten a la edición citada en la nota 1. El resaltado es nuestro.

[4] Al referirnos a un uso metafórico del lenguaje sólo intentamos otorgar a nuestro autor el beneficio de la duda -en el sentido de dejar abierta la posibilidad de aceptar que, al intentar explicar las causas de ciertos

del contexto en que se encuentra expresado, y no debe, por tanto, extenderse a otros ámbitos que excedan el marco teórico de la enunciación. En el primer caso nos encontraríamos en el ámbito de lo valorativo y se trataría de concepciones que preceden y exceden toda posible necesidad conceptual de las teorías en las que dichos elementos valorativos se expresan. En el segundo caso, en cambio, podría entenderse que ese conjunto de afirmaciones que horrorizan al lector moderno[5] no debe ser tomado en su literalidad: en tal caso habría que indagar en el uso argumental de ciertos conceptos y el marco teórico en el que se utilizan para establecer hasta qué punto la caracterización de lo femenino como monstruoso puede explicarse en virtud de una necesidad exclusivamente teórica**.**

La explicación de la reproducción animal

Ahora bien, puesto que el lugar en el que aparecen estas expresiones son las llamadas 'obras biológicas' de Aristóteles y, más específicamente, allí donde se intenta establecer los roles respectivos de lo masculino y lo femenino en el proceso de reproducción, recordaremos brevemente la explicación aristotélica de la generación de los animales para establecer el marco teórico en el que surgen los enunciados en cuestión.

La teoría aristotélica de la reproducción presentada en *GA*, al igual que el resto de sus obras sobre la *physis*, está basada en un conjunto de conceptos metafísicos desarrollados en escritos anteriores (particularmente en *Metafísica* y *Física*); estos son: las nociones de 'materia' y 'forma'[6] (como términos relativos en los que es posible descomponer conceptualmente los entes naturales[7]), de 'acto' y 'potencia', y de los cuatro tipos de 'causa' (material, eficiente, final y formal) que permiten dar cuenta del cambio.[8]

---

fenómenos naturales (ej. la reproducción animal) pudo haberse valido de ciertas analogías y conceptos que, aunque poco felices por sus connotaciones valorativas, reclamaban para sí (como a menudo lo hace la ciencia) cierta neutralidad axiológica. No obstante ello, creemos que ningún uso del lenguaje está realmente exento de connotaciones valorativas –aun la metáfora, que propone una transferencia de valor entre los términos comparados, construye sentidos al calificar un término mediante las propiedades del otro. (Cf. Perelman-Olbrechts Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1994.)

[5] A modo de ejemplo, Simone de Beauvoir arremete contra Aristóteles al comienzo de *El segundo sexo* por considerar que el influjo negativo de su concepción hilemórfica de la reproducción se extendió a lo largo del medioevo afectando incluso los estudios modernos sobre biología humana.

[6] cf. *Física* II 3: materia es "aquello inmanente desde donde algo se genera"; forma es la definición –i.e. la expresión de la *ousía*. Todas las citas de esta obra corresponden a Aristóteles, *Física* (Traducción y notas Guillermo De Echandía). Madrid, Planeta–De Agostini, 1998,.

[7] Por oposición a los entes artificiales (producidos), los entes naturales poseen en sí el principio interno del cambio. Cf. *Física* II 1; *Metafísica* V 4.

[8] Los tipos de cambio (o de movimiento y reposo) incluyen: el cambio de lugar, el aumento, la disminución, la alteración, la corrupción y la generación.

En la generación[9] de un nuevo animal, señala Aristóteles (*GA* 729a 11ss.), intervienen dos principios: el macho, principio activo, que proporciona la forma y el principio del movimiento (i.e. lo masculino es causa formal y eficiente) y la hembra, principio pasivo, que aporta la materia y el lugar donde se engendra (i.e. es causa material). Lo que distingue fundamentalmente a uno y otro sexo es la capacidad o incapacidad de convertir, mediante un proceso de cocción que depende del calor corporal relativo de cada sexo, la sangre (que es la forma final del alimento) en esperma (*GA* 765b 7-20). Ello permite calificar a la hembra como "macho mutilado" (nuestra primera cita), pues las menstruaciones consisten en sangre que no ha alcanzado el segundo nivel de cocción. Frente a la pureza del esperma, entonces, las menstruaciones constituyen una impureza. Precisamente a causa de esta impureza (que a su vez es atribuible a su frialdad -i.e. carencia de suficiente calor corporal[10]) la mujer es incapaz de engendrar por sí misma: es un ser imperfecto (incompleto, mutilado) que requiere del concurso del hombre para poder engendrar,[11] para poder realizar mejor su tarea (*GA* 766a 2). En el momento de la concepción, el esperma del macho actúa sobre la materia indeterminada que hay en la hembra (que es pura potencialidad) imprimiendo la forma a través de una sucesión de movimientos. Todo ello sucede sin que el macho aporte nada material (*GA* 771b 19-25). De este modo la materia es informada por una serie de movimientos mediante los cuales el macho proporciona un alma al cuerpo.[12]

El uso argumentativo de pares de conceptos opuestos

A partir de una lectura atenta de *GA* y de *Partes de los animales* puede verse claramente que Aristóteles recurre de modo sistemático a pares de conceptos opuestos para atribuirlos alternativamente a lo masculino y lo femenino. Más aún, podría decirse que la totalidad de la explicación de la reproducción de los animales descansa sobre la posibilidad de diferenciar ambos principios valiéndose de un conjunto de expresiones polares. La argumentación procede por oposiciones binarias, ordenando los fenómenos

[9]Acerca de la generación dice en *Metafísica* Z: "Todo lo que se genera lo hace por algo (*hypo tinos*), a partir de algo (*ek tinos*) y llega a ser algo (*ti)"* (1032a 13-14)

[10] cf. *GA* 726b 32 donde afirma: "(...) puesto que el ser más débil es el que por naturaleza participa de menos calor- y se ha dicho anteriormente que la hembra es así- entonces (...), la secreción sanguinolenta que se produce en la hembra es un residuo. Tal es la secreción de lo que se llama menstruaciones"

[11] "la hembra no engendra por sí misma, pues necesita de un principio, de algo que imprima movimiento y la defina" (*GA* 730a 27-30)

[12] Para un análisis claro y conciso de la generación natural en Aristóteles remitimos a Moreau, J, *Aristote et son école*. Paris, PUF, 1962 caps.IV-VII.

a explicar en una tabla en la que los elementos pertenecientes a uno de sus lados son caracterizados positivamente y sus correlatos antitéticos son calificados como negativos. En las obras mencionadas, los conceptos polares más recurrentes asociados a macho y a hembra respectivamente son: caliente/ frío, seco/ húmedo, arriba/ abajo, derecha/ izquierda, delante/ detrás, fuerte/ débil, agencia/ pasividad, puro/ impuro, superior/ inferior. Los casos en que Aristóteles recurre a estos pares de opuestos con fines descriptivos, explicativos y argumentativos son abundantes,[13] pero en *PA* (670b 20-23), además, reconoce explícitamente la existencia de estas tablas dicotómicas: "En efecto, cada uno de los contrarios está clasificado en la división lineal correspondiente. Así, derecho frente a izquierdo y caliente frente a frío, y forman series unos con otros de la manera dicha".[14]

Ahora bien, la insistencia en la necesidad de que uno de los grupos de conceptos sea siempre positivo y el otro siempre negativo obedece evidentemente a razones especulativas y concepciones apriorísticas, pues de otro modo es inexplicable que, al confrontar dichas concepciones con evidencias empíricas que las desmentían, haya recurrido a complejas explicaciones[15] e hipótesis *ad hoc*[16] para 'salvar' la teoría. En este sentido, la percepción de que Aristóteles hace un uso selectivo de los resultados de sus propias observaciones nos permite conjeturar que su desvalorización de la mujer –por su asociación a todos los elementos negativos de la tabla- excede el ámbito puramente teórico de la explicación de la *physis*.

Una última referencia a nuestra tercera cita quizás proporcione cierto apoyo a la hipótesis. En el apartado *La especie humana* de *GA*, al intentar explicar por qué nacen más machos que hembras con malformaciones, señala que éstos, por la mayor abundancia de calor de su naturaleza, se mueven más que las hembras en fase embrionaria y, consecuentemente, se estropean más. Luego agrega que "las hembras son más débiles y frías por naturaleza y hay que considerar al sexo femenino como una malformación natural" (*GA* 775a15). La frialdad es causa de la lenta formación y

[13] A modo de ejemplo: *GA* 737a 18-34, 775a4-21, 786b 7-30 *PA* 665a22, 667a, 670b17, 672b19.

[14] En Aristóteles, *Partes de los animales* (Introducción, traducción y notas de E. Jiménez Sánchez-Escariche). Madrid, Gredos, 2000, .

[15] En este sentido, justifica la ubicación del corazón del hombre a la izquierda del pecho diciendo que es así "para compensar la frialdad de esta parte, pues el hombre tiene la parte izquierda más fría que los otros animales" (*PA* 666b 6-10)

[16] Lloyd (Lloyd,G.E.R., *Polaridad y analogía*. Madrid, Taurus, 1987, p.58) comenta el ejemplo notable de las langostas (*PA* 684a 32) para ilustrar cómo se las arregla Aristóteles para lidiar con los casos observados que contradicen abiertamente la regla general de que lo más fuerte debe estar situado a la derecha.

diferenciación en fase embrionaria “pues el proceso de diferenciación es una cocción y la cocción la produce el calor” (*GA* 775a18); en el exterior, en cambio “por causa de su debilidad alcanza rápidamente la madurez y la vejez; pues todas las cosas inferiores llegan a término más rápidamente” (*GA* 775a20). Si observamos el uso de pares de términos opuestos para calificar alternativamente al hombre y a la mujer en este pasaje, notamos inmediatamente que de un lado se ubican el calor, la *dynamis*, lo superior y la fortaleza, y del otro la frialdad, el sedentarismo (que luego servirá para explicar los dolores durante el embarazo como un efecto de la acumulación de residuos debido a la falta de movimiento), lo inferior y la debilidad. Podría argüirse que Aristóteles poseía abundante evidencia empírica para atribuir fortaleza al hombre y debilidad a la mujer (incluso, aunque inverosímil, quizás lo mismo podría decirse de las diferencias respecto al calor y al movimiento). La predicación de inferioridad, en cambio, aun cuando se intentara fundarla en ciertos datos observables, posee una carga valorativa y unas connotaciones simbólicas tan incuestionables que no podría siquiera presentarse como resultado de investigaciones científicas, y reclamar para sí, simultáneamente, neutralidad axiológica.

Algunas conclusiones

A partir del análisis precedente sobre los roles de ambos sexos en la reproducción resulta evidente que cuando Aristóteles afirma que la hembra es necesaria por naturaleza (*GA* 767b 7) está pensando en la necesidad puramente instrumental de algo cuya razón de ser se encuentra por fuera de sí mismo (i.e. que existe con vistas a otra cosa; que está al servicio de una finalidad exterior). Así, cuando a continuación afirma que es necesario “preservar el género de los animales divididos en hembra y macho” (*GA* 767b10), parecería que, de acuerdo a la concepción hilemórfica de la naturaleza, ello implica reconocer la importancia de ambos principios de la generación (materia y forma). Sin embargo, si precisamos el sentido de esta importancia, vemos que la contribución de la hembra se reduce meramente a proporcionar el material para el despliegue de la forma portadora del tipo específico.

En este sentido, nos reencontramos con nuestro problema inicial: de acuerdo a una primera interpretación de la *physis*, podemos enfatizar la afirmación de que materia y forma son igualmente naturaleza, y entonces aceptar una explicación más ingenua de las diferencias entre los sexos (basada en unos conceptos teóricos simbólicamente

neutros, cuya función sería, aunque torpe, meramente explicativa y no valorativa). Si, en cambio, enfatizamos la afirmación aristotélica de que la forma es en mayor medida naturaleza que la materia (*Física* II, I 193b8)[17] y si añadimos que la generación natural consiste en la repetición regular del tipo específico, puesto que el macho es portador de la forma (y del tipo específico) se sigue que: (1) el fin de la reproducción natural es la generación de un individuo macho de la misma especie ("repetición y perpetuación de la forma" significa, entonces, reproducción del hombre como género- por oposición a hembra/mujer- y no perpetuación de la especie humana); (2) el nacimiento de hembras/mujeres se asimila a la monstruosidad (nuestra segunda cita) en tanto ambos son *contra natura*: en este caso es irrelevante si ello se debe a que la materia es defectuosa por exceso o por defecto (caso de los monstruos) o si se debe a que la materia no pudo ser debidamente dominada por la forma (caso de las hembras). Lo relevante es que en ambos casos se da una degeneración de aquello que debía ser, de aquello que constituye la finalidad de la generación. La naturaleza ha desviado su curso produciendo un individuo cuyo rol es secundario, pues no podrá aportar la forma esencial: la naturaleza ha fracasado al hacer un rodeo innecesario que no contribuye directamente a sus fines.

En este sentido, la expresión "el hombre engendra al hombre" (*Metafísica* Z, 1032a 25) frecuentemente citada como síntesis de la concepción aristotélica de la generación natural, debería ser reinterpretada para dotarla de su sentido cabal: el hombre -como individuo de sexo masculino- es el modelo desde el cual Aristóteles describe y valora la totalidad de los entes naturales; es el agente que hace posible el proceso y el portador de la forma 'hombre' que se identifica con el para qué de la generación (causa final). Si la finalidad del proceso, en sentido estricto, es generar un hombre, entonces la mujer es un medio, lamentablemente, necesario. En todo caso, un fracaso que debe darse ocasionalmente para permitir a la naturaleza alcanzar su finalidad.

La concepción teleológica de la naturaleza conduce a Aristóteles a una paradoja brutal y aporética: una visión del mundo como un perpetuo intento de alcanzar una finalidad y una perfección que parecerían eternamente en fuga; lo que evidenciaría una cierta impotencia del mundo. Como sugiere Pierre Aubenque,[18] dicha impotencia es manifiesta en sus obras biológicas:

---

[17] "La forma es más naturaleza que la materia, porque decimos que una cosa es lo que es cuando existe actualmente (en acto) más que cuando existe en potencia" (Aristóteles, *Física*, ed. cit. p. 66)
[18] Aubenque, P; *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid, Taurus, 1974, p.374.

> Ciertamente, los fracasos de la naturaleza se manifiestan primero en los monstruos, y podríamos concebir un mundo sin monstruos. Pero ya se concebiría más difícilmente el mundo sin hembras, que sin embargo sería más perfecto, si es cierto que las hembras son sólo machos impotentes, seres vivos incapaces de realizar plenamente su forma, porque la materia no ha sido en ellos suficientemente «dominada por el principio demiúrgico» ¡Venturoso fracaso de la Naturaleza que da a la naturaleza ocasión y medio de perpetuarse! Un mundo sin fracaso sería un mundo en el que el hombre, «el más natural de todos los animales», estaría sólo consigo mismo, pues la naturaleza habría podido prescindir de esos esbozos, y «abortos» y «enanos» [...] Un mundo sin fracasos sería un mundo donde el ser sería todo lo que puede ser, donde no habría materia, ni potencia, ni movimiento, ni multiplicidad [...] sería, a fin de cuentas, indescirnible de él.

Para finalizar quisiéramos llamar la atención sobre un hecho curioso: a pesar del lugar central que ocupa en la física aristotélica la distinción de los cuatro tipos de causa (material, eficiente, formal y final) y a pesar de las reiteradas afirmaciones de que materia y forma no constituyen entidades separadas (sino que son sólo conceptualmente separables),[19] no encontramos una sola referencia en la obra *Generación de los animales* que reconozca a la materia –y a las hembras que son sus portadoras- la misma importancia fundamental en la generación de un nuevo ente natural que aquella que se atribuye a la forma y al macho. Por el contrario, abundan las menciones acerca de la prioridad fundamental de la causa formal-final-eficiente y la caracterización de la materia como aquello que debe ser ordenado, informado, arrancado de su pasividad y virtualidad potencialmente monstruosa.

Corolario

Quizás nuestro enjuiciamiento a Aristóteles haya sido exagerado, si se considera que,como demuestra convincentemente Lloyd,[20] "la tendencia a correlacionar entre sí los polos positivos y negativos de diferentes pares de opuestos, por más que no exista una conexión manifiesta entre los términos" era un rasgo característico del antiguo pensamiento griego (Homero, Hesíodo) y se encontraba también en los textos de los pensadores presocráticos (Anaximandro, Parménides, los atomistas).

Sin embargo, encontramos al menos dos razones de importancia por las cuales entendemos que la contribución de Aristóteles posee un peso mayor. La primera es la pretendida cientificidad con la que el estagirita intentó diferenciarse de sus predecesores, no sólo por la abundancia de sus estudios empíricos[21] sino principalmente por haber

[19] cf.: *Física* II, 1, 3; *Metafísica* V, cap 4
[20] op. cit., p. 66.
[21] "Aristóteles verificó múltiples observaciones de muchos tipos distintos de animales, y sus descripciones de los órganos internos y externos de numerosas especies son extraordinariamente

desarrollado un procedimiento de investigación que le permitía exponer con claridad dialéctica las dificultades, contradicciones y ambigüedades de otros pensadores y establecer un nuevo punto de partida para alcanzar la verdad.[22] Al valerse de un método dialéctico-diaporemático (*Metafísica*, 995a 24-b 4), no pudo haber pasado desapercibido a Aristóteles el hecho de que existían múltiples ambivalencias e inconsistencias en la pretensión de establecer un contraste valorativo entre pares de opuestos (i.e. lo húmedo y lo seco aparecen alternativamente como términos positivos o negativos según el contexto y el autor de que se trate; las explicaciones de las diferencias entre los sexos proporcionadas por distintos autores –no obstante tomar los mismos pares de opuestos como principios explicativos- presentan groseras contradicciones).[23]

Ahora bien, en su tarea de acopio y evaluación de teorías tan diversas, Aristóteles pudo haber sospechado que la conexión de lo masculino y lo femenino con valores positivos y negativos respectivamente constituía una mera creencia y no una explicación basada en hechos empíricamente observables (en *GA* 765a 21 da a entender que en ocasiones se inventaron pruebas para corroborar dichas teorías). Con todo, y esta es nuestra segunda razón para enjuiciarlo, no sólo no desenmascaró el hecho de que dichas doctrinas se basaban en asociaciones simbólicas de carácter religioso-espiritual y que, por tanto, poseían escaso valor como teorías explicativas de la *physis*, sino que reforzó sus propios prejuicios culturales revistiéndolos de un manto científico y sistemático que no poseían antes del siglo IV a.C. En este sentido, entonces, traicionado por su propio espíritu científico, reproduce y perfecciona los mismos prejuicios que venían obstaculizando el despliegue de una verdadera ciencia de la naturaleza.

---

detalladas y precisas. Con todo, sus investigaciones no le movieron a modificar su doctrina de que la derecha es de suyo y por naturaleza superior a la izquierda. Está convencido de que así ocurre en el caso del hombre, y el hombre constituye la norma por la que juzga el resto del reino animal" (Lloyd, op. cit., p. 59)

[22] cf. Di Camillo, S., "El carácter dialéctico de la historiografía aristotélica", en Santa Cruz, M. I., Marcos, G. B., Di Camillo, S.(eds), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino.* Buenos Aires, Colihue, 2004.

[23] Como señala Lloyd (op.cit., pp.54-55), Parménides, Anaxágoras y los tratadistas hipocráticos dan por supuesta la conexión entre masculino y derecha y entre femenino e izquierda (e identifican a los primeros como términos positivos y a los segundos como negativos), pero sus opiniones sobre la diferenciación sexual presentan notables divergencias.

Bibliografía

Aristóteles, *Física* (Traducción y notas Guillermo De Echandía). Madrid, Planeta De Agostini, 1998.

---------- *Marcha de los animales* (Introducción, traducción y notas de Almudena Alonso Miguez). Madrid, Gredos, 2000.

---------- *Metafísica* (Traducción, introducción y notas Hernán Zucchi).Buenos Aires, Debolsillo, 2004.

---------- *Movimiento de los animales* (Introducción, traducción y notas de Almudena Alonso Miguez). Madrid, Gredos, 2000.

---------- *Partes de los animales* (Introducción, traducción y notas de Elvira Jiménez Sánchez-Escariche). Madrid, Gredos, 2000.

---------- *Reproducción de los animales* (Introducción, traducción y notas de Ester Sánchez). Madrid, Gredos, 1994.

Aubenque, P; *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid, Taurus, 1974.

de Beauvoir,S., *El segundo sexo.* Buenos Aires, Siglo XX.

Di Camillo, S., "El carácter dialéctico de la historiografía aristotélica" en Santa Cruz, M.I., Marcos, G.B., Di Camillo, S.(eds), *Diálogo con los griegos. Estudios sobre Platón, Aristóteles y Plotino*. Buenos Aires, Colihue, 2004.

Gotthelf, A. & Lennox, J. G. (eds), *Philosophical issues in Aristotle´s Biology*. Cambridge, 1987.

Lennox, J. G., *Aristotle´s Philosophy of Biology. Studies in the origins of life science.* New York, Cambridge University Press, 2001.

Lloyd, G.E.R., *Polaridad y analogía*. Madrid, Taurus, 1987.

Moreau, J, *Aristote et son école*, Paris, PUF, 1962.

Perelman-Olbrechts Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica.* Madrid, Gredos, 1994.

Palabras monstruosas: enseñanzas de brujas

Gustavo A. Daujotas

Es conocido que, en términos generales, la figura de las brujas en la literatura latina aparece connotada peyorativamente. Se trata de mujeres que poseen el poder de hacer cosas sorprendentes que van en contra de la naturaleza, lo cual provoca admiración, pero las caracteriza como un personaje negativo al colocarlas fuera del marco de lo natural y, por tanto, dentro de la alteridad. No es la excepción el caso de la alcahueta Dipsas, que en la elegía 1.8 de *Amores* de Ovidio es descripta como una mujer con poderes propios de una bruja, entre los que se cuentan el manejo de las pócimas y el tener la facultad de gobernar el clima, de modo tal de reunir o esparcir las nubes a voluntad. Otro ejemplo de similares características lo encontramos en la alcahueta Acántide de la elegía 4.5 de Propercio, capaz de alterar el curso de la luna y de metamorfosearse en lobo. Sin embargo, en el contexto del discurso erotodidáctico de las respectivas alcahuetas, vemos que la caracterización de ellas como brujas responde al hecho de que enseñan a las *puellae* a procurarse amantes ricos mediante una serie de estrategias. Ahora bien, dichas estrategias no incluyen la utilización de pócimas o poderes sobrenaturales, razón por la cual la tipificación de las lenas como brujas obedece meramente a una estrategia de degradación de las mismas por impartir ellas enseñanzas que son opuestas a los intereses del *vir*, tal como vemos en otras elegías de *Amores* y, fundamentalmente, en el *Ars amatoria*. Nuestro objetivo es rastrear la oposición de las enseñanzas de las alcahuetas con respecto al propósito del *amator* de *Amores* y analizar la consecuente construcción negativa de las mismas.

La descripción de la alcahueta obedece a un estereotipo socialmente difundido, entendiendo este como un término que designa "una imagen colectiva cristalizada, considerada desde un ángulo peyorativo […] con frecuencia, se lo asimila al cliché, cuando se insiste en su carácter trivial, su carácter automático, reductor."[43]

Pasemos entonces revista a las elegías 4.5 de Propercio y a *Amores* 1.8 de Ovidio. Ambas comienzan con la defenestración de estos personajes que son tipificados como brujas a partir de una serie de adjetivos y de acciones que las cualifican. Así, la elegía de Propercio que nos ocupa se abre con la maldición echada al sepulcro de la

[43] Amossy, Anne – Pierrot, Ruth, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, p.34.

alcahueta, la cual consiste en que esta pase eterna sed, dado que las viejas se caracterizan por su afición a la bebida. Entre otros poderes que se le atribuyen, leemos que:

> audax cantatae leges imponere lunae
> et sua nocturno fallere terga lupo (13-14)

> Es audaz para imponer leyes a la luna encantada y a disfrazar sus espaldas de nocturno lobo.

Si nos centramos en la descripción y construcción de la alcahueta Dipsas en la elegía 1.8 de *Amores* de Ovidio encontramos tópicos similares. Para nuestro análisis, hay que tener en cuenta que la voz introductora del poema es la de un ego *amator* que comienza por describirla brevemente, para luego transcribir el discurso directo de la alcahueta en la que se presentan una serie de enseñanzas destinadas a una *puella* que, por no estar individualizada, hacen parecer el discurso didáctico como de carácter general. El ego atestigua toda la enseñanza encontrándose oculto, lo que autoriza con grado de verdad el discurso directo que enuncia. Para empezar, relaciona el nombre de Dipsas con sus cualidades, pues el término en griego significa 'sedienta', lo que alude a su condición de ebria. A continuación, leemos de ella:

> illa magas artes Aeaeaque carmina novit
> inque caput liquidas arte recurvat aquas;
> scit bene, quid gramen, quid torto concita rhombo
> licia, quid valeat virus amantis equae.
> cum voluit, toto glomerantur nubila caelo;
> cum voluit, puro fulget in orbe dies.
> sanguine, siqua fides, stillantia sidera vidi;
> purpureus Lunae sanguine vultus erat.
> hanc ego nocturnas versam volitare per umbras
> suspicor et pluma corpus anile tegi.
> suspicor, et fama est. oculis quoque pupula duplex
> fulminat, et gemino lumen ab orbe venit.
> evocat antiquis proavos atavosque sepulcris
> et solidam longo carmine findit humum. (5-18)

> ella conoce las artes y los encantamientos de Eea[44] y hace revolver hacia su naciente con arte las aguas transparentes. Sabe bien de qué valen la hierba, de qué las cintas movidas por la rueda retorcida,[45] de qué el líquido de una yegua en celo.[46] Cuando quiere, las nubes se aglomeran en todo el cielo; cuando quiere, el día reluce en el cielo despejado. He visto, si se me cree, los astros destellantes con sangre; el rostro de la luna estaba purpúreo con la sangre. Sospecho que esta, transformada, revolotea por las sombras nocturnas y que su cuerpo senil es cubierto por plumas. Lo sospecho, y esta es

[44] Esto es, los encantamientos de Circe, por el lugar donde esta bruja tenía su morada.
[45] Instrumento utilizado para las prácticas mágicas, que hace ya su aparición en el Idilio 2 de Teócrito.
[46] El hipómanes, considerado filtro amoroso.

> la fama. También la doble pupila en sus ojos refulge y una luz viene de su doble órbita. Convoca a los bisabuelos y tatarabuelos desde sus sepulcros y con largo encantamiento hiende la sólida tierra.

De esta construcción, lo notable es la modalización con la que el ego testifica aquello que ha visto. En efecto, cuando dice haber visto que los astros destellan con sangre, apela al receptor con el "siqua fides", esto es, una apelación de creencia por parte de lo que él ha visto. Y, en cuanto a la metamorfosis de ella en ave, aparece modalizada por el verbo "suspicor", o sea que el enunciador sospecha que se transforma en ave pero no puede aseverarlo. Más adelante, no solo apela a lo que sospecha sino también a la fama ("suspicor, et fama est"). De este modo, aquello que la bruja es capaz de hacer aparece construido bajo un manto de sospecha, en parte justificada por lo que es la fama. Y sabemos que la fama, como se halla construida en la literatura latina, es un monstruo alado de cien ojos que sabe decir verdades, pero estas se encuentran mezcladas con rumores, lo cual acrecienta el tamaño del monstruo desde la tierra hasta los cielos. Es por esto que la credibilidad en que Dipsas haga sangrar los astros o se transforme en ave aparece minada y obedece simplemente a un tipo de construcción, si se quiere, retorizada, por parte del enunciador. Por su parte, la descripción de Propercio se nos presenta sin ninguna modalización; se abre directamente sin apelar a ninguna testificación por parte del enunciador.

Ahora bien, el objeto de este trabajo es justificar la caracterización de la alcahueta como bruja. Para ello, es necesario echar un vistazo a qué es aquello que enseña a la *puella*, lo cual encontramos en discurso directo de la alcahueta. Veamos qué dice, según Propercio, la alcahueta Acántide. En primera instancia, apela a la enunciataria con un condicional en el que le pregunta si le gustan diversos lujos, como telas, perlas, etc. Como la respuesta esperada es afirmativa, la alcahueta enseña:

> sperne fidem, provolve deos, mendacia vincant,
> frange et damnosae iura pudicitiae! (Prop. 4.5, 27-28)

> desprecia la fidelidad, derriba los dioses, triunfen las mentiras y rompe las promesas de la nociva *pudicitia*.

Luego le enseña a que finja que es su cumpleaños, de manera tal de esperar recibir obsequios; que tenga mordiscos alrededor del cuello para que el *vir* sospeche que han sido producidos por otro.

Y más adelante continúa diciendo:

aurum spectato, non quae manus afferat aurum!
versibus auditis quid nisi verba feres?
[.../...]
qui versus, Coae dederit nec munera vestis,
istius tibi sit surda sine aere lyra. (53-58)

Fíjate en el oro, no en las manos que lleven el oro ¿Qué sacarás de oír versos sino palabras? [...] Quien te dé como regalos versos, pero no vestidos de Cos, sea para ti sorda la lira de este, que está sin dinero.

En este caso, la destinataria de las enseñanzas sí aparece identificada como la *puella* de la cual está enamorado el sujeto elegíaco.

Veamos qué sucede en el caso de las enseñanzas de Dipsas, la alcahueta de la elegía 1.8 de *Amores*:

Mars abiit; signo nunc Venus apta suo.
prosit ut adveniens, en adspice! dives amator
te cupiit; curae, quid tibi desit, habet.
[...]
ludunt formosae; casta est, quam nemo rogavit
aut, si rusticitas non vetat, ipsa rogat. (30-32 y 43-44)

Marte se fue; ahora Venus es apta para tu signo. Que aproveche al llegar. Observa! un amante rico te desea; tiene preocupación de lo que a ti te falte. [...]Que se diviertan las hermosas; es casta a la que nadie pidió o, si su rusticidad no lo permite, ella misma lo pide.

labitur occulte fallitque volubilis aetas,
[...]
aera nitent usu, vestis bona quaerit haberi,
[...]
forma, nisi admittas, nullo exercente senescit.
nec satis effectus unus et alter habent;
certior e multis nec tam invidiosa rapina est.
[...]
Ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates
donat? amatoris milia multa leges.
[...]
qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero;
crede mihi, res est ingeniosa dare.
nec tu, siquis erit capitis mercede redemptus,
despice;[...]
qui, quia pulcher erit, poscet sine munere noctem,
quod det, amatorem flagitet ante suum!
Parcius exigito pretium, dum retia tendis,
ne fugiant; captos legibus ure tuis!
nec nocuit simulatus amor; sine, credat amari,
et cave ne gratis hic tibi constet amor! (49-65)

> Se desliza el tiempo voluble ocultamente y nos engaña. [...] El dinero brilla con el uso, un buen vestido pide ser colocado. [...] La hermosura, a no ser que la ejercites, envejece si nadie la utiliza. No tiene suficiente resultado uno u otro. Es más seguro y no tan suscitador de envidia, el botín de muchos. [...] ¡Ea! ¿Qué te da este vate tuyo a no ser nuevos poemas? Leerás muchos miles de tu amante. [...] El que dé, ese que te resulte mayor que el gran Homero. Créeme es una cosa ingeniosa dar. Y si alguno ha sido vuelto por el precio de su cabeza, tú no lo desdeñes. [...] Que, porque sea bello, pida una noche sin obsequio, que pida antes a su amante algo para dar! Parcamente exige el precio; mientras tiendes las redes, que no se fuguen; una vez capturados, enciéndelos con tus leyes! No perjudicó un amor simulado; permite que crea ser amado y precávete de que ese amor no se te presente gratis!
>
> et soror et mater, nutrix quoque carpat amantem;
> fit cito per multas praeda petita manus.
> cum te deficient poscendi munera causae,
> natalem libo testificare tuum! (91-94)
>
> que tu hermana y tu madre y también tu nodriza aprovechen del amante; rápidamente se hace botín pedido por muchas manos. Cuando te falten causas para pedir regalos, testifica con un pastel de cumpleaños!

Consejos tales siguen de boca de la alcahueta. Como puede notarse, se trata de consejos destinados a que la joven logre el mayor provecho posible de los regalos de su amante. Y no sólo para ella sino que puede llegar hasta a buscar el beneficio para su madre y su nodriza. Otro lugar común a ambas elegías es el consejo de despreciar a los poetas que sólo pueden ofrecer versos. Y, como sabemos, ese es el caso de los *amatores* enunciadores del universo elegíaco latino. Esto contrasta directamente con lo que leemos en pasajes de *Amores* y en el *Ars amatoria* de Ovidio, textos dirigidos a varones en los que se pone sobre aviso de las estrategias de las que se valen las muchachas para sacar provecho de ellos.

Así, la alcahueta enseña que es mejor tener muchos amantes, lo que se opone a los intereses del *amator* elegíaco, quien pretende exclusividad de su amada.[47] Por otra parte, el *Ars amatoria* dice explícitamente no estar dirigido a amantes ricos, pues estos, con el solo uso de su dinero, pueden acceder a las amadas. Lo que sí puede ofrecer el amante elegíaco es cantar a la amada en sus poemas, arma en la que insiste como valiosa para la conquista. Como vemos, todo lo que enseñan tanto Dipsas como Acántide se opone a los intereses del amante elegíaco. Pero dentro de las enseñanzas no se encuentra una manifestación de que deba utilizar filtros amorosos para conseguir a un amado ni se alude a la práctica de brujería para ello, sino que los consejos destinados a la *puella* aluden a mecanismos de fingimiento y de actuaciones que nada tienen que ver con la utilización de hechizos o encantamientos.

[47] Cf. *Amores* 1.4

Así, en el discurso de Dipsas o Acántide en ningún momento se hace alusión a la utilización de pócimas, venenos o conjuros. ¿Por qué, pues, el ego enunciador las construye como si de brujas se tratara? Ya sabemos que la práctica de la brujería constituye un uso marginal y condenado por ser en una práctica que se ubica fuera de los límites de los ritos religiosos oficiales. Es que, a nuestro entender, el enunciador busca defenestrar la figura de Dipsas frente a los posibles destinatarios de su discurso. Pero ¿quiénes son esos destinatarios? El contexto de enunciación es algo complejo, pues se trata de un ego elegíaco reproduciendo las palabras de la bruja, las cuales oye ocultamente. Las enseñanzas de la bruja, en un plano explícito, se hallan destinadas a una *puella* en particular, la cual, en el caso del texto de Ovidio, no aparece identificada. Por otra parte, en un nivel macro, el discurso aparece reproducido para que sea destinado a todos los potenciales lectores de *Amores*. De este modo, Ovidio se apropia de las palabras de la alcahueta para desmerecer su autoridad sin argumentar mediante un contradiscurso, sino, simplemente, caracterizando a la enunciadora de bruja. Como esto sucede previamente a la mostración del discurso de la vieja, todo aquello que encontramos en él es connotado negativamente. Otro de los objetivos de la inclusión del discurso directo es advertir a los varones a quienes se destina el texto de *Amores*, para que puedan actuar a resguardo de las enseñanzas de la bruja. De este modo, por ejemplo, si la *puella* a la que persiguen dice que es su cumpleaños, ellos deberán o corroborarlo o no asistir fingiendo algún problema, como leemos en el *Ars amatoria*. Como sabemos, el objetivo de la práctica amorosa elegíaca es lograr la unión con la *puella* valiéndose de la menor cantidad de recursos posibles, fundamentalmente, de todo aquello que tenga que ver con bienes materiales. Es por esto que las enseñanzas de Dipsas se contraponen por completo a la preceptiva amatoria elegíaca.

A nuestro entender, la estrategia del enunciador de este poema es no contraargumentar en la misma pieza con otro discurso a las enseñanzas de la bruja. Dicho contraargumento forma parte de los consejos vertidos a lo largo de todo el poemario de *Amores* y, principalmente, de *Ars Amatoria*. En este caso, la estrategia para dejar sin efecto las palabras de la vieja consiste en desautorizar su figura para quitarle todo valor a lo que ella profiere. De este modo, por una parte, el *amator* que sea receptor de esta elegía sabe que debe cuidarse de las alcahuetas, por ser estas brujas peligrosas. Pero, más fundamentalmente, la estrategia discursiva de nuestro enunciador apunta a que las potenciales *puellae* que puedan acudir a una alcahueta no lo hagan. Y esto, porque se trata de una figura que, al ser construida como bruja, puede enseñar

cosas negativas para las muchachas. Es así que la caracterización de bruja de la alcahueta carece de fundamento, pues el ego nunca vio su metamorfosis, sino que se trata de rumores producto de la fama. La apelación a la credibilidad del enunciador no se afirma sobre una base contundente, pues no testifica haber visto que Dipsas haya practicado brujerías. Creemos pues que la función de la construcción monstruosa de la alcahueta tiene por único objetivo desautorizar el discurso que ella enuncia. De este modo, lo que hace Ovidio es operar sobre el estereotipo que, según Amossy-Pierrot "aparece como una construcción imaginaria que no refleja en absoluto lo real".[48] Pero por tratarse de un constructo que es compartido por el imaginario social, su función de degradación sirve para persuadir a su auditorio. Como bien afirman las mismas autoras, "el estereotipo que desvaloriza aparece como un instrumento de legitimación en diversas situaciones de dominación."[49] Justamente, adjudicando a la alcahueta la imagen monstruosa propia de las brujas, el efecto producido es el de desvalorizar el discurso de Dipsas para restarle autoridad, de manera tal que las opiniones vertidas por el ego enunciador revisten un carácter de legitimidad que lo coloca por sobre el discurso de la supuesta bruja.

Bibliografía

Amossy, Anne – Pierrot, Ruth, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

Berman, Kathleen "Some Propertian imitations in Ovid's *Amores*", *RSC* (55) 1975, pp. 170-7.

Berman, Kathleen "Ovid, Propertius and the elegiac genre: some imitations in the *Amores*", *RSC* (55) 1975, pp.14-22.

Gibson, Roy "Didactic poetry as 'popular form: a study of imperatival expressions in Latin didactic verse and prose", en Atherton, C. (ed.) *Form and content in didactic poetry*, Bari, 1997.

Herescu, Nicolas (ed.) *Ovidiana: Recherches sur Ovide publiées a l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, Paris, Les Belles Lettres,1958.

Konstan, David "Foreword: to the reader", *MD* (31) 1993, pp.11-22.

Lausberg, Heinrich *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos,1966.

[48] Amossy, Anne – Pierrot, Ruth, *op. cit.*, p. 41.
[49] Amossy, Anne – Pierrot, Ruth, *op. cit.*, p. 45.

Mader, Gottfried "Panegyric and persuasion in Ovid", *Latomus* (50) 1991, pp.139-49.

McKeown, J. C. *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes. Volume 1, Text and Prolegomena*, Cambridge, 1987.

Perelman Ch. & Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos,1994.

Schniebs, Alicia, “Construyendo a la *puella*: el ego elegíaco como agente moral”, *Habis* (35) 2004, pp.219-231.

Thiebaut, C. "Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur", en Castilla del Pino (comp.) *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza,1989, pp.121-144.

Tupet, Anne-Marie *La magie dans la poésie latine*, París,1976.

Veyne, Paul, *La elegía erótica romana: el amor, la poesía y el Occidente*, México, 1991.

¿Quién es Helena en *Orestíada* de Esquilo?

Guillermo De Santis.

La *Orestíada* de Esquilo es un texto destacado para la comprensión de la mujer en la Atenas Clásica. Esquilo despliega allí definiciones de los personajes femeninos basadas en la etimología, la referencia mítica, la relación acción-personaje y aspectos socio-políticos.[1]

Entre sus personajes Helena aparece entre los fundamentales a pesar de ser sólo una referencia pues es sólo un personaje 'dicho' por los otros y no deja de ser por ello un actante de importancia. Esto sólo da mucho que pensar: en el teatro, donde el actor desarrolla una acción física, gestual y verbal, un personaje no caracterizado, uno que no participa de la escena, genera y decide acciones, problemas y lugares de discusión.

La referencia a Helena (sin nombrarla siquiera) en el primer estásimo es un ejemplo de lo dicho antes: un estásimo bien balanceado en dos secciones, la primera de las cuales habla específicamente de la toma de Troya como castigo de Zeus *Xénios* contra Paris. Helena ya es presentada aquí como la riqueza, ganancia y también luto y da pie a la primera presentación de la novedad moral de Esquilo: es posible tener riqueza con justicia y sin provocar la ira divina. Paris fue conducido por *Peithó*, hija de *Áte* (385-386) a cometer un grave delito:

> Así también Paris, que viniendo a la morada de los Atridas **deshonró** (ἠσχυνε) la mesa **hospitalaria** (ξενίαν) **con robos de esposa** (κλοπαῖσι γυναικός). (399-402).

Aquí Helena no es directamente nombrada sino como una de las esposas de los hijos de Atreo, objeto de robo por parte de Paris, quien es el verdadero eje de análisis del canto.

---

[1] La bibliografía es amplísima. Sólo citaré aquella de la que me he servido estrictamente para el presente trabajo: Walcot, P.; "Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidencie" *G&R* (31) 1984, pp. 37-47; Gould, P.; "Law, Custom, and Myth: Aspects of the Social Postion of Women in Classical Athens" *JHS* (100) 1980, pp.38-59; Lefkowitz, M. *Women in Greek Myth*. 1986. Bristol; Baldry, H.; "The House of the Atridae" *CR* (5) 1955, pp.16-17; Stinton, T.; "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephori*" *CQ* (29) 1979, pp.252-262; Carey, C.; "Rape and Adultery in Athenian Law" *CQ* (45) 1995, pp.407-417; Foley, H.; *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton. 2003. Goldhill, S.; "Two notes on τέλος and related words in the *Oresteia*" *JHS* (104) 1984, pp.169-176, Concaher, D.; *Aeschylus'* Oresteia*. A literary commentary*. Toronto 1989. Page, D; *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford. 1972. Bollack, J.-de la Combe, P.; *Agamemnon* 2. Lille. 1981-1982; Lebeck, A.; "The First Stasimon of Aeschylus' *Choephori*, Myth and Mirror Image" *CP* (62) 1967, pp.182-185; Griffth, M.; "Slaves of Dionysos: Satys, Audience and the Ends of the *Oresteia*" *CA* (21) 2002, pp.195-258; Skutsch, O.; "Helen, her Name and Nature" *JHS* (107) 1987, pp.188-193; Garvie, A.; *Aeschylus. Choephori*. Oxford. 1986; Wohl, V. *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin. 1998.

Interesante es, entonces, ver que en el tratamiento del delito en contra de la *xenía* de la casa de Atreo Esquilo dispone los términos básicos relativos a los delitos de ofensa sexual: *aischýno*, *klopé* a los que añadirá *harpagé* en el verso 534. Inmediatamente después el Coro describe la participación de Helena en el rapto:

> dejando atrás (Helena) para sus conciudadanos, combates con escudos y lanzas y equipamientos de armadas, y llevando **en vez de dote** (ἀντίφερνον) **la destrucción** (φθορᾶν) a Ilio, cuando con rapidez salió a través de la puerta osando lo intolerable. (403-408)

Helena abandona a Menelao y va Troya y lleva una dote que no es dote (ἀντίφερνον) sino destrucción (φθορᾶν). En cuanto a los argivos la consecuencia es para la *pólis*, la decisión de embarcarse en una guerra en la que morirán muchos griegos, y para el *oíkos* Atrida que sufre un menoscabo de su *philía*, producto del adulterio de Helena.

Puesta en términos legales la situación es compleja pues por un lado el accionar represivo en contra de la mujer adúltera (forzada o no a serlo) es claro. Pero en *Orestíada* Helena no recibe la sanción de *atimía* que le corresponde por parte de su esposo; por el contrario los atridas buscan recuperarla como a un bien preciado y el castigo es sólo para Paris y su ciudad. La belleza de Helena muestra que la objetivación de la mujer en las leyes atinentes a lo privado deja al hombre en una posición desfavorable: si la mujer es bella como Helena y es deseada por otros hombres, es una permanente amenaza de deshonra del *oíkos* y de ruptura de lazos sociales elementales como la *philía* y la *xenía*. La belleza de Helena es, a la luz de sus efectos, una arista de su negatividad y una de las bases del reconocido despliegue misógino de la obra.

Menelao, por su parte, sufre por el abandono:

> Por la nostalgia de la que está más allá del mar, pareciera que un fantasma (φάσμα) gobierna la casa (414-415).

La idea de Menelao que es como su propio fantasma es una descripción muy particular que se completa con los versos 416-419:

> La gracia de las estatuas **de bella forma** (εὐμόρφων) resulta odiosa para el varón y en el vacío de sus miradas se escabulle Afrodita toda.

Menelao ve un doble de Helena en las estatuas de la casa. Las estatuas se muestran bellas como Helena, y Menelao busca el encanto amoroso en los ojos vacíos de las estatuas que no le devuelven nada.

Esta referencia no hace sino hablar del poder erótico de Helena que es uno de sus constituvos míticos esenciales y un rasgo característico en esta obra pues es el de-

sencadenante de la transgresión de Paris: esa *Peithó* hija de *Áte* que nos dicen los versos 385-386 que llevó a Paris a deshonrar la *xenía* es aquí un poder sexual de Helena, un poder erótico que no precisa del *lógos* ni de la violencia. Para ilustrar la situación recurrimos a *Suplicantes* y los consejos de Dánao a sus hijas vírgenes acerca del peligro que corren las jóvenes castas:

> Y sobre las delicadezas **de bellas formas** (εὐμόρφοις) de las vírgenes todo el que pasa lanzó el dardo seductor (θελκτήριον) de su mirada, vencido por el deseo. (1003-1005).

Aquí los hombres lanzan miradas seductoras buscando la complicidad y el impacto amoroso en las jóvenes. La situación es relativamente similar a la de Helena y Paris: la belleza de Helena mueve al acto seductor de Paris y este es vencido por el deseo, la *Peithó* negativa, y debe tenerse en cuenta la estrecha relación que existe en *Orestíada* entre persuasión y seducción (amorosa y retórica), relación que en el final de de *Euménides* será retomada por Atenea para persuadir a las Erinias de aceptar su nuevo lugar de culto.

Pero viendo las estatuas, tan bellas como Helena, Menealo no tiene frente a sí un objeto de seducción pues los ojos vacíos de las estatuas no reciben y devuelven el impacto del intento de seducción amorosa.

Las estatuas son un doble de Helena, uno que tiene su belleza pero exento de la fuerza erótica que lleva a un hombre a transgredir cualquier norma con tal de poseerla. Esta capacidad metafórica de Helena de desdoblarse en una pura imagen, abre la posibilidad de entender a Helena como 'engaño' puro, de no parecer lo que es y de allí ser causante de desgracias sin su participación efectiva. También se le aparece en sueños:

> Hay **apariciones de sueños** (ὀνειρόφαντοι)que hacen sufrir, que sólo traen vana alegría, pues cuando [Paris] está viendo lo que cree que es su bien, **la visión se le trastoca** (παραλάξασα ... ὄψις) inmediatamente entre las manos, luego de haberse esfumado sin realidad en la compañía de los alados caminos del sueño. (420-426)

Se refuerza la idea de una Helena que es capaz de mutar y de aparecer como otra frente a la visión y, en consecuencia, frente a la comprensión de su naturaleza. Precisamente en la primera mitad de *Agamemnón*, lo que caracteriza a Helena es esta elusión que se da en el campo concreto (la fuga a Troya) y en el abstracto (el doble en las estatuas y en los sueños).

La segunda mención, y la más extensa, de Helena se da en el segundo estásimo (681-781) con la famosa indagación acerca del nombre de Helena que resulta fundamental para entender su posición en el universo de la obra. El Coro no sabe (ni deja en-

trever) quién ((τίς, 681) le asignó el nombre 'Helena' pero nos dice, e intenta probar, que es correcto: Helena, como lo indica su etimología es destructora. Pero esta es una etimología que tiende hacia el exterior de la persona que recibe el *ónoma* en cuanto no muestra quién es Helena, sino qué produce. Y si revisamos el pasaje de análisis etimológico veremos que en realidad hay una toma de postura del Coro frente a los sucesos:

> ¿Quién le dio el nombre con absoluta verdad? ¿Acaso alguno que no vemos que con su previo conocimiento de lo dispuesto por el destino rige su lengua ajustada a esa suerte, llamó Helena **a la casada que fue disputada** (ταν δορίγαμβρον ἀμφινει-/κῆ), que causó la guerra? Luego fue, de modo adecuado a su nombre, **destructora de barcos, de hombres y de pueblos** (ἑλένας, ἔλανδρος, ἑλέ-/πτολις), que abandonando la delicia y la riqueza de sus cortinajes, se hizo a la mar bajo el soplo del Céfiro gigante, y numerosos varones cazadores armados de escudo, tras el rastro invisible de los remos, arribaron a las frondosas riberas del Simunte, debido a la sangrienta Discordia. (681-698).

El intento de establecer una relación nombre-objeto busca la fijación de dicho objeto en el mundo para la interacción con él. Aquí el Coro pone todo su esfuerzo en hacer de Helena la 'causa de la destrucción de la flota, los hombres y las ciudades' de Argos y Troya. No importa quién la nombró como Helena sino la relación entre su nombre y las consecuencias de sus actos: 'destrucción'. La toma de posición del Coro es concreta: pelear, morir y destruir una ciudad por una mujer es un esfuerzo que sólo un loco decide realizar, y así se lo hace saber a Agamamenón en persona en los versos 799-804. Pero también hay una posición frente al mito: en la poesía épica Helena está lejos de ser sólo una mujer engañada por Afrodita y provocadora de una guerra; es, sobre todo, una mujer inteligente, que reconoce la acción de esta diosa (Hom., *Il* 3.396-397), que sabe distinguir niveles de heroicidad entre los guerreros (*ib.* 3.431), expone con claridad sus vínculos sociales, públicos y privados (*ib.*3.174-175). En *Orestíada*, en cambio, el Coro la muestra como un ser que evade toda categorización social, ubicación en el mundo y le asigna una capacidad de engaño casi fantasmagórica que la lleva a cometer transgresiones jurídicas y sociales, generar guerra y destrucción. Tales consecuencias, que en la presentación inicial se derivan del adulterio, exceden el ámbito privado y se hallan también en el público, como dice el Coro:

> Cada cual sabe a qué familiares dio la despedida pero en vez de de hombres vuelven a cada casa urnas y cenizas. (433-436)[2]

[2] En *Agam.* 1455 el Coro la llamará παράνους᾽ Ελένα haciendo referencia al poder destructor de su locura; una apelación, según Foley (2003:228) basada en la categorización femenina de proclividad a lo irracional, desvergonzado y falto de control.

Helena, como el resto de los personajes de la trilogía, ilustra esta idea de que las acciones afectan simultáneamente al *oíkos* y a la *pólis*. Pero sólo Agamemnón se le asemeja en esta cuestión de haber causado graves perjuicios en ambas ciudades, Argos, y Troya.

También en Troya Helena se revela como lo que no es en realidad, allí la bella mujer es un doble pero esta vez de la Erinia:

> Podría decirse que al principio llegó a la ciudad de Troya un espíritu de calma sin viento, **y el amable ornato de la riqueza** (ἀκασκαῖον <δ'> ἄγαλμα πλούτου), **el tierno dardo de los ojos** (μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος), **la flor del amor que muerde el corazón** (δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος). Pero **cambiando** (παρακλίνασ') llevó a cabo la consumación de una amarga boda (γάμου πικρα_ς), la de funesta llegada y funesto trato lanzándose contra los Priámidas, **con el envío** (πομπᾷ) de Zeus xénios, **Erinis que hace llorar esposas** (νυμφόκλαυτος Ἐρινύς). (737-749)

Helena llega a Troya bajo la apariencia de ser una riqueza obtenida,[3] desplegando su seducción para toda la ciudad y, súbitamente cambia para revelarse como la Erinis enviada por Zeus para castigo de la afrenta a la *xénia*. La ciudad entera ha sido conquistada primero y engañada después por la mirada seductora y la belleza de Helena.

Notable es el verbo παρακλίνω que indica esta idea de cambio en clara consonancia con παραλλάσσω usado para las apariciones en sueños. Aquí el movimiento es a la inversa pues la llegada de Helena es como un sueño grato y el cambio es hacia la realidad: Helena es la Erinis. Interesa remarcar este poder de cambio y de ser un doble de la Erinia, poder asociado directamente al erotismo que nuevamente es la fuerza persuasiva detrás de la imagen.

Para graficar la situación el Coro relata su famosa fábula del cachorro de león que, al llegar a la adultez, deja ver su naturaleza agresiva y mata a quienes intentaron domesticarlo. Ese león se transforma en "sacerdote de *Áte*" así como Helena es una Erinis.

Estas consideraciones sobre Helena ilustran de una manera muy particular la posición de la mujer en *Orestíada*: no se hallan medios para una definición que permita ubicar con justeza a la mujer en el ámbito privado ni en el público, su capacidad de mutar y desdoblarse en imagen y realidad la hace aun más peligrosa. Clitemnestra es el caso más evidente: el dominio del *lógos* es su arma, decir algo pero significar su contrario, la transgresión de las normas implícitas y explícitas del *oíkos* (parecer guardiana y

[3] Wohl (1998:81ss) afirma que Helena es considerada más una mercancía que un *ágalma*. Coincide así con el presente trabajo en que el Coro toma posición frente a Helena más que un intento de explicar la relación con su *ónoma*.

ser usurpadora), el adulterio voluntario y desvergonzado, la criminalidad vengadora, la actitud tiránica en lo que concierne a la *pólis*. Clitemnestra muestra el peligro que significa una mujer con poder, público o privado.

Si el Coro es la voz masculina en la obra, su análisis de Helena revela una cautela y, casi diría, un temor similar al que producen las asimilaciones monstruosas de Clitemnestra según la descripción de Casandra (*Agam.* 1227-1241).

Sin embargo hay una diferencia que debe ser notada: Helena está en la base misma de las transgresiones femeninas, es el mito dentro del mito en el que se basa la obra. Pues, si Clitemnestra prefigura a las Erinias, Helena es la Erinis, si Clitemnestra impone su palabra persuasiva, Helena posee la persuasión erótica como poder básico aun del discurso, esto es la *Peithó* negativa de la primera parte de la trilogía. Si Clitemnestra es comparada con una Escila o una anfisbena, Helena es la muestra concreta de lo que puede esconder una forma, lo revela en sus consecuencias, la destrucción, y su nombre se ajusta a ello.

En el primer estásimo de *Cóeforas* el Coro de esclavas presenta a los humanos como los peores seres de la naturaleza pero la mujer lo es aun más. La crítica analiza las referencias míticas del canto siempre en relación con Clitemnestra y, ciertamente, que es la lectura primera que debe hacerse. Pero si pensamos en la primera parte de la antiestrofa primera:

> Pero ¿quién podría hablar del pensamiento osado en exceso del varón y de los **amores osados a todo** (παντόλμους ἔρωτας) en los corazones de mujeres osadas y compañeros de los mortales en las ruinas? **El amor sin amor** (ἀπέρωτος ἔρως) **dominador de la mujer (o bien que da dominio a la mujer)** (θηλυκρατης) pervierte a las parejas armoniosas de las bestias y de los mortales. (594-601)

Creo que esta antiestrofa primera plantea de un modo muy general la presencia de la osadía y de *éros* en las acciones humanas por cuyas consecuencias el Coro habla de la monstruosidad de los humanos y, luego, en particular, de las mujeres que ilustrarán los mitos. Es llamativo que la crítica no considere a Helena como una de las mujeres aludidas en estas palabras.[4] Personalmente creo que al hablar de *éros* que lleva a la mujer a atreverse a todo y que le da dominio, no podemos dejar de lado a Helena que, según entiendo, es la ilustración más general, antes incluso que los mitos del presente estásimo. Helena es el parámetro para entender la fuerza de *Éros* y de la *Peithó* amorosa que

[4] Guold (1980:55-56) es un ejemplo. A pesar de afirmar con total justeza que cada uno de los mitos se basa en la relación *philía*-seducción sexual, Helena es para el autor sólo una de tantas que podrían ser incluidas, mientras que Clitemnestra es el objeto central y único de los *illustrantes*. Pero tampoco Lebeck (1967) y Stinton (1979).

dominó a Paris como a Menelao y que luego se desarrollará en el personaje de Clitemnestra con características políticas más pronunciadas.[5]

Para entender la pasión nefasta femenina y la pertinencia en el análisis del caso de Clitemnestra de los *exempla* de Altea, Escila y las mujeres de Lemnos es preciso partir de la mujer como un ser con tendencia a la transgresión y subversión, que en el caso de Helena se resumen en su persuasión amorosa y en la capacidad de desdoblarse en ser y parecer. Con Clitemnestra llegamos a la expresión máxima de estas cualidades negativas para el sector masculino de la Atenas de Esquilo. Clitemnestra subvierte el orden con el uso y dominio de las capacidades masculinas: poder político, discursividad, racionalidad. Helena, en cambio posee las facultades femeninas más prístinas y peligrosas: seducción, belleza y mutabilidad.[6]

Las consideraciones legales sobre el adulterio de Helena muestran que la esposa de Menelao se mantuvo confinada al *oíkos* pero que también desde ese lugar socialmente asignado fue capaz de provocar la destrucción de una ciudad y dar inicio a una disolución de Argos.

Tal consideración apoya, a mi juicio, la hipótesis de Mark Griffith acerca del drama satírico *Proteo*. Según Griffth es posible pensar que Esquilo siguiera la tradición que hacía de Helena una mujer desdoblada en su espectro y su persona;[7] mientras que a Troya viajó su espectro, su persona fue retenida en Egipto por Proteo. En el encuentro entre Menelao y Helena, habría, posiblemente, una reconciliación de los esposos y un reacomodamiento de las esferas públicas y privadas, una valencia positiva de Afrodita y una redefinición de la importancia del orden de lo privado como base de lo público la importancia del *oíkos*. Una Helena que, como en *Odisea*, regresa junto a Menelao sin menoscabo de su condición, matizaría la fuerte misoginia que la trilogía ha desplegado y, al mismo tiempo, insistiría en la necesidad de explorar la naturaleza femenina para dominarla

[5] Sobre la ambigüedad activa-pasiva del compuesto θηλυκρατης véase Gould (1980:55) παντόλμους ἔρωτας es referido a Clitemnestra en *Agam* 1231 y 1237. El poder de *Éros* es destructivo en *Agam* 341, 743, 1478 y positivo en *Eum* 865.

[6] Recuérdese que Helena es incluida en la autoría de las desgracias familiares junto a Clitemnestra en *Agam.* 1455 y ss.

[7] Sobre Helena como fantasma véase fundamentalmente Griffth (2002:237-250) y su recorrido del tema en Hesíodo, Estesícoro y Herodoto.

Hechicería y animalización como estrategias liminares en *Circe* de Cortázar

Silvana Gaeta

Introducción: las dos caras de una mujer

La obra de Julio Cortázar ha sido abordada desde las perspectivas más diversas, hecho que, no obstante, reafirma su evidente inagotabilidad y vigencia. Esta inherente capacidad de iteración que subyace a la producción cortaziana hace posible ensayar, en el marco de las III Jornadas de Reflexión de Monstruos y Monstruosidades, el análisis de uno de los cuentos más célebres del autor, *Circe* (incluido en *Bestiario*, 1951), relato que ya ha sido objeto de numerosos comentarios críticos y filológicos pero cuyo interés sigue generando recurrentes excursiones interpretativas, como la que nos disponemos a abordar en estas páginas.[1]

Ya desde su título, el cuento resulta ampliamente significativo pues retoma un nombre propio ausente en el cuerpo de la narración, referencia que introduce la historia de sus protagonistas en una dimensión claramente intertextual, entendiendo 'intertextualidad' como un proceso de al menos dos pasos que conlleva, para Fowler (2000:117), la reconstrucción de la matriz que da significado al texto y la producción de ese sentido a través del acto de relacionar los textos fuente y meta. En este caso, el entrecruzamiento de horizontes de lectura se produce mediante la alusión a textos de la tradición clásica, tanto griegos como latinos. Esta forma particular de construir la ficción se condice con la estructura dialógica que atribuye Jackson (1986) a las obras de matriz fantástica y confirma que la referencia manifiesta al mundo clásico es una estrategia recurrente en Cortázar.[2] Asimismo, esta primera denominación, particularmente importante en virtud de su lugar destacado, fija la atención del lector en la figura femenina y en su constante alejamiento de la esfera de influencia de los otros personajes del relato.

---

[1] Entre otros, se pueden mencionar los trabajos de Camacho (2006), Liñares (1999), Irma Paletta (1999) y González de Tobia (1998).

[2] Según Soussan (s/a): "Lo simbólico mítico en Cortázar se articula de una parte en la relación de lo lúdico y lo sagrado, sobre referencias a mitologías griegas y precartesianos –«Circe», «Las ménades», «El ídolo de las cíclades», « Axolotl »- y de otra parte, sobre las implicaciones psicológicas; los fantasmas neuróticos y su proceso de condensación, de desplazamiento, de figuración simbólica de los objetos de la libido."

La presencia de este nombre propio, cargado para un lector instruido de numerosas connotaciones mitológicas, aparece, como ya dijimos, aislado en su carga semántica, en tanto no se corresponde con una manifestación precisa dentro del cuento y, de este modo, colabora en la consolidación de una poética de la exclusión, que se pondrá de manifiesto discursivamente a lo largo de la narración de la historia amorosa que se va tejiendo entre los personajes de Delia y Mario.

Así, desde el comienzo, lo que caracteriza a Delia es el apartamiento, el encierro y la distancia que imponen los otros, y que sólo Mario quiebra acercándose al territorio ajeno: "Y cuando volvía del trabajo entraba ostensiblemente para saludar a los Mañara y acercarse –a veces con caramelos o con libros- a la muchacha que había matado a sus dos novios" (144).[3]

Esta condición de aislamiento es esencial en el mito de la maga ya que es lo que garantiza su posición en el relato, en tanto la Circe mitológica vive en una isla. Por otra parte, la forma de acercamiento hacia la joven se asemeja a la atracción que se pretende ejercer sobre ciertos seres indefensos, como por ejemplo los niños, a menudo atraídos por la promesa de una golosina; sin embargo, esta aproximación sitúa al lector en una primera impresión engañosa, puesto que, al final del cuento, será la víctima quien se convierta en victimario, de presa devendrá cazador. Finalmente, mediante la proposición relativa que cierra la oración ("que había matado a sus dos novios"), queda definida la prehistoria sentimental de la joven, cuya figura –como veremos- reproduce una doble imagen, alienada y construida por el mismo texto.

En este sentido, la posición intersticial de Delia entre la vida y la muerte marca dos planos de asimilación cuyas características se yuxtaponen y cuyos alcances se multiplican a medida que avanza la narración: por un lado, representa a la hechicera que envuelve al hombre con pócimas/venenos; por el otro, adquiere un aspecto de fiera a partir de un proceso de bestialización que la transforma en una verdadera "araña", que mata a los machos que se involucran con ella. Esta visión dual de Delia, pues, refuerza en ambos casos la presencia de la naturaleza inhumana frente a Mario, en primer lugar, y frente al 'yo' omnisciente. La mujer, entonces, representa lo ajeno, lo distinto, lo instintivo frente a lo racional; instaura un verdadero vínculo entre los humanos y los poderes de la naturaleza para, finalmente, entablar una ruptura.

[3] Las páginas se corresponden con la edición de Alfaguara (1994).

Frente al interés activo de Mario a comienzos del cuento, la pasividad de Delia es evidente en las primeras páginas: “Se dejaba adorar vagamente por Mario y los Mañara, se dejaba pasear y comprar cosas”(145)

Su rostro blanquecino, sus cabellos rubios, acentúan esta imagen difusa y opacada de su personalidad inicial. Asimismo, se reitera la asociación con la conducta de una mujer-niña, quien admite paseos y halagos, frente a los que no opone ninguna resistencia, pero de los que, al mismo tiempo, parece estar casi ausente. Los otros actúan a su alrededor y ella espera, atenta, el momento indicado para apoderarse de su “presa.”

Frente al planteo de aislamiento, la inclusión de Mario dentro del ámbito de los Mañara es pautada y lenta: “Hasta ese entonces, Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa. Era siempre una ‘visita’” (145)

Poco después, y dentro del *endon* construido como su lugar de pertenencia, resulta interesante que se revele paulatinamente una mayor actividad en la muchacha, dinamismo que en su calificación reviste ya ciertas connotaciones de animalización: “Mario se agregó, discreto como ellos [...] Delia recuperaba ahora una menuda vivacidad episódica” (145)

El espacio de encierro de la joven, pues, y la incorporación del hombre en el ámbito femenino permiten definir este doble juego de construcción del personaje. El hombre es atraído hacia el interior, espacio prototípicamente femenino, donde ella puede manipularlo con toda libertad. Exploraremos, entonces, las dos identidades de Delia, con el objeto de indicar sus similitudes y plantear los puntos de contacto entre ambas conformaciones.

Delia como ‘maga’

A medida que avanza el relato, Delia termina consagrando su tiempo a la preparación de licores y, más adelante, de bombones. Si retomamos el intertexto evidente del episodio narrado en el canto X de *Odisea*, encontramos en la figura de Circe los orígenes de esta tradición: allí la mujer, lejos de ser humana (se trata de una divinidad), implica para Odiseo la ambigüedad de lo ‘otro’, que causa simultáneamente atracción y rechazo,[4] y

[4] Ella presenta desde el comienzo del pasaje: “An incongruous combination of civilized sophistication, charm, and bestial domination. The ensuing narrative is in two stages and brings out both sides of her dual character” (Race, 1993: 103).

recurre a las pócimas para 'engañar' (en términos del compañero de Odiseo, Eurícolo, que huye del palacio de la hechicera). Esto va a aparecer también en el cuento, ya que, según Soussan, nos remite "más allá del relato mitológico, a una fantasmática obsesional que se cristaliza alrededor del eje dinámico *atracción/repulsión* por los objetos no-alimentarios". Así leemos: "'Tire ese bombón', hubiera querido decirle. 'Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo'".

El doble valor de *pharmakon*, tal como el propio texto épico señala, da cuenta precisamente de esta ambigüedad: se trata en griego de un término que significa tanto 'remedio' como 'veneno'.[5] De hecho, cuando los marineros de Odiseo llegan al palacio en Eea, Circe les hace beber un "veneno terrible" (*pharmakon ulomenon Od*. X, 394) que los transforma en cerdos; es a través de otra pócima (*pharmakon allo Od*. X, 392) que se vuelven a convertir en humanos.[6]

Delia, en este sentido, retoma para sí misma ese imaginario de la hechicera, reuniendo en su persona todo lo inhumano: el universo animal, las pócimas que suponen lo innatural en el hombre y su consecuente cercanía con la muerte**:** "De Delia quedaban las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte"

La predicción también se vuelve una habilidad de la joven: hablando del pez de color, anuncia que "está viejo y enfermo. Mañana se va a morir" (150), tal como efectivamente ocurre en el argumento de la historia.

En los textos literarios, son las mujeres esencialmente aquellas que se dedican a la magia sexual, al manejo de elíxires y a la clarividencia divina.[7] De hecho, los hombres que se dedican a las pócimas eróticas cruzan los límites de lo esperable en términos de comportamiento social masculino.[8] Esto tiene una explicación interesante: además de posicionarse entre la vida y la muerte, la magia está –de acuerdo con los testimonios platónicos y neoplatónicos- ligada al 'amor', territorio fundamentalmente femenino.[9]

De hecho, en la narración, la relación entre amor y muerte es notoria y recorre transversalmente toda la historia: ciertamente, podemos decir, siguiendo a Bataille

[5] cf. Faraone (1999:7-9).
[6] cf. Scarborough (1991:139).
[7] cf. Winkler (1990: 89-90).
[8] cf. Graf (1997:189).
[9] Por este sentido se inclina Mancini (2003:91)

(1988), que la pasión amorosa está íntimamente conectada con la desintegración y la resurrección del otro: en Mario renacen Héctor y Rolo, y Mario convierte el fracaso amoroso –la destrucción de la hechicera- en la venganza de los dos novios muertos.

Todas estas cualidades –que entremezclan la pasión y la destrucción- definen a una mujer hechicera desde la antigüedad, pues ya el poeta helenístico Teócrito identificaba a la 'hechicera' como una maga antigua que buscaba un resultado erótico mediante filtros y encantos de amor.[10] De esta manera, a la desestabilización habitual que ocasiona la experiencia de enamoramiento, se suma aquí un manejo 'ficticio' que afecta el normal orden de las cosas y que vuelve al 'yo' de un ser en un ser 'otro'. Como sostiene Mancini (2003:99), el milagro del amor se produce cuando el amante ingiere la pócima y la mujer se convierte para ubicarse dentro de él: el bombón final que ofrece Delia, pues, la equipara a ella misma con el insecto que ofrece, aspecto que analizaremos en el siguiente apartado.

Delia como 'insecto'

La magia y la adivinación –que, tal como hemos visto, constituyen espacios privilegiados de seducción femenina- están conectadas con el dominio de lo (sobre)natural, en particular si definimos *mageia* como "el conjunto de mecanismos prácticos y rituales que usaban los antiguos en su cotidianeidad para controlar o, de otra manera, influir sobrenaturalmente sobre las fuerzas de la naturaleza, animales u otros seres humanos" (Faraone,1999:16). La mujer, descripta en estos términos cosmológicos, está en permanente contacto con los límites de lo humano; en esos resquicios liminares, se coloca como médium entre los hombres y las divinidades.

Precisamente en conexión con esta transformación y 'alienación', es posible advertir cómo muchas veces las mujeres se asimilan a criaturas violentas, y en esto radica su doble naturaleza de objeto de deseo y de temor. De hecho, también el bombón –que metonímicamente representa al final del cuento la figura femenina- manifiesta en manos del personaje un exterior apetecible y un interior –ignorado- que desencadena el espanto.

El hombre no la comprende en su extrañeza, baste si no con recordar las

[10] "Los griegos y los romanos metían, pues, dentro del mismo saco la magia, la *farmakeia* (propiamente, el conocimiento de las propiedades de las plantas), la astrología, la alquimia y la adivinación." (Gil, 2001:181).

palabras que Héctor deja a su madre antes de suicidarse, expresión que consolida la posición de poder de la mujer y que, a su vez, excluye a los otros de la dinámica de esta relación**: "**Perdonáme mi muerte, es imposible que entiendas pero perdonáme." (146).

De esta manera, la 'otredad' de Delia –y su condición mágica- signada por su aislamiento la acercan al mundo de los animales: "todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara" (145).

Como se infiere, la vinculación de Delia con el mundo animal no sólo se distingue en el marco de la trama de la obra, sino incluso en un plano semántico y léxico. Así, el apellido "Mañara" puede ser leído como inversión del lexema 'araña'. Pero el uso del vocablo no es, evidentemente, una indicación aislada. La metáfora del insecto es reiterada a medida que avanza el *racconto* de la relación. El apellido también puede leerse en los términos de Soussan: "Delia Mañara, la Circe de Cortázar anuncia la duplicidad de los signos que encierra el relato: *en* Delia Mañara se lee la oscilación entre el principio apoloniano –Apolo el *délis*- y el principio dionisíaco- maraña, enredo."

El narrador no deja de comentarnos cómo Mario se va sitiando progresivamente en las 'redes' de Delia, y encontramos las alusiones a la 'seda' del luto y a una protección -por parte de su familia- definida casi en términos de una telaraña envolvente: "Los tres cubrieron a Delia con una sombra fina y constante, casi transparente". La propia madre alega que Delia solía jugar con arañas cuando era niña, y la muchacha se muestra al comienzo, dentro de su casa, dedicada a sus proyectos de costura o bordado, actividad asimilable a las labores de hilván que realizan las tarántulas tejedoras. De hecho, en el comienzo de la relación con Mario se la presenta alejada, como agazapada en su escondite: "A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas".

El episodio de Delia comiendo un bombón, con la "dulzura de abominable repugnancia" que le provocó a Mario el pensar que estaba comiendo un "ratón vivo", parece también poder leerse desde esta metamorfosis.

La animalización de Delia –algo semejante a lo que ocurre con las mujeres de *Las Ménades*, donde también lo femenino se vincula en un trasfondo clásico con la desmesura y la trasgresión[11]- es un recurso permanente por parte del narrador, quien también termina

[11] cf. Goyalde Palacios (2001)

operando en la construcción de la memoria como una araña: “Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos” (147).

Los chismes –elemento central de la circulación de saberes en el cuento- también se van construyendo como un entramado: Mario se propuso “salvarla en sí mismo de los hilos de baba, del rezumar intolerable de esos rumores” (151-152).

Sin embargo, tal vez sea en el desenlace donde se note con mayor nitidez los criterios de la comparación de Delia con un arácnido. Cuando Mario descubre el contenido del chocolate, se produce una contaminación discursiva en la que se difuminan las fronteras entre la cucaracha del bombón y la propia Delia: en el momento final, se retoma la imagen del insecto para referirse a ambas: “Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra pero viva.”(154).

Podemos decir, a partir de esto, que la animalización de la mujer implica, necesariamente, una representación sexual que juega con una oposición pasividad/actividad -y su correlato muerte/vida- que relevamos como antítesis reiteradas en el cuento.

Conclusión

En síntesis, vemos que la construcción de la mujer como maga/hechicera/insecto –y el pasaje dinámico entre estos perfiles- nos muestran diversas estrategias superpuestas para señalar su distanciamiento del hombre y su rol problemático como objeto deseado y a la vez temible.

El título del cuento, pues, consolida también una relación alegorizante con un mundo otro, e instala un espacio de umbral: así como la mujer construye su lugar liminar a partir del juego con los opuestos, también el propio relato –y toda la cuentística de Cortázar- instruye una posición fronteriza donde realidad y ficción se abren y cierran. La magia es fantasía y la literatura fantástica, pues, es –como la mujer o como el bombón- también un lugar donde lo conocido se vuelve asombroso, y donde lo deseado se convierte en peligro.

Bibliografía

Bataille, G. *El erotismo.* Barcelona, Tusquets, 1988.

Camacho, J. M. "La tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX", *FIlib* (17) 2006, pp.57-84.

Cortázar, J. *Cuentos completos / 1*. Madrid, Alfaguara, 1994.

Faraone, C. *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

Gil, L. "Medicina, religión y magia en el mundo griego", *CFC-Estudios Griegos* (11) 2001, pp. 179-198.

Fowler, D. *Roman Constructions. Reading in Postmodern Latin,* Oxford, Oxford University Press, 2000.

González de Tobia, A. M. "Julio Cortázar y el mito griego. Vinculaciones y contrastes con algunos tratamientos de Borges y Marechal", *Synthesis* (5) 1998, pp.85-113.

Goyalde Palacios, P. "'Las Ménades' de Julio Cortázar: mito clásico y representación literaria", *Faventia* (23/2) 2001, pp.35-42.

Graf, F. *Magic in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Irma Paletta, V. "Los mitos en Julio Cortázar: una aproximación a lo sagrado", en Bañuls Oller, J. - V., J. Sánchez Méndez & J. Sanmartín Sáez (edd), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Valencia, 1999, pp.417-423.

Jackson, R. *Fantasy. Literatura y Subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

Liñares, L. "La voz del personaje y el discurso épico: *Circe* de Cortázar", en Álvarez Morán, M.C. & R. M. Iglesias Montiel (edd), *Contemporaneidad de los Clásicos en el Tercer Milenio. Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos. La tradición greco-latina ante el siglo XXI.* Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp.217-223.

Mancini, A. *Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma, 2003.

Race, W. "First Appearances in the *Oddysey*", *TAPA* (123) 1993, pp.79-107.

Scarborough, J. "The Pharmacology of Sacred Plants, Herbs, and Roots", en Faraone, C. & D.

Obbine (edd.) *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1991, pp.138-174.

Soussan, F. "Lo fantasmático y lo mitológico en un cuento de Julio Cortázar: 'Circe'", s/a.

Winkler, J. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, Routledge, London, 1990.

Espectros de mamá. Ficciones maternas en la escritura de Julio Cortázar

Clea Gerber

Los cuentos de Cortázar *La salud de los enfermos*[12] y *Cartas de mamá*[13] tienen en común el hecho de que el relato se estructura en ambos a partir de la figura de la madre y su relación con la muerte de un hijo. Este trabajo se propone analizar las situaciones de monstruosidad que emergen en los dos casos a partir de esa relación, donde lo materno encarna un 'exceso', un no reconocimiento de límites, que arrastra las vidas del resto de la familia.

En *La salud de los enfermos*, toda la familia se organiza para ocultar a mamá la muerte de su hijo Alejandro. Aduciendo el pretexto de un viaje inesperado, establecen luego una comunicación con ella mediante cartas que redactan y firman en nombre del muerto. La vida familiar seguirá su curso incorporando cada vez más esfuerzos para que mamá no descubra la mentira, y la muerte de tía Clelia, con que da comienzo el cuento, será un hecho más a incluir en la "comedia piadosa" que llevan montada por más de un año.

En *Cartas de mamá*, por su parte, la llegada semanal de la letra materna marca el ritmo de la vida de Luis, quien ha abandonado la casa natal para radicarse en París junto a su esposa Laura. El conflicto surge ante la repentina mención en una de las cartas del nombre de Nico, difunto hermano del protagonista, alrededor del cual reinaba hasta entonces un ominoso silencio. Mamá le anuncia de pronto que Nico –además antiguo novio de Laura- va a viajar a Europa a verlos.

Un primer rasgo destacable es que en ambos textos el personaje materno aparece identificado con la función 'madre' al punto de perder toda otra denominación. La expresión funciona como un patronímico: se llama "mamá". A diferencia de los demás personajes, que portan un nombre de pila o apellido ("Tío Roque", "Doctor Bonifaz"), "mamá" funciona como el nombre propio. Esto no deja de ser significativo, ya que si nos atenemos a la definición, un nombre propio es "el que, sin tener rasgos semánticos inherentes, se aplica a seres animados e inanimados para designarlos".[14] Es difícil pensar en una palabra con más rasgos semánticos inherentes que 'mamá', por lo que el efecto que provoca es que dichos rasgos aparecen indisolublemente unidos a la

[12] Incluido en: Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Todas las citas remiten a esta edición.
[13] Incluido en: Cortázar, Julio, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995. Todas las citas remiten a esta edición
[14] Según el diccionario de la Real Academia Española.

persona: es una madre perfectamente identificada con su rol. (¿Una madre perfecta?) Esto cobra especial relevancia ya que la cuestión del nombre y el nombrar, o el tomar el nombre de alguien, resulta fundamental en ambos cuentos y configura un complejo universo de sentido.

En *Cartas de mamá*, la conmoción provocada por la carta materna tiene que ver con el quiebre del silencio en torno al nombre del hermano, un silencio en el cual se hallaba confabulada también Laura, la esposa: "Ninguna de las dos lo nombraba, y hacía más de dos años que Nico había muerto. La repentina mención de su nombre a mitad de una carta era casi un escándalo".[15] La primera perturbación que provoca mamá es entonces la de mencionar aquello que se mantenía callado. En consecuencia, Luis reflexionará sobre las causas de ese silencio, que lo golpea esta vez con inusitada fuerza, en tanto lo obliga a cuestionarse también por qué él no puede 'hablar de eso' con su esposa: "Lo raro era que Laura no lo nombrara nunca, y que por eso tampoco él lo nombrara, que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá." Luego precisa:

> Ya el solo hecho de que el nombre de Nico apareciera de golpe en una frase, con la N larga y temblorosa, la o con una cola torcida; pero era peor, porque el nombre se situaba en una frase incomprensible y absurda [...] De golpe mamá perdía la noción del tiempo, se imaginaba que ..."[16]

Por supuesto que es esto lo verdaderamente sobrecogedor: mamá "perdía la noción del tiempo", es decir, se refería a Nico como si no estuviese muerto y enterrado, como si 'pudiera' preguntar por ellos (en la primera carta) o anunciar que los visitaría en Europa. Sin embargo, la relación 'paralel'" de mamá con la temporalidad, su poder de afectar el discurrir del tiempo, marcaba desde antes la vida del hijo: "las cartas de mamá eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas" -expresa el narrador al comienzo del texto- "Cada carta de mamá (aun antes de esto que acababa de ocurrir, este absurdo error ridículo) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota".[17] Si las cartas quebraban el presente de Luis es porque 'ya' traían la presencia de Nico: la mención del nombre no hace más que evidenciar una situación preexistente y, sobre todo, obligarlo a enfrentar el silencio de su esposa. En efecto, al ocultar la primera carta, no podrá evitar la pregunta (y esta es la primera de una serie de paréntesis que aclaran: "no era una

[15] Cortázar, 1995, p.15.
[16] Ib. p.15.
[17] Ibi. p.13.

pregunta, pero cómo decirlo de otro modo", sobre lo que luego volveremos) de por qué no quiere que Laura que la vea. Y cuando mamá insista en nombrar al hijo muerto "como si estuviera vivo", ya no quedan dudas sobre el estado de la cuestión:

> Resueltamente, esas cartas eran Laura, eran lo que iba a ocurrir con Laura. Ni siquiera eso: lo que ya había ocurrido desde el día de su casamiento […] Todo era Laura, todo iba a ser Laura ahora que Nico quería venir a Europa en el delirio de mamá.[18]

El "delirio" consiste en un rasgo sumamente perturbador de "mamá" que revelan las cartas: su no reconocimiento de un límite, y precisamente de aquello que constituye el límite por excelencia, el que separa la vida y la muerte. En *La salud de los enfermos* se insiste, aunque de diverso modo, en el mismo tema: mamá exige a toda la familia la transgresión del límite vida-muerte. En este cuento resulta de suma importancia destacar el papel del colectivo formado por los hijos, los tíos, e inclusive el "médico familiar": este complejo animal multiforme llamado "familia" se organiza para negar la muerte, supuestamente en pos de la salud de mamá. Paradójicamente, ellos terminan apareciendo como "enfermos" como consecuencia de la comedia que montan. Un primer signo de que la "comedia piadosa" los está trastornando ocurre en el momento en el que llegan a preocuparse incluso por alguna influencia inconsciente que pudiera dañar a mamá, y se dan cuenta de que "no podía ser, porque a fuerza de fingir las risas todos habían acabado por reírse de veras con mamá, y a veces se hacían bromas y se tiraban manotazos aunque no estuvieran con ella, y después se miraban como si se despertaran bruscamente".[19]

Aquí la situación es a la inversa: los miembros de la familia no cesan de nombrar a Alejandro: incluso cuando mamá comienza a manifestar menor interés en preguntar por él, o aun cuando no están con ella, insisten en hablar de lo bien que le está yendo, de lo orgullosa que debería estar, como si nombrarlo por exceso contribuyera a presentificarlo. El nombre pareciera funcionar como una invocación.

Pero casi desde el comienzo se presenta un obstáculo, cuando mamá se extraña de que su hijo no la llame por el nombre cariñoso que empleaba al dirigirse a ella: "Ya van cinco o seis cartas de Alejandro y en ninguna me llama…Ah, pero es un secreto entre los dos".[20] De este modo, hay un límite para la representación que la familia lleva a cabo. Tal como expresará Carlos, "lo más que puedo hacer es falsificarle la firma", pero del nombre secreto no puede dar cuenta nadie. Cabe preguntarnos, a la luz de estos

[18] Ib. p.21.
[19] Cortázar, 1964, p.39.
[20] Ib. p.40.

textos: ¿Qué tipo de 'secreto' aparece ligado a la cuestión del 'nombre propio'?

En *Cartas de mamá*, el narrador expresa directamente: "Más bien se trataba de evadir nombres (las personas, evadidas ya hacía tanto tiempo, pero los nombres, los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz)".[21]

Si los nombres implican fantasmas, es porque en todo nombre propio hay, siguiendo a Derrida,[22] una marca de "desapropiación": dado que el nombre es aquello que va a sobrevivirme, es por tanto la inscripción segura de mi muerte en mí. En este sentido, señala hacia el porvenir. Pero a la vez arrastra una cadena de muertos "hacia atrás" y señala hacia el pasado en forma de herencia: siempre se porta un nombre que otros han elegido. Así, las relaciones humanas están transidas por las condiciones fantasmáticas que arrastra el nombre propio: por el hecho de portar un nombre se vive, como los fantasmas, 'entre la vida y la muerte'. Yo-presente, en mi nombre propio, estoy atravesado por un pasado que no depende de mí y un futuro que va a sobrevivirme. De acuerdo a este planteo el nombre y la firma, que se suponen aquello personal e intransferible que implica la identidad de uno consigo mismo, constituyen la mayor marca de alteridad.

Es por ello que la presencia de Nico, que se ha querido negar tenazmente durante años y ha llegado ahora a volverse omnipresente ("No había nada en ella o en él que no fuera Nico") interpela directamente la propia condición fantasmática de los demás personajes. A través de mamá, la visitación del fantasma ('¿Por qué no poner un tercer cubierto en la mesa?'), la constatación de que "los muertos no estaban tan muertos" -ya que tanto él como Laura se precipitan a la estación a buscar al hermano en el angustioso final del cuento- les devuelve como en un rebote que "los vivos no estaban tan vivos". La imposibilidad de mamá de nombrar al hijo muerto 'en tanto tal' estraga la vida de Luis por cuanto ésta se revela incapaz de hacer frente a la denuncia materna y queda absorbida por el "delirio" de la relación de mamá con el fantasma de Nico, ya que, como él mismo se ve obligado a reconocer, su vida francesa es un mero "simulacro", un análogo delirio, y su relación con su mujer, una análoga relación con un fantasma.

Del mismo modo, en *La salud de los enfermos*, donde en principio los hijos quedan presos de la imposibilidad de mamá de asumir la muerte de Alejandro, en

[21] Cortázar, 1995, p.12

[22] La teorización sobre lo fantasmático puede rastrearse en varios de los textos del autor. Véase principalmente: Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editora Nacional, 2002. También pueden consultarse, en relación a la cuestión del nombre: Derrida, Jacques, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1998, o bien: Derrida, Jacques, *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, 1998.

realidad el conflicto se va tornando una imposibilidad de 'nombrar' esa muerte, ya que el cuento evidencia progresivamente que mamá 'sabe' lo ocurrido, pero lo que no podrá hacer nunca es expresar ese saber. Ni siquiera en su lecho de muerte puede dar palabras a la ausencia del hijo, y se despide con un más que ambiguo "Ahora podrán descansar, ya no les daremos más trabajo".[23]

De este modo, el rol disruptivo de "mamá" queda íntimamente asociado a su imposibilidad de aceptar el límite en tanto tal, 'el límite absoluto', en virtud de una condición materna que se vuelve en los cuentos, por tanto, tan absoluta como la muerte – o absolutamente mortífera.

Es significativo en relación a esto que en los dos textos se trate de familias sin padre. No hay una contrafigura al poder de mamá, nada pone un coto a este 'exceso materno'. De hecho, son familias en un punto 'estériles', sólo hay hijos solteros y sin descendencia, como si "mamá" de algún modo 'clausurara' a los hijos. No es casual que los que tenían novia, es decir, habían quebrado la endogamia, son los dos muertos y Luis, que está "muerto en vida" o "más muerto que vivo", como mamá se encargará de hacerle saber en el cuento.

Hay, sin embargo, una diferencia en los dos textos en cuanto a aquello que revela el tratamiento del nombre del muerto. Como hemos apuntado, a Alejandro se lo nombra por exceso, se escribe en su nombre, se fragua su firma, mientras que el nombre de Nico conforma un territorio prohibido en el lenguaje. Las operaciones en torno al nombre propio entrañan actitudes diversas ante la ausencia, aunque siempre tienen que ver con un exceso: en un caso se quiere negar la muerte; en el otro, dejar al muerto bien enterrado. Así, en uno se lo nombra para fingir que no ha muerto, en el otro no se lo nombra para evadir el hecho de que sigue fantasmáticamente vivo. Pero ambas operaciones resultan fallidas: la insistencia en hablar de Alejandro termina por hacer pensar a Pepa en "cómo darle la noticia de la muerte de mamá", con lo cual la "comedia" pierde su efecto y se le vuelve en contra, mientras que el silencio en torno al nombre de Nico no hace más que desplazar su presencia al ámbito de las pesadillas de Laura, de las que dice despertar sin recordar nada. Es por ello que finalmente, ante el "delirio" de mamá, oír a Laura pronunciar el nombre de Nico termina siendo para Luis la cifra de toda salud posible, en tanto equivaldría a aceptar su existencia póstuma:

[23] Cortázar, 1966, p.51.

“Llamado a plena luz de su nombre, el íncubo se hubiera desvanecido”.[24] El nombre traería luz a la oscuridad de lo inefable, lo reprimido.

En los dos textos, estas operaciones confluyen en la figura materna como principal artífice y destinataria: todo se justifica en nombre de la salud de mamá, o de su insania. Pero sobre el final de ambos hay una conciencia de la faz oculta de la madre en este proceso, tal como le ocurre a Luis al recordar su rostro luego del entierro de Nico: “Lo que él había entendido como dolor, se le revelaba ahora como otra cosa […] Ahora empezaba a ver de veras la cara de mamá”.[25]

Esta imagen del rostro más familiar develando ‘otra’ fisonomía es casi una definición perfecta de lo ‘siniestro’ freudiano. Y de hecho, lo siniestro como aquello que se halla en la sombra de lo más próximo y cotidiano juega un rol decisivo en la conformación de estas figuras de madre. Lo que aparece ligado a “mamá” es aquello que disloca la supuesta calma del orden cotidiano, lo que interpela a la razón desde el lugar de lo innombrado, negado, reprimido, y que aflora en los textos como descontrolado flujo materno. A la vez, si por sus rasgos inherentes “mamá” constituye en nuestra sociedades prácticamente un sinónimo de ‘amor’, y de un amor que se piensa inmediato, casi ‘natural’, lo que los cuentos sacan a la luz es la perversión oculta en este ‘amor de madre’, y deconstruyen así la representación en la que se han anclado los valores de la mujer occidental por varios siglos.

Podemos preguntarnos, ante ello, por qué es precisamente esta madre que coincide perfectamente con su rol la que desorganiza la razón de los hijos. Si en nuestra cultura la experiencia de la maternidad puede ser calificada como “una catástrofe de identidad”, en palabras de Kristeva,[26] los textos muestran la extremación que produce, en cuanto a la posibilidad de delimitar identidades, la circunstancia de la muerte del hijo. Desde esta perspectiva, es claro que ha de ser “mamá” la encarnación perfecta del exceso que transmiten los cuentos, y en cambio no podría serlo nunca la figura de un padre, significativamente ausente de la representación, como ya hemos anotado. El proceso de pérdida subjetiva –y por tanto de ‘locura’o ‘delirio’ o ‘alteración temporal’ o ‘cruce de límites’, todo aquello que caracteriza a las madres de estos cuentos- que atraviesa “mamá” tras la muerte del hijo está determinado por un orden simbólico cultural en el cual no sólo la madre, sino todos los demás participan del simulacro, en la

[24] Cortázar, 1995, p.19.
[25] Ib. p.29.
[26] cf. Kristeva, Julia, “Stabat Mater”, en: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

medida en que no hacerlo pondría en jaque también sus propias nociones acerca de quién y cómo acceder al estatuto de sujeto. Esto puede dar una clave en relación a por qué en ambos cuentos los hijos eligen callar, desviar la mirada, no denunciar el 'exceso' materno (lo que habría dado, tal vez, la posibilidad de un corte). Mamá se vuelve una figura fagocitante, pero a la cual todos necesitan sostener, porque admitir la posibilidad de esta figura de 'madre sin hijo' implicaría abrir un hiato, una discontinuidad en la estructura familiar que ninguno de los personajes puede asumir. Más aun por cuanto, en virtud de la cerrazón y la esterilidad de ambos núcleos familiares, están construidos sólo como hijos: ellos también son soportes del "delirio" de mamá, ya que no hacerlo implicaría admitir que su propia identidad puede ser innecesaria o 'sobrante', si sus madres no los necesitan para ser tales por siempre y para siempre, sino que basta –y quizás ni siquiera- con haberlos parido alguna vez. La figura del parto -cruce entro lo más propio y lo más ajeno para un sujeto femenino-, deslindada de ese 'amor de madre', no puede más que presentarse como una situación siniestra, monstruosa.

Podemos concluir entonces que lo que aparece bajo diversas formas en ambos textos es la cuestión de los límites: de las identidades de mamá y los hijos, del límite entre lo que puede y no puede ser dicho, o del imposible 'nombrar', en tanto todo nombre siempre 'excede' el presente de lo que denota. La escritura se vuelve entonces un renovado intento de conjurar los límites. No otra cosa evidencian las cartas, que circulan entre la madre y los hijos en un juego de aproximación y distancia que es sólo aparente, en un caso porque son escritas y recibidas en el hogar compartido, y en el otro porque la lejanía del hijo, el intento de fuga de mamá, el caserón de Flores y el fantasma de Nico se presenta como una huída trunca, y en ella su vida francesa como un mero "simulacro". Pero pese a ello, se escribe para crear un 'puente' entre los dos lados, para intentar la imposible sutura de un hiato.

Del mismo modo que en la frase que insiste entre paréntesis en *Cartas de mamá* ante las reflexiones de Luis, "no era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo", de lo que se trata es de cómo dar cuenta de algo de este exceso, que señala hacia una imposibilidad del lenguaje. De aquello irrepresentable, pero que sin embargo, tal como atestiguan los dos cuentos, puede rozar, o acechar, la forma literaria

Bibliografía

Cortázar, Julio, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995

---------- *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editora Nacional, 2002.

---------- *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1998.

---------- *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta, 1998.

Kristeva, Julia, "Stabat Mater", en: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

“Bestiario”: Una ventana que da a Cortázar

Jorge S. Mainero

1. Planteos iniciales

Este trabajo se propone ocuparse del primer Cortázar en tanto cuentista, a través del análisis pormenorizado de “Bestiario”, el último de los ocho cuentos que componen el libro homónimo, publicado en 1951, el mismo año en que su autor dejó la Argentina para radicarse en Francia, donde compondría las cuatro colecciones siguientes (*Final del juego, Las armas secretas, Todos los fuegos el fuego* y *Octaedro*), que habrían de convertirlo en uno de los mayores maestros de la épica menor en lengua castellana.[1] No se persigue tanto una explicación del relato (“la explicación es un error bien vestido”)[2], cuanto la puesta en evidencia de algunos de sus mecanismos internos; se tiene la esperanza de mostrar así desde dentro la manera cortazariana de narrar. Centrado en el examen narratológico del texto, el plan de estudio va de lo extratextual, en la somera apuntación de posibles fuentes, a lo intratextual, al examinar varios aspectos de la historia contada, su estructura y el empleo de los símbolos, para dejar paso finalmente a ciertas consideraciones de índole general sobre el escritor, su obra, y las metas que, por medio de ésta, él pretendió alcanzar.

2. Conjetura sobre las fuentes

El propio Cortázar declaró que en sus primeros cuentos había una base real, así que la obra literaria se ha nutrido entonces de la experiencia vital de su creador. En una antigua entrevista contaba que la escritura de los relatos de *Bestiario* se volvió para él un ejercicio de autopsicoanálisis, un imprevisto exorcismo: asaltado por “diversas fobias, a cual más absurda”,[3] pudo liberarse por medio de la creación estética.

---

[1] Nos basamos en el texto de la siguiente edición: Cortázar, Julio, *Relatos,* Sudamericana, 1970. Aquí el autor reagrupa los cuentos componentes de sus primeros cuatro libros bajo tres rubros: “Ritos”, “Juegos” y “Pasajes”. “Bestiario”, suerte de misterioso rito de iniciación, está adscripto al primero.

[2] Cortázar, Julio, *Rayuela,* Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p.329.

[3] cf. Harss, Luis, “Cortázar o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p.269. Algo semejante le había contado antes a Emma Susana Speratti Piñero (cf. Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Susana, *La literatura fantástica en Argentina,* México, Imprenta Universitaria, 1957, p.77).

Consideremos brevemente otras fuentes, procedentes no del mundo natural, sino del universo ficcional de la literatura. Es palmaria, por ejemplo, la influencia de Poe, cuya *opera omnia* luego Cortázar traduciría al español, en la atmósfera opresiva que, como en *The fall of the house of Usher,* en *Bestiario* se condensa. Ambos relatos tienen en común, asimismo, el motivo del incesto, y un latido de tragedia, rondando inminente. En rigor, Poe influye de manera radical y global en la teoría del cuento cortazariana. En su reseña sobre Hawthorne,[4] Poe propugnaba la brevedad de los cuentos, la unidad de efecto, la verdad como meta, la ausencia de finalidad estética, reservada al poema. Cortázar, en "Algunos aspectos del cuento", difundió a su vez las nociones de significación, intensidad de la acción y tensión interna de la trama.[5] La primera, en relación con el tema; las otras, con el tratamiento del tema por parte del escritor. Poe no habló de 'significación', o cualidad de irradiación del tema, pero ésta surge de la red de contenidos de sus sesenta y siete relatos. Intensidad y tensión son el resultado de la unidad, la brevedad y la obsesión poeianas. Pero en Cortázar hay deliberada presencia de finalidad estética, y la verdad no se muestra desde el análisis racional, sino desde la alucinación y la epifanía.

Con respecto a la tensión interna, cabe destacar la herencia kafkiana en lo que hace a la administración del asombro. El tigre de "Bestiario"se pasea por la estancia y los personajes lo aceptan con naturalidad, tal como acepta Gregor Samsa, en *La metamorfosis,* su transformación en insecto. Considerando el campo de la literatura nacional, es perceptible en el joven Cortázar la impronta de Borges, tanto en algún rasgo de estilo como en sus temas y motivos preferidos. En este sentido, Cortázar hará del laberinto, constante borgeana, una constante de su propia narrativa; es pertinente añadir, no obstante, que el laberinto de habitaciones de "Bestiario" conoce un precedente en la prehistoria literaria de Cortázar, en el poema dramático de 1949, *Los reyes*. Como estableció Néstor García Canclini, "*Los reyes* gira alrededor de dos temas, el laberinto y lo monstruoso, que son también motivos clave en los primeros cuentos de Cortázar".[6] En lo sucesivo se volverá a considerar el alcance semántico de ambas claves.

3. La fábula y los temas dominantes

Sumariamente, "Bestiario" es la historia de Isabel, niña precoz e hipersensible que llega

[4] cf. Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas,* Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973; pp.125-141.
[5] cf. Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas* (15-16) 1962; pp.6-10.
[6] García Canclini, Néstor, *Cortázar. Una antropología poética,* Buenos Aires, Nova, 1968; p.20.

a la estancia de los Funes —amigos o parientes de su madre—, donde las vacaciones transcurren en medio de una tensión creciente, generada por los acaso incestuosos requerimientos de Nene a Rema, y por el libre albedrío de un tigre que recorre las habitaciones de la casa, una por una, ante la pasividad de Luis, el patrón, y la impotencia de su hijo Nino.

El DRAE le asigna a la voz "bestiario" (lat. *bestiarius*) dos acepciones: "1. En los circos romanos, hombre que luchaba con las fieras. 2. En la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos". En nuestro cuento parece reverberar, modificada, la segunda atribución semántica. Los bestiarios medievales presentaban animales figurativos de los vicios y virtudes de los hombres; al revés, Cortázar presenta personajes inficionados por una cualidad bestial constitutiva. Lo relativo al ser humano se da *sub specie monstrorum*. Podría aun extenderse el campo semántico del vocablo titular, para implicar a los que en Roma cuidaban de las fieras, además de referirse a quienes combatían contra ellas. Aplicando a la narración esta tríada de sentidos, como propone García Canclini, "lo bestial es al mismo tiempo algo que el hombre custodia y contra lo cual combate, y también algo que lo constituye y lo explica".[7]

Se presenta entonces un intercambio de posibilidades entre dos estatutos o rangos ontológicos, lo humano y lo monstruoso, y una exploración de sus fronteras, que en algún momento se confunden. Se deduce de ello una significación dominante a través del texto, que no es sino el tema de la manifestación de la irracionalidad en las conductas humanas.

Esta irracionalidad, resuelta aquí en convivencia con lo monstruoso, suele ser de signo positivo en Cortázar, que descree de la razón como instrumento del conocer. Inclusive, el subtema del laberinto juega en función del tema, porque da a entender que el acceso al centro axial carece de linealidad, que hay que recorrer sinuosos senderos y enfrentar de continuo el riesgo de perderse en el desorden.

Se relaciona también con lo irracional el motivo del juego, la actividad lúdicra de los actantes infantiles, Isabel y Nino: está vinculado con la magia y la creación artística, abre desde reglas finitas un abanico infinito de posibilidades y es fuente de un poder liberador. Cortázar mismo puso en claro que sus cuentos, en consonancia con una concepción personal de lo fantástico, no connotan un matiz de evasión, sino más bien uno de búsque-

[7] op.cit., p.28.

da de nuevas dimensiones de lo real:

> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII.[8]

4. Acercamiento a la organización del espacio y la estructura

En su análisis de lo gótico, María Negroni afirmaba que "la estética gótica es ante todo una emoción del espacio. En ella, lo que organiza la trama, la enmarca y la percude es siempre un *locus*. Una arquitectura vertical que atrae hacia abajo, donde algo viscoso y fascinante tiene lugar. Este espacio encerrado y aislado (como una celda) fue, con el tiempo, tomando varias figuras".[9] "Bestiario" no es ajeno a tales distinciones.

Dos grandes marcos espaciales informan el cuento: el primero (las 47 líneas del comienzo) es la ciudad, el ámbito familiar, el seguro hogar de Isabel; el segundo (desde la línea 70 hasta el desenlace) es la estancia "Los Horneros", el campo como dominio de lo desconocido, donde lo monstruoso se manifiesta. Ambos espacios se conectan mediante el motivo del viaje, que ocupa una veintena de líneas entre uno y otro. Externamente, el viaje denota la partida en tren de Isabel, desde Constitución, pero además connota el tránsito a otra realidad, donde surgirán zonas ocultas de sí misma.

Todo el conflicto transcurre, ominoso, en el segundo espacio, deliberadamente no precisado por el narrador. Se vincula con el *Leitmotiv* del laberinto, que sugiere un espacio significativo donde los seres ficcionales buscan un centro o una salida. Es también el ámbito propicio para la epifanía: el tigre-Minotauro que aguarda y por fin se encarga del castigo. Dentro de este marco opera todavía otra bidivisión: el laberinto es la casa, el casco de estancia, pero en un plano microcósmico es igualmente el formicario, espacio infinitesimal que repite el caos que aflige a los actantes. La creación de ese pequeño cosmos paralelo acerca a los personajes hasta las hormigas y aun, reverberando sobre el lector, le insinúa incómodamente que él está preso asimismo en el vasto universo, que el no ver las paredes de la prisión no equivale a haber hallado la salida. Ahora bien, los actantes engendran núcleos de acción que cumplen funciones. Consideramos *ad hoc* la división del texto en diez partes, separadas entre sí por los blancos espaciadores con que el autor de hecho ha aislado estos grupos de sintagmas. Los procesos se-

[8] "Algunos aspectos del cuento", op.cit., pp.3-4.
[9] Negroni, M., *Museo Negro,* Buenos Aires, Norma, 1999, p.159.

cuenciales de cada una de las diez partes cumplen, pues, funciones que nombramos con algunas de las treinta y una designaciones que propuso Vladimir Propp en su *Morfología del cuento.*[10] En algún caso creamos especialmente la denominación.

PARTES	FUNCIONES	MOMENTO DE LA FICCIÓN
1ra.	Información-Traslado-Instalación	Presentación de Isabel. Viaje.
2da.	Información-Adaptación	Isabel en Los Horneros.
3ra.	Daño y carencia	Acción perturbadora de Nene.
4ta.	Daño y carencia	Conciencia del daño en Isabel.
5ta.	Daño y carencia	Reacción de Nene.
6ta.	Daño y carencia	Conciencia en Isabel.
7ma.	Información-Momento de enlace	Datos sobre el tigre por parte del narrador.
8va.	Preterición-Momento de enlace	Carta de Isabel a su madre.
9na.	Daño-Decisión de la heroína-¿Obtención del auxiliar mágico?	Última acción perniciosa de Nene. Voluntad de ayudar a Rema en Isabel.
10ma.	Eliminación del dañador. Victoria	Muerte de Nene, lograda por Isabel valiéndose del tigre.

Se advierte, repasando la lista, que los sujetos funcionales activos son dos, Isabel y Nene (o protagonista y antagonista), y uno el motivador pasivo, Rema, codiciada por Nene, amada por Isabel. Podría incluirse al tigre, verdugo del antagonista, como 'auxi-

[10] cf. Propp, Vladimir, *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1977. Se elucida en la p.33: "Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga". El libro de Propp anticipó parte del camino que después recorrerían el análisis estructural y tipológico en lingüística y etnología; su traducción al inglés (*Morphology of the folktale*) en 1958 lo hizo conocer con cierto retraso en Occidente, y Lévi-Strauss publicó luego un artículo en que oponía el formalismo ruso a su antropología estructural.

liar mágico'. Por lo demás, hay parentescos nebulosos que contribuyen a crear un clima enrarecido, impetuoso, malsano. Básicamente, el lector se interroga por la relación que une a Rema, Nene y Luis. ¿Tres hermanos, los Funes? El propio Cortázar, en un capítulo de *Último round*, despeja la incógnita, dado que, al ser identificado por un crítico el Luis Funes de "Bestiario" con su homónimo de "Sobremesa" (cuento de *Final del juego*), el escritor concede: "a lo mejor el personaje que se suicidó en 'Sobremesa' era el mismo que sufría por la maldad de su hermano en 'Bestiario'".[11] Entre los actantes menores, Luis, padre de Nino, es agente provocador pasivo, o menos aun: una ausencia. La crítica (Harss, Mac Adam) ha destacado que la figura autoritaria del padre está siempre ausente en las obras de Cortázar. Podría haber una motivación subliminal, a partir de la realidad biográfica del autor, cuyo padre abandonó la casa familiar cuando su hermana y él eran pequeños. En "Bestiario", la carencia de autoridad paterna se gemina: por un lado, no se dice nada acerca del padre de Isabel; por otro, existe Luis, patrón de la estancia, pero su inercia lo convierte casi en una abstracción. De esta doble ausencia, la fuerza que Isabel encuentra dentro de sí para remontarse desde su desvalimiento hasta la resolución.

Puede condensarse el número de funciones, si se considera el aporte de Alfred Mac Adam:

> Los cuentos de Cortázar constan de tres situaciones básicas [...]: hay una situación inicial en la que el lector se familiariza con los personajes, una descripción de cómo una presencia ajena interviene en la vida de los personajes y una situación final en la cual se revelan consecuencias de esta intervención.[12]

De los ocho cuentos del libro, Mac Adam selecciona tres modelos: "Lejana", "Las puertas del cielo" y "Casa tomada". Según el autor, el último es modelo del tipo al que pertenece "Bestiario", pero dicho encuadramiento no es posible sin una reformulación.

Por su parte, Noé Jitrik habla de una "zona sagrada" que emerge siempre del interior de un personaje, y de un mundo de los "otros", que se opone a la fuerza interior. "Esos [...] son los márgenes dentro de los que se mueven los personajes, ese tirarse —o caerse— contra las paredes de sus límites los define y los significa".[13]

Las propuestas de ambos críticos podrían reformularse para considerar tres instancias esenciales en "Bestiario". Pensemos ahora en un esquema como el siguiente:

---

[11] "Noticias de los Funes", en *Último round*, México, Siglo XXI, 1969. Parte inferior, p.31.
[12] Mac Adam, Alfred, *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar,* Buenos Aires, La Librería, 1971, p.50.
[13] Jitrik, Noé, "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar", en: AAVV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos,* Buenos Aires, Carlos Pérez , 1968, p.22.

1. Situación inicial, que contiene en potencia una doble presencia extraña.
2. Acción dañosa del otro, del antagonista de la presencia extraña.
3. Reacción final de esta última.

Se postula así una duplicación de la 'presencia ajena': Isabel, por un lado, operando en el plano denotativo de la historia, y el tigre, proyectado en el plano fantástico. Ambos aparecen desde el principio (Isabel: línea 3; el tigre: línea 12). La niña será realmente una extraña en el clan de los Funes, y el tigre errante resumirá extrañamente el polo fantástico de la ficción. En segunda instancia se da la acción perturbadora de Nene, que comprende lo que antes se señaló como las funciones de las partes 3ra, 4ta, 5ta y 6ta. Por fin, uno de los polos de la presencia extraña actúa sobre el otro, en cierta forma se coordinan, y esto precipita la resolución: la pequeña se vale de su bestial *Doppelgänger*, ahora también 'real', para destruir a Nene, el otro que la agrede. El análisis de la simbolización puede aportar algunas observaciones complementarias al significado de esta estructura.

5. Los símbolos

En lo teriomórfico está presente lo simbólico. Pues en verdad, ¿qué cosa representa el tigre? Los juicios críticos están divididos a este respecto. N.García Canclini, E.S. Speratti Piñero y Graciela de Sola lo piensan como una encarnación de Nene. Dice el primero: "El tigre es la proyección fantástica de la voracidad incestuosa de un miembro de la familia, simboliza su propósito bestial acechando en todos los rincones".[14] Con Isabel lo vinculan Luis Harss y José Amícola. Se pregunta el último: "Este tigre también inasible, al que nadie sugiere atrapar, ¿es la muerte agazapada? ¿la impotencia que repentinamente cobra fuerza? ¿el poder de la piedad?".[15] A.Mac Adam adopta una posición propia: "El tigre simboliza la tensión entre estas personalidades que pueden vivir juntas en una paz relativa mientras sepan por dónde anda el tigre, o sea, mientras las mutuas tensiones bajo las cuales viven no crezcan hasta un punto peligroso".[16]

¿Quién tiene la razón? Probablemente, todos y ninguno, porque el tigre es sím-

[14] García Canclini, N., op.cit., p.21.
[15] Amícola, José, *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, Escuela, 1969, p.49.
[16] Mac Adam, Alfred, op.cit., p.80.

bolo. Como bien dejó escrito Gilbert Durand, "toda arquetipología debe abrirse sobre un bestiario",[17] y el tigre, como el lobo o el león, encarnan la muerte devoradora, como tema negativo inspirado por el simbolismo animal. Este investigador francés del imaginario no deja de subrayar el isomorfismo existente entre el arquetipo devorador y el tema de la muerte y las tinieblas.

En fin, se ofrecerá nuestra propia versión, emergente de la estructura que se ha expuesto. Por un lado, no tiene sentido que Nene muera en las garras de un tigre emitido por él mismo (está lejos de ser un suicida); por consiguiente, él no genera el tigre (al menos, no él solo). Por otro, sabemos por el texto que Isabel había estado, tres años atrás, en lo de los Funes, "sin el tigre entonces" (línea 75), de lo que se desprende que ella no crea la bestia (no sola, por lo menos). Nos acercamos a Mac Adam, con su tesis del tigre como símbolo de las tensiones que rigen las relaciones entre los personajes. Esto explica la presencia del tigre mientras no actúa en la historia: es un peligro potencial, una referencia connotativa de las presiones psíquicas de los miembros del grupo. Pero no se explica así el hecho de que el tigre aparezca en acto en el desenlace. Para nosotros, el tigre pasa del plano fantástico al 'real' —se materializa— convocado por el poder de Isabel: no un poder congénito, sino adquirido por la vivencia de una situación límite. Su desaforado intento de salvar a Rema, por quien siente un amor intenso como la infancia, provoca la ontofanía. El tigre encarna lo irracional, la zona de sombra de su persona, religándose de tal modo con el motivo del doble, que Cortázar focalizó a su vez en "Lejana".

Pero el tigre acerbo no agota el simbolismo teriomórfico: en el relato están, además, los insectos, que pueden inscribirse en las partes de la estructura arriba diferenciadas.

Al terminar la primera parte, Isabel encuentra (línea 91) un bicho de humedad en el lavabo. El insecto patentiza que no está donde estaba: connota otro lugar, otro ámbito. A lo largo de las partes tercera, cuarta, quinta y sexta se ejerce la función daño. Surgen ahí otros insectos, las hormigas, que dominan el relato mientras Nene, el dañador, oprime a los demás actantes. El formicario es un microcosmos donde el macrocosmos se refleja. En la novena parte aparece un mamboretá verde, encerrado en un vaso, que después Isabel libera para complacer a Rema. Es lo primero que hace por ella, símbolo de

[17] Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l' imaginaire,* París, Dunod, 1999, p.71. En el mismo lugar añade: "Nada nos es más familiar, desde la infancia, que las representaciones animales".

que más tarde hará algo mayor. En la última parte, los caracoles tienen para Isabel una connotación amable, tanto como antes las hormigas una sombría. Ella los observa mientras ataca el tigre: "los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema" (líneas 538-9). Por la vía del símbolo, estos pequeños animales quedan inscriptos funcionalmente en la estructura. Cortázar crea como una entomología simbólica, geminando el mundo de la ficción, iluminando metonímicamente el costado irracional del ser humano.

Con los artificios narrativos del espacio y el tiempo representados, los puntos de vista que tienden a focalizar la conciencia de la heroína (sea mediante el discurso indirecto libre o por transcripciones como la de la carta de Isabel a su madre), los símbolos, con la incertidumbre de los parentescos, con la gradación del *tempo*, con las diversas formas de su discurso narrativo, Cortázar procura sacudir a su lector, estimularlo para que llegue a la recreación del texto en su propia dimensión mental, convirtiéndolo en "un cómplice, un camarada de camino".[18]

5. Algunas conclusiones

Durante el Medioevo se atribuyó a Guillermo de Occam la fórmula "entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem". De acuerdo con ella, Cortázar sería culpable de incrementar artificialmente el número de los entes, de hueras fabricaciones irreales, de literatura. Pero, como propicia su Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, "nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas".[19] Por consiguiente, Cortázar, en tanto creador, no duplica ni multiplica la realidad, sino que la construye. Considera lo dado como un horizonte que clausura; pero el hombre está abierto a lo posible: lo fantástico y lo monstruoso son parte de esa disposición. Mediante el ejercicio de esas posibilidades, se redime de la realidad razonable que lo niega, afirmándose en la 'surrealidad' liberadora. Para Cortázar, el hombre no está determinado por una esencia, pero conquista su esencia si realiza creativamente su existencia.

Declaró cierta vez que en sus escritos "hay una tentativa particular: descubrir

[18] Cortázar, Julio, *Rayuela*, op.cit., p.453.
[19] *Ibid.,* p. 439.

una ética y una metafísica nuevas".[20] Pero a la tentativa ético-metafísica corresponde un vehículo de conocimiento, una gnoseología: la obra misma. Cortázar crea su instrumento, sean cuentos fantásticos o "antinovelas". Su narrativa toma entonces un cariz de experimento gnoseológico, de absurdo sondeo en lo abisal para extraer estrellas remotas. "Bestiario", el relato analizado, se encuentra en el umbral de este vasto intento.

Bibliografía

Amícola, José, *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, Edit. Escuela, 1969.

Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Susana, *La literatura fantástica en Argentina,* México, Imprenta Universitaria, 1957.

Cortázar, Julio , *Arts (*Nº 922), París, julio-agosto de 1963.

Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento», en: *Casa de las Américas* (Nros. 15-16), La Habana, noviembre de 1962.

Cortázar, Julio, *Rayuela,* Bs. As., Ed. Sudamericana, 1977.

Cortázar, Julio, *Relatos,* Ed. Sudamericana, 1970.

Cortázar, Julio, *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.

de Sola, Graciela, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l' imaginaire,* París, Dunod, 1999.

García Canclini, N., *Cortázar. Una antropología poética,* Bs. As., Edit. Nova, 1968.

Harss, Luis, «Cortázar o la cachetada metafísica», en: *Los nuestros*, Bs. As., Sudamericana, 1969.

Jitrik, Noé, «Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar», en: AAVV., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos,* Buenos Aires, Carlos Pérez ed., 1968.

Mac Adam, Alfred, *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar,* Bs. As., Ed. La Librería, 1971.

Negroni, María, *Museo Negro,* Buenos Aires, Grupo Ed. Norma, 1999.

Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas,* Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento,* Madrid, Edit. Fundamentos, 1977.

Scholz, László, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977.

[20] Cortázar, J. , *Arts* (Nº 922), París, julio-agosto de 1963.

Las hadas medievales como encarnación de los *mirabilia*

Adriana Martínez

Quizás *mirabilia* sea una de las palabras que defina y abarque de manera más plena el imaginario medieval. Es el fermento que nutre a la cultura popular y que lentamente se desliza hacia la cultura oficial. Para el pensamiento cristiano lo maravilloso remitía a dos realidades de distinta valía, por una parte a lo milagroso entendido como manifestación del designio divino pero por otra también a lo mágico, expresión de lo diabólico y lo relacionado con las prácticas de magia y brujería. Sin embargo, lo maravilloso es también lo sobrenatural no cristiano, el prodigio y el portento, del que surgen ciertas figuras fantásticas, las hadas.

Ellas aparecen en la literatura de los siglos XII y XIII en donde confluyen dos culturas, la oficial -de los clérigos y de la aristocracia- y la popular o folklórica que aportará una nueva materia. Esta última en tanto oral, pervivió fragmentadamente en los textos escritos por clérigos quienes, "se rindieron al encanto de lo maravilloso" y encontraron además, una manera de domesticarlo pues para la Iglesia las hadas eran seres femeninos de naturaleza sobrenatural, inmortales, homologados a formas demoníacas que carecían de alma.

Intentar definirlas nos lleva necesariamente a dar cuenta de una multiplicidad de imágenes que pueden parecer contradictorias: mujeres reales o seres de leyenda, mortales o inmortales, que habitan los bosques, las grutas o los mundos acuáticos, en ríos y fuentes, que vienen al mundo terreno o permanecen en un 'otro mundo', que predicen el porvenir, que poseen extraños conocimientos, que ejercen oscuras artes y hacen prodigios. Pese a ello estos seres convergen en el género pues no son sino diversos aspectos de lo femenino.[1]

La literatura medieval nos acercará dos arquetipos: las 'hadas madrinas' herederas de las antiguas Parcas que tienen el poder de manejar los destinos humanos y las 'hadas amantes' que se enamoran de mortales y se convierten en el referente del imaginario erótico tardo-medieval.

---

[1] cf. Chevalier, Jean -Gheerbrant, Alain *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1999. Harf-Lancner, Laurence *Les fées au moyen âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984. Petoia, Erberto *Miti e leggenda del Medioevo*, Roma, New Compton, 2001.

Ya desde la tardía antigüedad se aludía , tanto en escritos paganos como cristianos, a ciertas diosas "Fatuas" que poseían el don de la profecía y que estaban relacionadas al culto de la fertilidad arrastrando así algunos aspectos eróticos;[2] pero es recién hacia el año 1000 cuando Burchard, obispo de Worms, en los libros X y XIX del *Decretum* muestra la pervivencia de los cultos paganos: sacrificios a los dioses, culto a las piedras y a los árboles, prácticas adivinatorias, cabalgatas nocturnas de brujas, pero hace referencia también a dos tipos de figuras femeninas sobrenaturales: las Parcas y ciertos seres rodeados de misterio,las hadas:

> existen criaturas agrestes que se llaman mujeres de los bosques y algunos pretenden que son criaturas de carne, que se muestran a sus amantes cuando lo desean y comparten el placer con ellos y, siempre cuando lo quieren, se esconden y se desvanecen.[3]

Aquí aparecen los elementos que definirán la figura del hada amante: mujeres de los bosques que tienen amantes mortales y que aparecen y se ocultan a su antojo. Como subraya Laurence Harf-Lancner,[4] en el relato de Burchard se encuentra lo que será el esquema narrativo de la cultura popular que se impondrá en la literatura medieval a partir del siglo XII con la incorporación de la materia de Bretaña.

Nos proponemos en este sucinto trabajo acercarnos a la figura del hada amante como construcción modélica de determinados aspectos de lo femenino. Ella comparte con las 'hadas madrinas' ciertos sentimientos, una infinita bondad ante un recién nacido o un odio persistente ante un rechazo amoroso y detenta, además, el poder de decidir sobre el destino de los hombres y de realizar prodigios; sin embargo el enamorarse de seres humanos es su rasgo distintivo. Abandonando su morada se acerca al mundo de los hombres y se transforma a través del amor en mujer. Más allá de las particularidades de cada personaje tiene ciertos caracteres distintivos: es presentada como mujer extremadamente hermosa, de piel muy blanca ,ataviada con ropajes suntuosos y joyas, es decir que se asemeja a las damas nobles en su apariencia, sin embargo a través de un gesto o de una palabra deja entrever su naturaleza. Propicia el encuentro con el mortal que ama aunque lo hace parecer un hecho azaroso y en general adopta una actitud sumisa y le otorga al amado la iniciativa.

---

[2] La mitología grecorromana da cuenta de ciertos seres –faunos, sátiros – que tienen amores con mortales; por otra parte en autores como Hesíodo o Heródoto encontramos la referencia a seres híbridos, mitad mujer, mitad serpiente. Estos temas serán retomados en la tardía antigüedad entre otros por Agustín, Marciano Capella e Isidoro de Sevilla.

[3] Burchard de Worms, *Decretum,* XIX, en Harf-Lancner, Laurence, op.cit., pp.23-24 (Traducción del autor).

[4] Harf-Lancner, Laurence op.cit. p.24.

La figura feérica que tal vez mejor la defina es Mélusine, un ser profundamente arraigado en la cultura medieval. Cuando Jean d'Arras en 1392 escribe el *roman Mélusine* a pedido de Jean de Berry y de su hermana Marie para exaltar la gloria de sus ancestros, los Lusignan,[5] parte de la tradición oral popular donde se rastrea la leyenda de la unión de un hada y un mortal y de la literatura escrita, dos leyendas provenzales que fueron recogidas par Gervais de Tilbury[6] en sus *Otia Imperialia* (I 15: "De oculis apertis post peccatum") donde se narra la historia de Raymond de Château Rousset, un noble provenzal que encuentra en un bosque a una bella joven a orillas de un río de la que se enamora al verla y a la que propone matrimonio; ella acepta con la condición de que él no la vea desnuda pues de hacerlo perdería la felicidad y prosperidad que ella le dará. En el prólogo Jean d'Arras introduce la temática de los amores de un hada y un mortal al presentar la historia de los padres de Melusina y de Raimondin de manera de incluir la historia de Melusina en un desarrollo temporal dando cuenta de los ancestros para otorgar mayor prestigio al linaje familiar y, además, para reforzar el sino trágico del hada y su amado.[7] Luego desarrolla la historia de Melusina estructurándola en los siguientes temas: el encuentro y el súbito enamoramiento; el matrimonio luego que el esposo se compromete a respetar una prohibición (aceptar su ausencia los días sábados)

---

[5] Jean-Claude Schmitt señala que la pequeña nobleza rural utilizó el recurso de incluir en sus linajes a hadas para glorificarse, puesto que tanto para los *milites* como para los campesinos ellas eran buenas madres y buenas madrinas, así como amantes solícitas aunque un tanto imprevisibles y celosas (Schmitt, Jean-Claude *Historia de la superstición*, Barcelona, Crítica,1992). En el ámbito literario encontramos un antecedente en el tratado *De Principis Instructione* (III 27) de Giraldus Cambresis donde relata el origen diabólico de los Plantagenêt a partir del casamiento de Godofredo Plantagenêt, antepasado del rey Enrique II, con un súcubo. Ver Acosta, Vladimir *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Tomo I, Caracas, Monte Avila, 1996.

[6] Gervais de Tilbury (1152-1218) redacta entre los años 1209 y 1213 las *Otia Imperialia* para su protector, el emperador Otón IV de Brunswick, mariscal del reino de Arlés. En su obra conviven temas de la historia universal con los conocimientos geográficos y científicos de su época pero además en el libro III hace una recopilación de las tradiciones populares y de las leyendas. En dos narraciones presenta el personaje de un hada casada con Raymond de Château Rousset un noble provenzal al que luego abandona cuando éste no respeta una prohibición.

[7] En *Le roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan*, Jean d'Arras relata los amores de Mélusine y Raymondin precedidos por las historias desgraciadas de sus padres. El rey de Escocia, Elynas, se enamora del hada Presina y le propone casamiento, ella acepta con la condición de que él no la vea nunca después de parir. Luego se casan y son felices hasta que Presina da a luz a tres niñas: Melusina, Melior y Palestina. Un hijo de un matrimonio anterior del rey, Mataquas, le hace romper su promesa y Presina huye con sus hijas a la isla de Avalon. Cuando las hermanas cumplen quince años conocen la historia de su padre y a instancias de Melusina deciden capturar a Elynas y encerrarlo en una montaña de Northumberland; su madre al enterarse las castiga con una maldición, Melusina se convertirá en serpiente todos los sábados, Melior cuidará un castillo en Armenia y Palestina y resguardará el tesoro de su padre en el Monte Perdido o en el Canigou. Hervy de Léon, el padre de Raymondin, se enamora de un hada que le da felicidad y prosperidad pero que luego de una disputa lo abandona. Después de un tiempo se casa con una hermana del conde de Poitiers con la que tiene varios hijos. Cabe acotar que posteriormente, Coudrette escribe una obra en verso para un pariente lejano de la familia de los Lusignan, Parthenay-le Vieux. Hacia 1456 la novela en prosa de Thüring von Ringoltingen retoma el tema aunque con variantes.

; la dicha y la prosperidad en tanto se respete el pacto; la partida del hada y con ella de la felicidad cuando se traiciona la palabra empeñada.[8] En cada uno de estos momentos el hada manifiesta no sólo su esencia sobrenatural sino también caracteres femeninos.

La literatura del siglo XII impone un modelo relacional hombre-mujer que se denominó "fine amour" o amor cortés, donde la figura femenina ocupa un espacio central. Esa dama es la esposa de un señor, es decir que tiene un lugar dominante en la sociedad, y es deseada por un joven que manifiesta su interés a través de la mirada, una mirada furtiva que se define por medio de una metáfora reiterada, la de una flecha que penetra por los ojos y se hunde en el corazón , y que inicia el juego amoroso en una reciprocidad de miradas que exacerban el deseo del otro y aplazan su plena realización. Aunque con diferente valencia en los *Carmina Burana* se lee "con su arco que silba el amor envía cinco flechas" aludiendo así a cinco grados sucesivos del enamoramiento que se relacionan con la vista, la conversación, las caricias, los besos y el 'último grado', la relación sexual.[9] En la historia de Melusina y de su amado se manifiestan estas instancias aunque subrayando algunas e insinuando otras. Cuando Raimondin conmocionado por haber matado accidentalmente a su tío durante una partida de caza llega a un claro en lo profundo del bosque de Colombiers ve a tres jóvenes junto a la Fontaine de Soif , una de ellas, la más hermosa, se dirige a él, le habla, le propone ayudarlo y le ofrece su mano, Raimondin obnubilado por la belleza de la joven se enamora inmediatamente y acepta la proposición de matrimonio y el respeto a una prohibición, no verla los días sábados. Así pues los dos primeros estadios del enamoramiento se delinean claramente, se hace hincapié en el primer contacto de orden visual que será el elemento desencadenante del amor y luego en la interacción dialógica, la conversación. La seducción de la mirada es, como define Jean Baudrillard, inmediata, crea una complicidad, es "un duelo voluptuoso y sensual y desencarnado", luego esta " tensión deliciosa [...] se rompe con las palabras".[10]

Después de celebrado el matrimonio la felicidad de los esposos se acrecienta con el nacimiento de los hijos; los grados sucesivos del amor aparecen implícitos aunque se destaca la fertilidad del hada que se relaciona con la creciente prosperidad económica, así pues el nacimiento de sus diez hijos se corresponde con la adquisición de

---

[8] Al esquema denominado melusino, Harf-Lancner contrapone el morganiano en donde un ser sobrenatural se enamora de un mortal al que lleva a 'su morada ultraterrena', el hombre, solamente respetando la prohibición impuesta puede retornar al mundo de los mortales pero la trasgresión lo lleva a la muerte.

[9] Verdon, Jean, *Le plaisir au Moyen Age*, Paris, Perrin, 1996.

[10] Baudrillard, Jean *De la seducción*, Buenos Aires, Rei, 1994, p.75.

tierras, la construcción de castillos y de abadías, baste recordar que los relatos populares contaban que el hada había construido el castillo familiar de los Lusignan antes de la llegada de su primogénito Urien y que para festejar el hecho reunió allí a toda la nobleza del Poitou.

A pesar de los años felices, Raimondin presionado por su hermano, el conde de Forez, rompe la palabra empeñada y se dirige a la habitación donde se encierra su esposa todos los sábados, para espiarla; allí, en una tina Melusina agita el agua con su cola de serpiente mientras se peina mirándose en un espejo. De este modo se devela la verdadera naturaleza del hada, una criatura en donde conviven lo humano y lo bestial, un ser que encarna lo temido en cuanto manifiesta un aspecto del erotismo, la voluptuosidad que, para el pensamiento clerical, lleva a la lujuria.[11] Y nuevamente encontramos la mirada, mirada compasiva de su esposo amante ante la desnudez que pone de manifiesto el carácter feérico de su amada junto a otra mirada, la del hada vuelta hacia sí misma; mirada narcisista "que adquiere su poder de seducción identificándose de forma mimética con la imagen perdida",[12] la de su verdadera esencia, su naturaleza mitad animal. No obstante el amor de Raimondin, esa mirada transgresora provoca el desenlace, Melusina perdiendo su forma humana se transforma en una serpiente con una enorme cola y se escapa de Meurvent para esconderse en la torre del castillo de los Lusignan, en el Poitou, pero cada anochecer se acerca hasta su hogar para ver a sus hijos y amamantar a los más pequeños, Remond y Thierry. En esta secuencia narrativa se potencia otro aspecto de lo femenino, el amor maternal.

Pese a que el texto de Jean d'Arras privilegia la vida conyugal y los hijos justificando de este modo el linaje de los Lusignan, los temas que inician y culminan el relato son especialmente pertinentes en cuanto ponen de relieve el entrecruzamiento de dos universos: el humano y el sobrenatural. Los protagonistas se encuentran a medianoche en un claro del bosque junto a una fuente; el bosque en el imaginario medieval es el límite ambiguo y amenazante que separa dos ámbitos, uno conocido y en cierto modo lugar de reaseguro, el de la cotidianidad; el otro casi ignoto, el lugar de los marginados y también de los caballeros que van de cacería, temido pero a la vez atrayente, donde lo real puede trastocarse, travestirse, poblarse de magia. Un bosque y una fuente, la espesura y lo etéreo, el fermento del maridaje entre un mortal y un ser ultramundano. Pero esos mundos no pueden unirse, es así como Melusina elige una habitación alejada del

[11] Tanto en textos literarios como icónicos de la tardía Edad Media se encuentran figuras femeninas que se miran en un espejo que tienen en sus manos aludiendo tanto al amor como a la lujuria. Cf. Seznec, Jean *La survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1993.
[12] Baudrillard, Jean, op cit. p.68.

castillo para resguardarse, allí se baña todos los sábados recuperando su naturaleza fantástica, mitad mujer, mitad serpiente. En el castillo, la morada familiar, pero en un espacio separado que evidencia la presencia de lo prohibido, de aquello debe ocultarse; esa bella mujer, esposa sumisa y fiel y madre afectuosa recobra su cuerpo real y con él, su esencia no humana.

En estas dos instancias se instala el deseo; en el primer encuentro la atracción inmediata, "tactilidad de las miradas en la que se resume toda la sustancia virtual de los cuerpos [...] en un instante sutil", en el desenlace la prohibición de la mirada, no en la prohibición misma sino en "el sin sentido de la prohibición (que es) lo que seduce",[1] primero el puro deseo y su estrategia diabólica, la seducción, y luego nuevamente el deseo como pulsión irrefrenable de develar el misterio de lo femenino

Melusina al tomar una forma humana deviene mujer y encarna los ideales corteses de la baja Edad Media pero su metamorfosis animal la devuelve a 'su mundo' y se convierte en un ser inquietante que debe ser encauzado. La cultura clerical que se apropió de estas figuras feéricas buscó un discurso racional que las incluyera en un plan divino, así estos seres que poseían rasgos monstruosos y demoníacos eran inmortales pero carecían de alma y buscaban afanosamente tenerla, para ello necesitaban convertirse en seres mortales, vivir y morir en un mundo humano, la condición ineludible era esconder su naturaleza y ser amadas como mujeres.

El hada Melusina encarna un arquetipo femenino donde conviven el instinto maternal y el deseo femenino. Un deseo domesticado, constreñido en el marco social, pero a la vez, esta hada amante se convierte en continente de las pulsiones más temidas , en el recodo de las regiones oscuras de la femineidad. Si por amor esconde su naturaleza feérica y se transforma plenamente en mujer, por el desamor de un hombre regresa a su universo poblado de misterios.

Bibliografía

AA.VV. *Literatura y fantasía en la Edad Media,* Granada, Edición de Juan Paredes Núñez- Universidad de Granada, 1989.

Acosta, Vladimir, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Tomo I, Caracas, Monte Avila, 1996.

Baudrillard, Jean, *De la seducción,* Buenos Aires, Rei, 1994.

[1] Baudrillard, Jean, op.cit., pp.74-75.

Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Península, 1982.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1999.

Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.), *Historia de las mujeres,* Madrid, Taurus, 2000.

Duby, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos,* Buenos Aires, Alianza, 1991.

Guglielmi, Nilda, *Memorias medievales,* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

Harf-Lancner, Laurence, *Les feés au Moyen Age,* Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.

Isidoro de Sevilla, *Etimologías,* Madrid, B:A:C:, 1951.

Lafitte-Houssat, Jacques, *Trovadores y cortes de amor,* Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Leclercq-Marx, Jacqueline, "Du monstre androcéphale au monstre humanisé. A propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Age et à l'époque romane" *Cahiers de civilisation médiévale* (45) 2002

Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Petoia, Erberto, *Miti e leggenda del Medioevo,*Roma, New Compton, 1992.

Schmitt, Jaen-Claude, *Historia de la superstición,* Barcelona, Crítica, 1992.

Seznec, Jean, *La survivence des dieux antiques,* Paris, Flammarion, 1993.

Verdon, Jean, *Le plaisir au Moyen Age,* Paris, Perrin, 1996.

Voisenet, Jacques, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du haut Moyen Age Ve.-XIe. siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1994.

Medea: madre asesina o el castigo del conquistado

Karina Mauro

El presente trabajo forma parte de una indagación más amplia sobre tres personajes femeninos de la tragedia griega: Antígona, Clitemnestra y Medea. El mismo profundiza en los conflictos que la interposición de los lazos matrimoniales y los lazos sanguíneos generan en la situación de la mujer, inmersa en una estructura patriarcal. Nos centraremos aquí en el personaje de Medea como expresión de monstruosidad, al tratarse de una mujer que mata a sus propios hijos. Tomaremos para ejemplificar, aspectos del texto dramático de Eurípides y otras versiones teatrales (*Medea* de Jean Anouilh y *Medea Material* de Heiner Müller) y cinematográficas (los films homónimos de Pier Paolo Pasolini (1970) y de Lars Von Trier (1989)).

Consideramos que la monstruosidad de Medea es el resultado de la posición paradojal en la que se halla este personaje, derivado de un particular entramado conformado por sus lazos sanguíneos y matrimoniales, y desatada a partir de un hecho disparador, que es el repudio por parte de su esposo. Conflicto subrayado por la condición de extranjera de la protagonista, que acentúa las implicancias políticas de la trama, al incorporar la metáfora de la relación conquistador / conquistado.

Generalmente se considera a la tragedia *Medea* como la expresión de una problemática privada, quizá uno de los reproches más severos que su propio tiempo y la posteridad le han hecho a Eurípides. El origen del conflicto serían los celos o la maldad de Medea, rasgos negativos acentuados por su doble condición de extranjera y hechicera, controlados bajo la égida masculina mientras fuera hija primero y esposa luego, pero librados a la irracionalidad propia de lo femenino luego del repudio de Jasón. Medea ha quedado sola y actúa irracionalmente. Por eso comete el más irracional de los actos, que es el atentado contra la preservación de la especie, aspecto siempre valorado en la tragedia griega. Sin embargo, el personaje expone a lo largo de sus parlamentos argumentos que justifican su decisión y que la alejan del simple arrebato pasional, razonamientos que no obstante entran en tensión con las estructuras del pensamiento patriarcal esgrimido como portador de la razón.

El discurso patriarcal propio del universo trágico griego es una estructura contingente y en constante tensión, generada por la situación de la mujer. La aceptación por parte de ésta de las reglas que la estructura le impone permitirá al sistema cumplir con su objetivo: la reproducción de la especie en el marco de la continuidad del nombre pa-

terno. Para ello será necesario un complejo entramado de lazos sanguíneos y juramentos, base de los lazos matrimoniales y de la vida en sociedad. Por medio de éstos, la mujer acepta ocupar el lugar del 'otro asimilado' a un linaje ajeno, traicionando y abandonando el propio. La excepcionalidad de Medea se basa en la modificación de su actitud, que la lleva de aceptar primero radicalmente estas condiciones a arribar a una negativa igualmente extrema a reproducir este discurso. Su actitud se traduce en una negación a ocupar el lugar que la estructura le asigna. Al hacerlo, evidencia la contingencia del sistema y lo pone en peligro, cuestionando todos los clichés acerca del amor maternal, al pasar por encima de éste para demostrar no sólo la relatividad de la estructura patriarcal sino de la misma razón.

Medea decide castigar a Jasón asesinando a todos aquellos que rodean a su esposo y dejándolo así como testigo. El motivo que desata el conflicto nos lleva al terreno de los juramentos, porque si Medea acepta su lugar en la estructura patriarcal, apoyándose en los lazos matrimoniales, resulta visiblemente perjudicada por ello. La problemática fundamental de la pieza es el juramento en falso de Jasón o, más exactamente, el carácter endeble del mismo, dado que la esencia de un juramento es la preservación de la situación creada más que la sinceridad con la que se realiza el acto. Si consideramos esto, no es la locura el motivo que desencadena la tragedia, sino la constatación de la traición de Jasón, seguida del profundo desamparo que ello acarrea para una mujer en el contexto de una sociedad patriarcal. En efecto, luego del repudio de Jasón, Medea no tiene dónde ir. La idea de traición a los lazos de sangre al contraer matrimonio es extremada en el caso de *Medea*, por la prehistoria de la tragedia. Por un lado, su condición de extranjera y su posterior incorporación al mundo griego representan un ascenso social y cultural por el que ella debería estar agradecida. Por otro lado, la imposibilidad de regresar a la familia de origen es expresada a través de los crímenes que Medea ha cometido en favor de su esposo: asesinar a su hermano y robarle a su padre, y a su pueblo, el vellocino de oro. Medea lamenta: "Todos los caminos que te he abierto, me los he cerrado" (Anouilh,s/f, p.209). La mujer se convierte de este modo en una gran amenaza, dado que, privada ya de toda posición, tanto como hija o como esposa, no tiene nada que perder. Sus actos son entonces la respuesta a una estructura que la deja sin espacio. Este carácter propio de la condición femenina, es sobredimensionado en Medea a través de su caracterización de bárbara, hechicera y semidivinidad. Ya desde la presentación del personaje, Eurípides crea un marco de amenaza que permanecerá durante toda la pieza y que se verá confirmado en cada uno de los asesinatos, siendo el de los hijos el

punto culminante. Es interesante que el coro de la tragedia original esté formado por las mujeres corintias, quienes expresan en todo momento su solidaridad con Medea, evidenciando la aceptación de la extranjera como una de ellas. Esta situación de acercamiento, a pesar de tener distintos orígenes, es posible gracias a la identificación de sus similares destinos. Es por ello que Medea hace partícipe al coro de todos sus planes, excepto el de asesinar a sus hijos. Cuando finalmente se entere de esto, el coro presentará una oposición muy endeble para lo que se esperaría: "por defender las leyes de los hombres, te prohíbo que hagas esto" (Eurípides,1977,p.242). ¿Por qué se escuda detrás de las leyes de los hombres? ¿Acaso las leyes de los dioses no prohíben el asesinato de los hijos? Recordemos la potestad que le confiere a la mujer el culto a Dionisos, en el cual la madre, que es quien convierte en 'Múltiple' lo 'Uno', tiene la potestad de provocar el movimiento inverso (siempre bajo el amparo del ritual y como circunstancia excepcional). Medea misma se arroga ese derecho: "los mataré yo que los he engendrado" (Eurípides,1977, p.256)

Medea ama a sus hijos pero decide castigar a Jasón a través de ellos. Este la abandona por Glauce, una mujer más joven quien además es hija de un rey. Sin embargo, en las diversas versiones de la tragedia, la joven es siempre caracterizada como menor en edad pero también inferior en atractivo. Entonces, ¿por qué Jasón abandona a Medea? Por un matrimonio mejor, según un razonamiento lógico que toma en cuenta las condiciones políticas, económicas y sociales. En la decisión de Jasón interviene el pensamiento racional, que hace sucumbir los sentimientos y el deseo ante lo conveniente. Jasón esgrimirá sus argumentos para minimizar el hecho esencial, al que, por otro lado, nunca hace referencia: que ha jurado y no ha mantenido su palabra. Intentará, en primer término, afirmar que Medea no es responsable de los actos que lo beneficiaron, atribuyendo la conducta de la mujer a la influencia de Eros. Con este movimiento, equipara a Medea con cualquier otra. Por otro lado, y dado que Medea no pertenecía al mundo griego, es ella quien debiera agradecerle. Todo esto le permite a Jasón exponer, sin reparo alguno, sus razones:

> lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso los amigos, y, además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa.[...] Yo tengo interés de que los hijos que han de venir sirvan de ayuda a los que viven. ¿He errado en mi proyecto? (Eurípides,1977, pp.233).

Sin embargo, en un principio, la orden del rey Creón indica el destierro de Medea y de sus hijos. Observamos de este modo cómo la adjudicación de los hijos al linaje del pa-

dre o de la madre (tanto por parte del poder como por parte del propio Jasón) varía según la cambiante conveniencia del hombre, demostrando la contingencia de la estructura patriarcal. Podría pensarse que el comportamiento de Jasón se debe a su egoísmo. No obstante consideramos que su actitud es completamente funcional a la estructura de la que forma parte. La búsqueda de beneficio es lo que se espera de un hombre en una sociedad regida por un pensamiento racional. La mujer no comprende estos razonamientos, exclusivos del mundo masculino. Es notorio entonces que, en nuestros días, se continúe estimando que la conducta de Medea corresponde al estereotipo de la mujer ciega por los celos. ¿Qué debería comprender Medea? ¿Que conservar aquello que era racional antes (dejar su casa, formar una familia, obedecer a su esposo) es ahora una terquedad ocasionada por su débil entendimiento? Medea comprende, en cambio, la contingencia de la razón: "un matrimonio con una extranjera te habría de conducir a una vejez sin gloria" (Eurípides,1977, p.234), "se trata de un gran amor. Su amor consiste en obtener la alianza con los soberanos" (Eurípides,1977,p.239). Observamos cómo el sujeto masculino se esgrime en portador y defensor de la razón. Esta se fundamenta en una temporalidad especial, que es la del progreso. Todo aquello que impida el mismo debe ser eliminado. Así, hecha mano del olvido y de la negación de lo que se contradiga con las condiciones actuales. Jasón puede olvidar lo que Medea hizo por él. Es razonable cambiar, aunque sea necesario cercenar y seleccionar los hechos, para construir el relato de la propia historia sobre la base de lo que es conveniente en un momento determinado. Si antes Medea era una bella y sabia hechicera, eslabón fundamental para cimentar una posición política y social, hoy es una bárbara irracional a la que se asistió por compasión y que no tiene derecho a reclamar nada. Ahora es culpable de su barbarie.

La versión cinematográfica de Pasolini (1970) interpreta estos hechos con singular claridad. Medea representa tres contravalores de la razón: es mujer, extranjera y salvaje. Es incapaz de recorrer el camino que transita el niño Jasón, quien pasa de su primitivismo inicial a constituirse en un sujeto adulto. Asistimos a su infancia, ilustrada mediante la figura mítica del centauro y su relato fundacional, el cual dota de identidad al niño. Más tarde, el centauro se transforma en un simple hombre, en un pedagogo. Jasón ha llegado a la adultez y con ello al predominio del *logos*. Lo sagrado, relacionado con la infancia, simboliza el estadio primitivo del mundo agrario. Pero ahora, en la mayoría de edad, se impone una relación desacralizada y racional con la naturaleza y con la historia, hecho metaforizado en el pasaje del campo a la ciudad de Corinto. Pero Medea y su pueblo no son capaces de transitar este recorrido. Vemos el espectáculo de una sociedad

primitiva, con sus rituales mágicos y salvajes, que incluyen sacrificios humanos. Ubicados en un paisaje lunar y plagado de formas fálicas, estos seres carecen de lenguaje, sólo se los escucha proferir gritos. La primera mitad de la versión pasoliniana construye así una significativa identidad entre las condiciones de extranjero, primitivo y niño. Para el pensamiento racional, estos rasgos caracterizan a un pueblo no responsable de sus actos y, por lo tanto, necesitado de conducción y civilización. En definitiva, susceptible de ser dominado y despojado. Jasón llega a la Cólquide como conquistador. Además del vellocino de oro, se queda con Medea. Esta unión simboliza la conquista de un pueblo en manos de otro. Pero también la estructura matrimonial patriarcal que esbozáramos anteriormente: la mujer traiciona sus lazos de sangre para unirse al linaje masculino como 'otro asimilado'. Y podemos agregar, como otro portador de bienes y habilidades que el conquistador administra y usufructúa para su propio provecho y progreso.

¿Qué sucede entonces cuando el colonizado comprueba que el conquistador lo abandona? Si tal como le reprocha Jasón, Medea se ha beneficiado porque al ingresar al mundo griego a salido de la barbarie; si, como le dice, aprendió a utilizar las leyes y los juramentos, tal como un colonizado adquiere la organización jurídica y la cultura del conquistador, ¿por qué este no los respeta? ¿A qué atenerse entonces? Volvemos nuevamente al mismo punto: ¿de qué le sirve a la mujer asimilarse como otro, respetando los juramentos que se le imponen? La respuesta de Medea, como mujer y como extranjera colonizada, será particular: optará por destruir el producto de la conquista, los hijos. Al matarlos, Jasón "nos pagará justa compensación" (Eurípides,1977,p.242). La versión de Anouilh se centra particularmente en la relación entre la conquista de un pueblo por parte de otro y el sometimiento de una mujer a un hombre. Si el conquistador se benefició antes de los bienes del colonizado, Medea reconocerá estar encinta de odio y de destrucción. Porque estos también son producto de la conquista. Medea, al igual que un pueblo sometido, recupera en ese momento su identidad perdida, que no será ni la de su padre ni la de su esposo: "Soy yo, ¡Medea! Ya no aquella mujer apegada al olor de un hombre.[...] Pero esta noche se acabó, nodriza, he vuelto a ser Medea" (Anouilh,s/f, p.199*)*.

En este sentido, Müller extrema la identificación entre colonización y matrimonio en su *Medea Material*:

> Tú me debes un hermano, Jasón [...] Quieres volver a tener a tus hijos. Son tuyos. Qué podría ser mío siendo tu esclava. Todo en mí es instrumento tuyo y todo lo que de mí ha salido. Para ti he matado y he parido [...]Yo peldaño de la escalera de tu gloria [...] tu victoria sobre mi país y mi pueblo que fue mi traición [...]Gracias por tu traición que me devuelve mis ojos [...] Hoy es día de pago Jasón. Hoy tu querida Medea cobra sus deudas (Müller,s/f, pp.102-104)

Si la estrategia de la razón para conseguir el progreso es administrar el olvido, Medea, impone el recuerdo, la memoria. Porque detrás de aquello que el progreso deshecha en su abstracción de la historia, está la materialidad de los cuerpos que ayudaron a forjar el presente. En primer lugar, los cuerpos de los hijos. También, el cuerpo muerto y despedazado del hermano de Medea, así como los de las demás víctimas de la pareja, que representan la prueba fehaciente de lo que los portadores de la razón se niegan a hacer, ensangrentando las manos de los que lo hacen por ellos. No es posible olvidar estos cuerpos. Medea lo afirma cuando dice: "cada uno de mis crímenes es suyo" (Anouilh,s/f, p.205) De este modo, si el progreso de Jasón requiere volver a empezar y renegar del pasado como si este no hubiera ocurrido, Medea le recuerda que no es posible volver atrás cuando está involucrado el cuerpo. La decisión de Medea pasará, entonces, por hacerle evidente al pensamiento racional su propio mecanismo. Si es necesario el olvido, recurrirá a la materialización descarnada del mismo: volver atrás, como si nada hubiera pasado, significará entonces matar a los hijos. Aquello que la razón hace asépticamente, Medea lo hará sin eufemismos: "¡He recobrado mi patria y la virginidad que me habías arrebatado! ¡Soy Medea, en fin, para siempre! Mírame antes de quedarte solo en ese mundo razonable, mírame bien, Jasón [...] ¡Y ahora trata de olvidarlo!" (Anouilh,s/f, p.221). Medea destruye el futuro de Jasón al matar a sus hijos y a su nueva esposa, impidiéndole así tener nueva descendencia y demostrándole su propia responsabilidad en ello. Ha perdido lo que tenía por pretender conseguir más. Por eso lo deja con vida. Para que reconozca su culpa. Esta manifestación siniestra de la razón se agudiza en la versión cinematográfica de Von Trier (1989), al atribuir al hijo mayor una actitud de total entendimiento con respecto a la decisión de la madre, colaborando en la muerte de su hermano y en la suya propia, transformándola así en un suicidio. Esta secuencia de suma crueldad se desarrolla en el marco de una estética naturalista y despojada, típica del realizador danés, en clara oposición al resto del film, basado en un uso expresionista del espacio (resultado del guión técnico de Carl Dreyer, en el que su compatriota se basó para desarrollar el film). Esta contraposición entre un espacio absolutamente estilizado y bello y un espacio despojado, donde la violencia queda en primer plano, no es otra que la oposición entre aquello que la razón cree de sí misma y el desenmascaramiento de sus mecanismos.

Podemos afirmar así, que en Medea, la tensión entre los lazos sanguíneos y los lazos matrimoniales, se evidencia en la inconsistencia de los juramentos. Si en una sociedad patriarcal los lazos civiles son necesarios para la continuidad de los sanguíneos, la

falta a una promesa pone en peligro la totalidad de la estructura. En este caso, es la mujer quien sostiene esta premisa hasta el final, demostrándole al resto de la sociedad que olvidar aquello que se ha jurado puede desencadenar la más temida de las catástrofes: la aniquilación de los propios hijos. La aparición del monstruo.

Bibliografía

Anouilh, J. "Medea" en *Teatro 3. Nuevas piezas negras* (Trad. Aurora Bernárdez), Buenos Aires, Losada.

Bauzá, H. 1997. "Dioniso y el dionisismo", en *Voces y Visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Dettiene, M. *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1986.

Dodds, E. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Rev. de Occidente, 1960

Eurípides. "Medea" en *Tragedias I* (Introd., Trad. y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez), Madrid, Gredos, 1977.

Freud, S. *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

Jaegger, W. *Paideia*, México, FCE, 1962.

Kaplan, A. "Introducción" y "¿Es masculina la mirada?" en *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Cátedra, 1998.

Lamas, M. "Cuerpo, diferencia sexual y género" en *Debate Feminista* (10)1994.

Levi – Strauss, C. *Las estructuras elementales de parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1966.

Mulvey, L. *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Col. Eutopías, 1995.

Müller, H. "Medea Material", s/d.

Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*, México, Espasa Calpe, 1995.

Films

Medea (Pier Paolo Pasolini, 1970)

Medea (Lars Von Trier, 1989)

Las mujeres monstruosas en el humor de Antonio Gasalla

Mercedes Moglia

Introducción

No es nuevo el recurso de hacer reír, o al menos intentarlo, desdibujando la estampa masculina bajo accesorios femeninos. En verdad, el travestismo está en los orígenes del teatro, incluso en sus versiones serias. El presente artículo no pretende reflexionar sobre cuestiones referentes a la intersexualidad y el transexualismo que implican una reflexión de la relación socialmente establecida entre sexo y género, sino que se propone pensar las significaciones puestas en juego en las representaciones femeninas de la propuesta humorística de Antonio Gasalla.

Susan Bordo (1993) sugiere que es posible leer las 'significaciones morales' asociadas a las características con las que se clasifican y representan los cuerpos en los *massmedia*. La particularidad que agrega el corpus seleccionado es el género humorístico en el que se inscribe. En este sentido, el eje de indagación es preguntarnos si la comicidad televisiva subvierte o legitima ciertas convenciones tradicionales de género.

La comedia, el humor, lo grotesco

El riesgo que se corre al pretender un análisis crítico de las representaciones humorísticas es invalidar su pretensión cómica. En todo caso, es necesario observar algunos elementos característicos de la comedia, el humor y el grotesco, como estética recurrente de ese género para poder considerar las figuras en la especificidad de su universo cómico.

La comedia es, la mayoría de las veces, una solución formal, por tanto convencional, inclinada a representar tipos generales (Áreas,1990), como pueden ser los personajes de raíz costumbrista de Antonio Gasalla. Las teorías clásicas sobre la comedia (Aristóteles, Platón y Cicerón) consideraron que ésta ponía en escena personajes de condiciones sociales bajas o, si eran de estratos elevados, se los representaba preocupados por problemas triviales, lo que implicó ya una apreciación degradatoria de la comedia y de las problemáticas que abordaba, en favor de la tragedia.

La risa no formaba parte explícita de las definiciones clásicas de comedia pero su estructura, sus temas y sus personajes absorbieron recursos humorísticos. Vamos a asu-

mir entonces al humor como una determinada apreciación de la realidad desapegada de las reglas sociales. De esta manera, entendemos el humor como una subespecie de lo cómico, que se caracteriza por establecer con la norma, la regla, o la *doxa* social una relación de ambigüedad. Mientras que lo cómico es el descubrimiento del quiebre de la regla, el humorismo es su reflexión, por eso la risa que produce el humor no es plena sino ambigua. Tal vez el equilibrio del análisis esté en no perder de vista esta ambigüedad que define a los caracteres de la ficción humorística en su relación con el contexto real.

Si bien la ficción humorística es 'lo no serio' de lo real porque busca su quiebre cómico, es al mismo tiempo 'lo distinto' de lo real porque es precisamente ficción. Sin embargo 'lo no serio' y 'lo distinto' que propone la ficción humorística guarda fuertes determinaciones con lo real dado que el placer humorístico surge de reconocer los códigos, las reglas y los tipos que gobiernan la esfera de lo real y que se alteran, violan o ridiculizan, en el plano de la ficción (Eco,1988).

En un trabajo anterior[1] consideramos que el grotesco constituyó la base estética y el tono general de la propuesta humorística gasalleana. El grotesco en Gasalla se detectó ante todo en la imagen, en el cuerpo[2] de los personajes, pero también en la puesta en escena y en la relación del personaje con el entorno en el que se lo representó.

En su estructura dramática el grotesco ha sido considerado como un drama de personaje cuya trama se construye a partir de la relación conflictiva de la subjetividad con su ambiente. La caracterización de los personajes era justamente grotesca porque hacían carne su propia condición o situación social (Viñas,1997). La escenografía recuperó un estilo realista y el tiempo en el que se inscribía la acción era el presente. En el grotesco el presente se identifica con 'la mala racha'. Es por esto que, como señala Viñas, lo situacional y el ambiente eran lo que determinaba la decrepitud del personaje.

El grotesco como estrategia narrativa pretendió revelar, 'hacer ver' aquello imposible de ver sin el recurso a la exageración. Se constituyó como un intento por volver sospechosos los cánones sociales sobre lo heroico, lo sublime, lo ideal, lo bello (Ordaz,1980). Por eso dirigió su mímica gestual hiperbólica especialmente contra aquellos seres que se empecinan en 'encajar en la sociedad' según sus mandatos convirtiéndose así en tristes fantoches (Lo Cícero,1976:21). Lo interesante de su propuesta es cómo el

[1] Tesina de la carrera de Comunicación, *Antonio Gasalla (1993-2004): una lectura cultural de su humor en la televisión*, 2005.

[2] Comprendemos que la crítica feminista de la 'política del cuerpo' no se refirió únicamente al cuerpo representado en los *massmedia* sino al cuerpo material como sitio de la lucha política. Por cuestiones de extensión y pertinencia según el material analizado, nosotros hacemos hincapié en las representaciones puestas en juego por el humor de Gasalla.

sentido de las cosas es puesto al descubierto a través de esa atmósfera grotesca, donde 'lo alto' y 'lo bajo' se vinculan de manera contrastante con los paradigmas aceptados en lo enunciable del discurso social (GIH, 2000:114).

Sobre los personajes

El disfraz sexual fue considerado el elemento clave que a nivel estético reactualizó en televisión la hipérbole de la imagen (Lo Cícero,1976) propia de la corriente grotesca. El epicentro del humor de Gasalla fue colocado, entonces, en la operación de transformismo teatral, a partir del cual dio vida a grotescos personajes femeninos. Es verdad que también creó y representó personajes masculinos como *Ricardito* el niño prodigio, el *Ciego Lautaro*, un viejo malhumorado, *Cacho*, productor y representante de estrellas ,pero no hay discusión sobre que su estilo se definió en la excelencia con la que se travistió para representar a personajes femeninos.

Al considerar que Gasalla recuperó elementos del teatro grotesco se puede sostener que la risa que se pretende provocar no llega por reconocer al varón debajo de la peluca sino, más bien, por el reconocimiento del estereotipo al cual se da vida. El punto en cuestión es reflexionar en qué medida esos estereotipos son criticados desde el humor o si su tratamiento humorístico no hace más que confirmar estereotipos sexistas degradantes.

Ante todo queremos señalar que los personajes de Gasalla han sido ordenados según una tendencia que partió de personajes de tinte más costumbrista, susceptibles de ser analizados según satirizaron aspectos y roles familiares, ocupaciones u oficios y clases o grupos sociales (Viñas,1997), hasta llegar a personajes con un estilo más abiertamente paródico, en el sentido en que hicieron referencia risueña a caracteres circunscribibles al universo televisivo.

Los personajes del primer grupo se distinguieron, como se señaló, por su tendencia hacia el realismo costumbrista, donde los personajes y las historias desarrolladas en los *sketches* provenían de informaciones extraídas de la realidad. De esta manera los personajes estaban definidos en primer lugar por su ocupación y empleo, como es el caso de *Francisca*, la enfermera; *Alcira*, la secretaria; *Noelia*, la maestra; *Teresa*, la cocinera; también había una Psicóloga, una mujer policía (*La Peralta*) y finalmente, *Flora*, la empleada pública. En todos los casos se desprende que las mujeres trabajadoras interpre-

tadas por Gasalla cumplieron la tendencia, señalada por estudios feministas sobre el contenido de los medios, al ser representadas cumpliendo actividades subalternas (Tuchman 1981, en Abril) o tareas asistenciales ligadas a la salud y a la docencia como prolongación de las actividades domésticas (Bourdieu,1998).

En segundo lugar, dentro de este primer grupo, estaban los personajes definidos por su rol familiar, la *Abuela Cora*, que puso en escena la decrepitud senil; *Lorena*, la hija problema de padres divorciados; *Yolanda*, la madre inválida y malvada; *Soledad*, hija neurótica y solterona. En tercer lugar, estaban los personajes determinados por su pertenencia a distintos grupos sociales, *Mecha*, una aristócrata con veleidades artísticas; *Inesita* una típica *new rich*; *Doña Rosa*, esposa maltratada de condición humilde. Todos los cuales satirizaron normas y estereotipos sociales conectados con convenciones de género que las victimizaban (como fue el caso puntual de *Doña Rosa*) o las trivializaban al inscribirlas en contextos de desequilibrio (como *Soledad Dolores Solari*), de relaciones familiares problemáticas que debían solucionar, u ocupadas en frivolidades (*Inesita* y *Mecha*), todas las veces tratados en un plano reidero y jocoso, pero que no deja de señalar que en los *sketches* se trasladó análogamente la distribución de los roles sociales y el imaginario ligado a la dualidad que los sustenta.

Los personajes del segundo grupo, como la *Gorda*, *Bárbara* y *Marta Di Giacomo*, resultaron de la representación paródica de distintos estereotipos de conductoras televisivas, de un *magazine*, un programa de cable para la mujer y un *talk show*, respectivamente, de modo que los *sketches* enfatizaron, aunque desde la exageración risueña, la relación que estas propuestas televisivas establecen entre la mujer, el corazón, el hogar y el chisme.

Según los estudios de los años '70 que indagaban el papel de los estereotipos, generalmente mediante el análisis de contenido de los *massmedia*, se confirmaría que los *sketches* de Gasalla hicieron humor seleccionando representaciones que reproducían elementos y creencias de una estructura patriarcal (Gallagher,1981). Ahora bien, cabe preguntarse cuál es el plus que introduce la estética grotesca en estas versiones, y si ésta las salva de una llana reproducción.

En el caso de *la Gorda*, la corporeidad del personaje podría decirse que funcionó como posibilitador de la representación grotesca del 'cholulismo' extremo y el desenfreno sexual, dado que la especialidad de *la Gorda* era preguntar a sus invitados por su vida íntima. Según Susan Bordo (1999), "en la cultura occidental, es más frecuente que

el hambre en la mujer como sexualidad se represente con imágenes misóginas, en un marco de terror y asco y no de afecto o admiración" (129). De esta manera, el cuerpo de *la Gorda* fue interpretado como la estereotipación opuesta de un cuerpo femenino hegemónicamente representado como delgado, frágil y pasivamente sexuado. En el mismo sentido, aunque un poco más contenida, *Bárbara* puso en escena un cuerpo grotesco opuesto al de las divas televisivas.

Consideradas en conjunto, *Inesita* y *Marga* representaron dos líneas de una misma figura helicoidal que tuvo por centro al cuerpo en su redefinición posmoderna "cada vez más alimentado por fantasías de reorganización, transformación y corrección" (Bordo, 2003). Por un lado, *Inesita*, fanática por las cirugías estéticas, satirizó la preocupación por lograr una determinada imagen corporal ligada a un modelo de cuerpo joven y bello. Por otro lado, *Marga* completó la espiral porque respondió a la tendencia del 'cuerpo sano', al imaginario *new age* que tiende a acercar al ser humano a lo natural y lo espiritual (Citro,1999) porque ahí radica la fuente de la juventud y el bienestar.

En todos los casos la comicidad de estos personajes estaba en oponer un 'cuerpo grotesco' a un 'cuerpo legítimo'. Entendemos por cuerpo legítimo a aquél que está instruido por la imaginería de masas (Bordo,1999) y que responde a la estética que la televisión impone a la esfera pública (Sarlo,2001). La corporeidad grotesca instaló la complejidad de establecerse en contraste pero en paralelo con los valores hegemónicos, porque, como se señaló con Susan Bordo, las representaciones desenfrenadas tienen en la cultura occidental una fuerte carga misógina que más que constituir un desvío confirmaría lo socialmente aceptable y lo socialmente censurable o temible. Ahora bien, no debemos olvidar que estamos en la esfera humorística grotesca en la que la exageración es una de sus reglas estéticas.

¿Confirmación o crítica grotesca?

Como se desprende de lo descripto las representaciones guardan una compleja ambigüedad. Si bien por un lado, a nivel estético, significaron la puesta en escena de lo femenino no legítimo, surge la duda de si esa estética hiperbolizada en simultáneo con la participación ocasional de *vedettes*, constituyó o no una crítica risueña a los mandatos sociales que operan sobre el cuerpo femenino, principalmente. La misma ambigüedad se nos plantea a nivel de las ocupaciones y los roles familiares asignados a los distintos

personajes. Es decir que, por una parte, su carácter grotesco las colocó en las antípodas de las representaciones legítimas, ridiculizándolas y riéndose de ellas, pero, por otra, también se las pudo inscribir en continuidad con convenciones de género tradicionales. En consecuencia, es necesario volver a destacar la ambigüedad por la que el humor se caracteriza según la concepción que hemos adoptado. Por tal motivo no invalidamos las fórmulas humorísticas pero advertimos, sin embargo, que las representaciones mediáticas no se pueden separar de los valores sociales dominantes que se expresan en todas las esferas de la interacción social y de la cultura.

Finalmente la pregunta de rigor es la planteada por Susan Bordo: ¿son inocentes estas representaciones? La autora plantea que "pocas representaciones – desde el gran arte religioso hasta las descripciones de la vida a nivel celular- pueden afirmar su inocencia" (1993:33) ¿Pueden afirmarla las representaciones humorísticas de Antonio Gasalla? La respuesta no puede ser de ningún modo definitiva. Por un lado, porque su trayectoria al interior de la televisión y con ella sus personajes han ido variando a lo largo del tiempo. Por el otro, porque el humor se inscribe en el paisaje inevitablemente contradictorio de los medios que en algún punto como parte de su propia estrategia comercial, ofrece paradójicas dicotomías. "El discurso mediático presenta simultáneamente representaciones progresistas y conservadoras de los papeles y los roles entre los géneros" (Abril,s/d), las primeras, no puede negarse, tal vez sean menos perceptibles.

Frente a esta dificultad de emitir un juicio categórico definitivo y considerando la importancia otorgada a la tradición grotesca en el humor de Gasalla, podemos sostener que la declaración de su inocencia dependerá de la medida en que supere la parodia fácil y degradante de las típicas convenciones de género hacia la confección de caracteres humorísticos con 'ingredientes morales' más universales y como tales propios del grotesco. De esta manera, recuperamos lo señalado por David Viñas (1997) para quien "la densidad de las mejores figuras del grotesco estriba en su peculiar anomia", es decir: son todos y no son nadie. Los tipos grotescos constituyen una categoría de personajes que corporizan características de distintos fenómenos y circunstancias sociales profundas. Las monstruosas mujeres de Gasalla serán, entonces, dignamente grotescas cuando la elección del cuerpo femenino sea una opción creativa y no la actuación de un signo estigmatizado del género, aunque sea risueñamente.

Bibliografía

Abril, Gonzalo "La cultura de masas en femenino plural", en *Teoría General de la Información,* (s/d).

Áreas, Vilma *Iniciacao a comédia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

Barei, Susana (AAVV) *La Argentina Humorística. Cultura y discurso en los '90*, Córdoba, Ferreira Editor, 2000.

---------- *La Argentina Humorística. Cultura y discurso en el 2000*, Córdoba, Ferreira Editor, 2003.

Bordo, Susan "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo", en *Unbearable weight. Feminism, Western culture and the body*, 1993.

---------- "El hambre como ideología", en Luke, Carmen (comp.), *Feminismos y pedagogías de la vida cotidiana*, Madrid, Moreta, 1999.

---------- "No império das imagens: Prefácio para Décimo Aniversario da Edicao de *Este peso insuportável*, (s/d), 2004.

Citro, Silvia "La diversidad del cuerpo social: determinaciones, hegemonías y contrahegemonías", Cuadernos de la Cátedra Elina Matoso, Buenos Aires, OPFyL, 1999.

Lo Cícero, Elena, *Grotescos y absurdos en la literatura italiana*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

Ordaz, Luis "Armando Discépolo y el Grotesco Criollo", *Capítulo* (61) 1980.

Pavis, Patrice "Comedia" y "Parodia", en *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980.

Sarlo, Beatriz *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

Viñas, David, *Grotesco, Inmigración y Fracaso, Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

Trabajo femenino y prostitución en las novelas de Manuel Gálvez

Graciela Queirolo

> "Nacha refirió sus esfuerzos por trabajar y vivir decentemente. Entró en una tienda […] El gerente le hizo el amor, amenazándola con echarla si no se le entregaba. Las compañeras eran casi todas, víctimas como ella ".[1]

> "Una muchacha que vivía en el inquilinato y trabajaba en un frigorífico […] le ofreció hablarle de ella a un alto empleado del establecimiento. Al empleado le gustó, sin duda, la chica, porque le dio ocupación inmediatamente. El trabajo de Rosalinda no era agradable [entre otras cosas, debido] a las asiduidades del empleado, que la molestaba haciéndole proposiciones ".[2]

Ignacia Regules y Rosalinda Corrales protagonizan respectivamente, *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal* (1922) ambas novelas escritas por el entonces consagrado Manuel Gálvez.[3] Las dos citas representan situaciones de lo que hoy denominaríamos 'acoso sexual': Nacha, la vendedora de tienda, es asediada por el gerente, mientras Rosalinda, la obrera, lo es por el empleado. La 'entrega' exigida por el gerente y las "proposiciones" del empleado no son otra cosa que la demanda de favores sexuales que les realizan sus superiores a cambio de la permanencia en el puesto de trabajo. Estas asociaciones del trabajo femenino asalariado con el ejercicio de lo que puede denominarse una cierta práctica de prostitución eran un síntoma de los miedos que ocasionaban los procesos modernizadores que desde la últimas décadas del siglo XIX afectaban a la ciudad de Buenos Aires.

Tales miedos, ansiedades o angustias evidenciaban que no todo prometía prosperidad en la Argentina del ganado y las mieses, sino que había motivos para preocuparse por el futuro de la nación debido a que aparecían males de crecimiento que era necesario controlar y/o erradicar. Dentro de esos males podemos ubicar la prostitución y, en cierta medida, el trabajo femenino fuera del hogar, fenómenos vinculados con la presencia de las mujeres en el mundo público. Ninguno de ellos era novedoso. Novedosas eran sus asociaciones con el futuro de la sociedad nacional, relacionadas con las representaciones del lugar de las mujeres en la sociedad moderna creadas por el discurso de la domesticidad.

---

[1] Gálvez Manuel, *Nacha Regules*, Buenos Aires, CEAL, 1968, p.42.
[2] Gálvez Manuel, *Historia de arrabal*, Buenos Aires, CEAL, 1993, p.14.
[3] Una de las manifestaciones de la modernidad cultural de la Argentina es la emergencia de un campo intelectual con sus prácticas de inclusión, exclusión y consagración. Manuel Gálvez es un miembro consagrado de dicho campo (cf. Altamirano, Carlos- Sarlo, Beatriz "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en Altamirano, Carlos-Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

De acuerdo con lo anterior, este escrito analizará las representaciones sobre trabajo femenino, prostitución y las asociaciones entre ambos fenómenos, en *Nacha Regules* e *Historia de arrabal*. Nuestro propósito es mostrar las concepciones de adversidad hacia el trabajo femenino asalariado, así como también las tensiones que contenían tales concepciones.

Trabajo femenino y prostitución: la caída en la sexualidad

Hacia la década de 1920, años en que aparecieron *Nacha Regules* e *Historia de arrabal*, el mundo del trabajo femenino se había complejizado debido no sólo a la variedad de las actividades desarrolladas sino a los diferentes niveles de capacitación y alfabetización exigidos. Las mujeres obtenían ingresos monetarios a través de la participación en industrias (obreras), en el tercer sector (empleadas administrativas, vendedoras de casas comerciales, telefonistas, maestras, enfermeras), en el servicio doméstico (mucamas), en las actividades domiciliarias (costureras, lavanderas, planchadoras). En general, aunque no eran las únicas, las ocupaciones del tercer sector requerían el paso por algún sistema de capacitación formal (escuela primaria, normal y/o de enfermería), o informal (academias, institutos). La visibilización de las trabajadoras se desarrolló dentro del crecimiento de la economía urbana encuadrado en el mencionado proceso de modernización. Éste implicó la inserción del país en el mercado externo como productor de bienes primarios y como receptor de capitales extranjeros, así como la llegada masiva de inmigrantes -mujeres y varones- que incrementó notoriamente la población. En la ciudad de Buenos Aires, el desarrollo del sector secundario y del sector terciario de la economía ofreció puestos de trabajo para la/os inmigrantes quienes desarrollaron un mercado interno abastecido por industrias, talleres y comercios.

Los resultados de la participación en el mercado de trabajo combinaron éxitos y fracasos: los primeros posibilitaron el ascenso socioeconómico conquistado en varias generaciones,[4] mientras los segundos dieron origen a la 'cuestión social', expresión con la que se denominó el conjunto de problemas de vivienda, sanidad, enfermedad, criminalidad, prostitución y protesta obrera, todas situaciones ampliamente interrelacionadas.[5]

---

[4] Romero, José Luis, "La ciudad burguesa", en Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto (dir.), *Historia de cuatro siglos. Volumen II*, Buenos Aires, Abril, 1983, p.10.

[5] Suriano, Juan, *La cuestión social en Argentina 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000, pp.2-5; Zimmerman, Eduardo, *Los liberales reformistas. La cuestión social en La Argentina, 1880-1916*, Buenos Aires, Sudamericana Universidad de San Andrés, 1995, p.11.

La cuestión social en todas sus expresiones agitó los temores de la desintegración nacional. En estos temores, le cupo una responsabilidad importante a la prostitución, metáfora de la sexualidad femenina indebida, ya que una mujer que vendía relaciones sexuales hacía un uso de su sexualidad concebido como improductivo, porque el destino de ese intercambio sexual no era producir hijos sino placeres masculinos. A ello deben agregarse los temores a la difusión de las enfermedades venéreas (en particular la sífilis), debidos a la creencia de que tales afecciones eran transmitidas exclusivamente por mujeres, ante lo cual la promiscuidad que generaba el comercio sexual era vista como una forma de expandir el contagio y hacer peligrar la salud futura de la sociedad nacional.

Las ansiedades morales por controlar la propagación de los males venéreos llevaron a que la ciudad de Buenos Aires poseyera entre 1875 y 1936 un sistema de prostitución legal, según el cual las prostitutas debían someterse periódicamente a controles sanitarios en dependencias públicas.[6] Distintas ordenanzas modificaron la de 1875, y lo que quedó claro en los debates que surgieron en torno de ellas era que no había un explícito consenso sobre qué mujeres ejercían la prostitución y sobre cómo reglamentarla, lo que en definitiva manifestaba la falta de precisión para definir el comercio sexual femenino.

Lo sugestivo de tales debates en los que participaron políticos, médicos, feministas y policías,[7] fue que expresaron, en un tono eugenésico, el lugar de las mujeres en la sociedad moderna: ser madres. La maternalización de las mujeres no implicaba solamente la reproducción de la especie sino el cuidado de los hijos, para lo cual era fundamental dedicarles tiempo y esfuerzo. El objetivo último era producir futuros ciudadanos y futuras madres para la sociedad, de manera de garantizar el futuro próspero de la nación, prosperidad que radicaba tanto en la calidad como en la cantidad de habitantes. En este aspecto, una mujer que ejercía la prostitución no podía ofrecer una buena educación a sus hijos porque carecía de una correcta moralidad. Por su parte, el trabajo femenino asalariado competía con el ejercicio de la maternidad porque una obrera o una vendedora no podían cuidar a su descendencia si estaban la mayor parte del día en la fábrica o en la tienda.

---

[6] Guy, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pp.55-96.
[7] Guy , op.cit., pp.104 -132).

La maternalización de las mujeres fue desarrollada por el 'discurso de la domesticidad' o 'de la doctrina de las esferas separadas'[8] que concebía como opuestos irreconciliables maternidad y trabajo asalariado, y asignaba papeles e identidades para las mujeres y los varones. En calidad de esposas y madres las mujeres fueron instaladas en el mundo privado, de manera que aquéllas que trabajaban fuera de sus hogares fueron estigmatizadas con la sospecha de ejercer la prostitución. Sin embargo las mujeres estuvieron vinculadas al mundo del trabajo y participaron en la obtención de ingresos monetarios, ya sea en los hogares paternos como hijas o en los hogares conyugales como esposas. La contradicción entre el discurso de la 'domesticidad' y el trabajo femenino asalariado fue explicada al considerar a éste como una excepción determinada por situaciones de soltería, viudez, necesidad, o bien como una actividad transitoria, que sería abandonada luego del matrimonio y de la maternidad. El Código Civil, las leyes de protección del trabajo femenino, las publicaciones médicas, las manifestaciones de liberales, católicos, socialistas y algunos anarquistas, los textos escolares, y los bienes culturales creados en abundancia por la literatura, el periodismo, el tango y el cine expresaron al tiempo que difundieron los principios de la 'domesticidad'.[9]

Por otra parte, la prostitución muchas veces fue una solución de la pobreza y de los bajos salarios de mujeres y varones que empujó a muchas de ellas al comercio sexual por momentos con la complicidad de los miembros de su grupo familiar. En ciertas ocasiones, la prostitución fue una respuesta consciente a la marginación del aparato productivo, es decir, la desocupación. En otras ocasiones, los ingresos temporarios en el mercado laboral llevaron a alternar, cuando no a combinar, trabajo femenino con prostitución volviéndose dos situaciones complementarias.[10] Así, el mundo del trabajo femenino lindó con el mundo de la prostitución.

El discurso de la 'domesticidad' manifestó ciertas fisuras a partir del momento en que muchas mujeres practicaban actividades laborales. Algunas trabajaban porque eran las responsables del presupuesto familiar o porque sus salarios evitaban el déficit presupuestario. Otras se convertían en asalariadas porque gracias a sus sueldos fueron

[8] Tomamos esta conceptualización de Joan Scott. Cf. Scott, Joan, "La mujer trabajadora en el siglo XIX", en Duby, Georges-Perrot, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Taurus, Madrid, 2000.
[9] Estas ideas están sistematizadas en Queirolo, Graciela, "Mujeres que trabajan: una revisión historiográfica del trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940)", *Novo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico* (3) 2006.
[10] Guy, op.cit., pp 19 y 64.

protagonistas del proceso de ascenso social. Así, la presencia femenina en el mercado de trabajo se relacionó con el desarrollo de subjetividades en tensión con los principios de la domesticidad debido a la permanecencia en el mercado.

Rosalinda Corrales: la obrera

La cuestión social emerge en *Historia de Arrabal* donde su autor recrea un universo protagonizado por criminales, hombres y mujeres inescrupulosos e inmorales, marginados por elección del mundo del trabajo, quienes viven del delito: robo y prostitución. Es así como el Chino, "un malevo con siniestro aspecto", vinculado a "la mala vida",[11] secuestra a Rosalinda y la obliga a prostituirse. En ello interviene la complicidad de la madre del malevo, también madrastra de Rosalinda:

> El malevo le exigió que se vendiera. […] Él no la sacó del inquilinato para vivir de niña sino para que trabajase. […] La había robado de su casa no por amor ni por deseo, sino para hacer producir aquella mina, del mismo modo que sus dos compañeros, dos bacanes, como ellos decían en su jerga de prisión y de delito, vivían también de sus mujeres […] que no osaban desobedecer a sus dueños y que les entregaban sin protesta, como cosa aceptada y natural, hasta el último centavo de las precarias cantidades que ganaban.[12]

Gálvez representa la prostitución como una actividad lucrativa ejercida por mujeres que permite a terceros vivir sin ingresar al mercado laboral. Sometidas a las órdenes de sus rufianes ellas deben entregarle todo lo recaudado. La prostitución se ejerce en la calle, donde Rosalinda consigue sus clientes: "El malevo la mandó a la calle, al giro", dirá el narrador en otro capítulo,[13] pero también en el prostíbulo descrito como "una mezcla de bar, de salón cinematográfico y de lenocinio",[14] es decir, como un espacio que combina diferentes entretenimientos masculinos. La perdición, la caída, la esclavitud, un triste oficio, son imágenes con que se menciona el comercio sexual. Todas ellas opuestas al estereotipo de "la niña", la joven esposa que ejerce su papel de ama de casa, experiencia que no corresponde a Rosalinda.

La opción ante la prostitución que encuentra la protagonista es el trabajo en el frigorífico, y si su rufián la acepta es porque especula con la posibilidad "de conseguir dinero de algún alto empleado […] mediante los encantos de Rosalinda".[15] La

[11] Gálvez, op.cit., p. 9.
[12] Gálvez, op.cit.,pp.35-36.
[13] Gálvez, op.cit., p.62.
[14] Gálvez, op.cit., p.46.
[15] Gálvez, op.cit.,p.36.

asociación del trabajo femenino con la prostitución se apoya en la suposición de que el frigorífico es una puerta de acceso a la obtención de clientes sexuales. Sin embargo, y a pesar de que Rosalinda acepta el comercio sexual que le propone el empleado del frigorífico cuya "única ambición era vivir bien, tranquilamente, gozando los encantos de las chicas más lindas del Frigorífico",[16] termina dedicándose a la prostitución para saciar la avaricia de su raptor, porque el trabajo asalariado aparece como menos lucrativo que la venta del cuerpo.

Junto a esta representación, el ámbito del frigorífico aparece como una sociabilidad positivamente diferente, desde el momento que implica dejar de lado el mundo de El Chino, a pesar de las malas condiciones laborales, representadas por el ámbito insalubre y la larga jornada:

> Para ella el trabajo fue una liberación. Antes de entrar, cada mañana, y desde que sus ojos divisaban la enorme mole blanca del Frigorífico, atenuábase su angustia interior y el espanto perpetuo de tener al Chino a su lado. […] La muchacha tuvo que ocultar en adelante aquella satisfacción de ver surgir el edificio donde una atmósfera de asfixia, el humo de los cocimientos, el olor fuerte de la carne, y una atroz jornada de diez horas, maltrataban su juventud.[17]

Junto a esta situación, aparece la vivida por otra muchacha, Isaura, amiga de la protagonista, quien fue obrera en el frigorífico, se casó con un obrero de la construcción y tuvo una hija. El matrimonio la liberó del trabajo asalariado y de la exposición a las proposiciones de los superiores, así como también la condujo a la felicidad.

Ante el fracaso del empleo en el frigorífico, el camino que busca la protagonista para escapar del mundo de delincuencia es colocarse bajo la protección de un antiguo pretendiente, como esposa o, al menos, como amante: "Yo seré tu sirvienta. Si te estorbo me echás a la calle como a un perro … Pero ahora salváme",[18] ruega Rosalinda a Daniel, manifestando su debilidad para liberarse del rufián y sus exigencias, y afirmando la fortaleza de Daniel. Pero esta alternativa fracasa, y la perversidad del malevo supera las buenas intenciones del salvador.

Obreras-futuras madres, obreras-prostitutas, prostitutas, niñas: representaciones que reproducen el discurso de la domesticidad y los temores que él albergaba. Obreras que encuentran en el trabajo asalariado un sociabilidad alternativa a la prostitución: representaciones donde el discurso de la domesticidad es cuestionado.

---

[16] Gálvez, op.cit., p 45.
[17] Gálvez, op.cit., pp.35-36.
[18] Gálvez, op.cit., p.61

Ignacia Regules: la empleada de tienda

Los personajes femeninos recreados en *Nacha Regules* dan origen a un universo social más complejo que el de *Historia de arrabal*, desde el momento en que tal universo excede la cuestión social, sin dejar de incluirla. De esta manera, aparecen las 'muchachas de la vida', víctimas del mercado de trabajo empujadas a ciertas prácticas de prostitución debido a los míseros salarios, las administradoras de las 'casas de citas', quienes viven del ejercicio de la prostitución ajena, las propietarias de pensiones quienes obtienen ingresos de las rentas generadas al alquilar los cuartos.

El mundo del trabajo que se destaca en el relato es el de las grandes casas comerciales donde muchos de los personajes femeninos se emplean.[19] El mundo de las tiendas es un espacio donde predominan no sólo los ya mencionados acosos que los gerentes realizan a las empleadas sino las malas condiciones laborales caracterizadas por largas jornadas, multas ante el mal desempeño de las tareas, maltratos físicos: "Entré en la tienda. Once horas por día y treinta pesos de sueldo. […] Hay multas por cualquier cosa. […] Y las once horas paradas, sin poder descansar un minuto. A veces me hacen subir cargada hasta el quinto piso. No podemos usar los ascensores".[20]

A todo lo anterior deben sumarse los bajos salarios que hacen imposible que se cubran las necesidades básicas. De esta manera, la protagonista se ve obligada a buscar en el trabajo domiciliario, otros ingresos que complementen su sueldo: "Nacha padecía de pobreza. Cosía para particulares o para otras tiendas a medianoche".[21] Sin embargo, no es sólo en las tiendas donde los salarios son escasos: "Trabajé de costurera, fui corsetera, hice flores artificiales. […] Fue bajando poco a poco, aceptando los oficios más modestos. ¡Y siempre llena de deudas!".[22]

Sin embargo, otras situaciones son representadas en las tiendas. Es el caso de las 'vendedoras primeras' quienes pueden obtener salarios más abundantes a partir de las comisiones que generan las ventas realizadas. Esto que es beneficioso para ellas es perjudicial para empleadas de la categoría de Ignacia quien "tenía un interés en lo que vendiese; pero como

[19] Manuel Gálvez describió el mundo del trabajo en las grandes tiendas departamentales a partir de la lectura del informe de la militante socialista Carolina Muzzili publicado en el *Boletín del Museo Social Argentino*, en 1913. La jerarquía de las trabajadoras, los salarios, las condiciones laborales, el episodio del manequí, son relatados por Muzzili.
[20] Gálvez, op.cit., p.142.
[21] Gálvez, op.cit., p.150.
[22] Gálvez, op.cit., p.43.

las vendedoras primeras se acaparaban todas las ventas, lo que ella ganaba era una miseria".[23]

Finalmente el corolario de todo lo anterior es el ingreso en la prostitución, o "refugiarse en la vida", según la imagen de Gálvez. "La persecución de los hombres y la penuria de los sueldos la obligó a envilecerse",[24] dirá el narrador a propósito de Nacha, quien "acabó por frecuentar ciertas casas donde ganaba diez veces más que en la tienda".[25] Nuevamente la prostitución es representada como una actividad más lucrativa que las desarrolladas en el mundo del trabajo.

"La persecución de los hombres" excede los ámbitos laborales a tal punto que Ignacia, en uno de sus intentos por abandonar la vida "no quería ni salir a la calle, pensando que en la calle estaban la tentación y el vicio".[26] Este pensamiento del personaje se reafirma cuando en un viaje al barrio de Belgrano:

> [En el tranvía] al lado de Nacha, un hombre leía una revista ilustrada, y poco a poco, maquiavélicamente, trataba de poner en contacto su pierna con la de ella. A Nacha la distrajo un instante la pueril maniobra, pero acabó por arrinconarse, huyendo de aquella estupidez.[27]

De esta manera, el mundo público es una puerta de acceso a situaciones moralmente incorrectas. La sola presencia de las mujeres en él las convierte en merecedoras de la sospecha de lo indebido.

La prostitución se ejerce en la calle pero principalmente en los prostíbulos que aparecen nombrados como 'casas de citas' o 'casas públicas', aunque las 'mujeres de placer' también frecuentan los cabarets, los restaurantes nocturnos, los teatros, las casas de juegos, las posadas, las fondas, las tabernas. Los prostíbulos poseen una jerarquía de acuerdo con la situación económica de los clientes que los frecuentan, que va desde aquéllos en donde predomina el lujo y a donde asisten "millonarios, grandes políticos, hombres de la más alta alcurnia social",[28] hasta los más modestos vinculados a los sectores populares lindantes con la delincuencia, pasando por aquéllos austeros donde "todo era sencillo, sin llegar a la pobreza".[29] Así, la prostitución es representada como un entretenimiento masculino transversal a los grupos sociales.

Dentro del prostíbulo actúan diversos personajes, lo cual habla de la complejidad con que es representado ese mundo. Por un lado encontramos a las

[23] Gálvez, op.cit., p.43.
[24] Gálvez, op.cit., p.32.
[25] Gálvez, op.cit., p.25.
[26] Gálvez, op.cit., p.85.
[27] Gálvez, op.cit., p.159.
[28] Gálvez, op.cit., p.93.
[29] Gálvez, op.cit., p.123.

madamas, como Madame Annette y Juanita Sanmartino, empresarias exitosas, pero también madres. Anette manifiesta su orgullo profesional cuando afirma que "con su talento administrativo había logrado realizar una fortuna",[30] mientras Juanita "espera retirarse del negocio, venderlo en buenas condiciones, cuando haya amontonado una fortunita".[31] Annette no duda cuando afirma "yo educo a mi hija como una buena madre",[32] mientras Juanita "para mantener en el futuro la honestidad de su hija comerciaba con la deshonestidad o con la desgracia de otras mujeres".[33] Para ellas su identidad de madres no entra en contradicción con su identidad de empresarias del comercio sexual, al contrario son complementarias desde el momento en que desean un futuro de prosperidad para sus hijas, más allá de las dudas que esto genere en los personajes masculinos del relato.

Debajo de las madamas están las trabajadoras sexuales, mujeres que se han refugiado en el comercio sexual debido a diferentes causas. Así, aparecen las menores de 17 años, una de ellas prostituida por su tía ante el fracaso económico de la tienda donde la misma tía la empleaba, la joven inmigrante francesa engañada por un empresario de teatro con un tramposo contrato, la inconscientemente alegre que declara que "aquélla era la gran vida. Placeres, libertad, dinero. No trabajaba, los hombres le decían lindas palabras".[34] Junto a ellas, aparecen Ignacia y Julieta, las 'muchachas de la vida'. Al ya descrito tránsito por el mundo del trabajo y posterior ingreso al mundo de la prostitución deben agregarse los periplos de la seducción a manos de un hombre, el embarazo, el abandono, la frustración del nacimiento del hijo (el de Ignacia nacerá muerto, mientras que Julieta incurrirá en el aborto). Las 'muchachas de la vida' pueden convertirse en 'queridas', es decir, 'amantes' de hombres quienes les garantizan cierta seguridad material:

> Sí, estoy contenta [confiesa Ignacia ante la pregunta inquisitiva de su amante]. […] Tengo una casa, vivo feliz … Ya no ando de aquí para allí rodando, como antes. En mi casa hay lujo, gasto la plata que quiero. Tengo dos sirvientas. ¿Qué más puedo desear? Ahora sé lo que es la tranquilidad, después de tanto sufrir.[35]

A cambio de la tranquilidad material, ellas, 'mujeres de placer', ofrecen entretenimiento, compañía y servicios corporales, una sugestiva definición del comercio

[30] Gálvez, op.cit., p.98.
[31] Gálvez, op.cit., p.122.
[32] Gálvez, op.cit., p.121.
[33] Gálvez, op.cit., p.115.
[34] Gálvez, op.cit., p.121.
[35] Gálvez, op.cit., p.13.

sexual y la prostitución: "En nuestro oficio no ser expansivas y alegres, no estar dispuestas para las bromas o las caricias, es ser odiosas, es como si robáramos el dinero que se nos paga".[36] Los encuentros entre futuros ‘querida’ y ‘amante’ se producen en las ‘casas de citas’ donde, como afirma otro personaje, "a veces los clientes se llevan a las muchachas. Les ponen un departamento”.[37] Algunos personajes femeninos ven en esa situación la solución a la pobreza. Pero ni aun así ellas se salvan del abandono y la consiguiente ruina física y moral. El personaje de Nacha vive atormentado por la posibilidad del abandono y la convicción de no saber cómo vivir sin prostituirse: "el miedo de ser abandonada y tener que refugiarse en la vida”,[38] piensa Ignacia.

Ahora bien, ¿cuál es la opción a la prostitución provocada por la miseria, o bien al destino final del abandono, la enfermedad o la adicción a la cocaína, situación que viven algunos personajes? La respuesta se halla en un buen matrimonio, base de seguridades económicas: "dinero, casa, comodidades, todo la habría tenido casándose".[39] Matrimonio legal, no unión pasajera que puede convertirse en abandono.

A lo largo del relato, aparecen las propietarias de pensiones, pequeñas empresarias que viven de las rentas que surgen del alquiler de los cuartos, o bien las encargadas de los conventillos. Nacha recorre residencias donde las propietarias no tienen vínculos directos con el comercio sexual: la casa de Madame Dupont, una vieja solterona francesa celosa de que sus huéspedes paguen en tiempo y forma sus quincenas, y la casa de Doña Lucía, anciana viuda que heredó la pensión de manos de una amiga. El propio periplo de la protagonista finaliza cuando se convierte en administradora de la pensión que ha heredado de su madre. Ello le dará la seguridad material, mientras que el matrimonio feliz la colmará de plenitud espiritual.

Empleadas explotadas y extenuadas, desdichadas prostitutas, engañadas y temerosas queridas, correctas esposas: representaciones que corroboran las ansiedades del discurso de la domesticidad. Vendedoras primeras, descaradas madamas, hábiles propietarias/administradoras de pensiones: representaciones que ponen en duda el discurso de la domesticidad.

Reflexiones finales

La ambigüedad e imprecisión manifestadas por los políticos porteños para definir el

[36] Gálvez, op.cit., p.39.
[37] Gálvez, op.cit., p.122.
[38] Gálvez,, op.cit.p.30.
[39] Gálvez, op.cit., p.199.

comercio sexual femenino señalada por Guy aparece en las novelas de Gálvez. En definitiva, ¿quiénes son prostitutas? ¿Las trabajadoras acosadas en sus puestos laborales? ¿Las muchachas que 'hacen la calle'? ¿Las 'queridas' o 'muchachas de la vida'? ¿Las que frecuentan las casas de citas? ¿Las madamas? Situaciones diferentes unidas por el denominador común de la venta del cuerpo, propio o ajeno.

Solución posible a la pobreza donde participaba la complicidad familiar, la prostitución fue una de las tantas manifestaciones de la cuestión social que alarmaron a los grupos dirigentes, a los cuales pertenecía Gálvez.[40] Las asociaciones con el mundo del trabajo realizadas por el discurso de la domesticidad, ampliamente ejemplificadas en las dos novelas analizadas, hablan de los temores que generaba la presencia de las mujeres en el ámbito público. Estos miedos se inscriben en las preocupaciones por la desintegración nacional, donde a los problemas ocasionados por la mala inmigración expresados en la cuestión social se sumaba la presencia femenina en el mercado de trabajo. En una escala de valores, el trabajo femenino ocupaba un peldaño superior a la prostitución puesto que, considerado como una excepción debida a situaciones de soltería, viudez o ingresos conyugales insuficientes, era preferible a la venta del cuerpo. Al menos este fue un argumento esgrimido por los industriales en sus órganos de difusión,[41] o por los criminólogos positivistas.[42]

Prostitución, cuestión social, maternidad incorrecta, desintegración nacional: simbolizaciones de los pánicos generados por los procesos modernizadores. La contracara de ellos la constituye la posibilidad del ascenso social para la que estaban habilitados mujeres y varones. En el proceso de otorgar sentido, el discurso de la domesticidad manifiesta sus fisuras. Dan prueba de ello las representaciones literarias de las obreras que no se prostituyen, las vendedoras primeras que acumulaban las comisiones de las ventas, las propietarias de pensiones e incluso las desvergozadas pero hábiles madamas, quienes parecen aprovechar

---

[40] Altamirano-Sarlo, op.cit., pp.191-194.

[41] Rocchi, Fernando, "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930", en Gil Lozano Fernanda, Pita Valeria, Ini Gabriela (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires Taurus, 2000.

[42] José Ingenieros defendió el trabajo femenino como una actividad que podía rehabilitar a mujeres que habían incurrido en delitos como el robo o la prostitución (cf. Salvatore, Ricardo, "Criminología positivista, reforma de prisiones y la cuestión social/obrera en Argentina", en Suriano, Juan (comp), *La cuestión social en Argentina. 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000, p.142). Marcela Nari ha señalado que otras voces adhirieron a la idea de que el trabajo regeneraba a las prostitutas y delincuentes. El trabajo reivindicado fue el vinculado a las actividades feminizadas, (la costura, el bordado, el tejido), es decir aquellas tareas relacionadas con las tareas domésticas (cf. Nari, Marcela, "De la maldición al derecho. Notas sobre las mujeres en el mercado de trabajo. Buenos Aires, 1890-1940", en Garrido Hilda Beatriz, Bravo María Celia (coordinadoras), *Temas de Mujeres. Perspectivas de Género. IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios del Género,* Tucumán, CEHIM, FFyL, UNT, 1998, p.147).

intensamente las oportunidades modernizadoras generadas por ciertas coyunturas.

Nos parece importante finalizar este escrito con dos interrogantes. Por un lado, ¿por qué las mujeres que venden su cuerpo desintegran la sociedad al reproducir una descendencia ilegítima y la enfermedad, mientras que los hombres que compran sexo sólo se divierten, sin que ello desintegre la sociedad? Pregunta que remite a investigar a los consumidores del comercio sexual. Por el otro, ¿por qué si el trabajo femenino era un peligro para el futuro de la nación en tanto alejaba a las madres del cuidado de sus hijos, así como dañaba los cuerpos femeninos, los empresarios seguían contratando mujeres para sus empresas? La reducción de los costos, desde el momento en que la mano de obra femenina era barata, la docilidad femenina y la motricidad fina han sido los argumentos esgrimidos como respuesta.[43] La primera pregunta sigue pendiente.

Bibliografía

Altamirano, Carlos-Sarlo, Beatriz, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en Altamirano, Carlos-Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia,* Buenos Aires, Ariel, 1997.

Barrancos, Dora, "Vida íntima, escándalo público: las telefonistas en las décadas 1930 y 1940", en *Mujeres en escena. Actas de las Quintas Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios de Género,* Santa Rosa, Instituto Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPa, 2000.

Barck de Raijman, Rebeca-Wainerman, Catalina H., *Sexismo en los libros de lectura de la Escuela Primaria,* Buenos Aires, Ediciones del IDES, 1987.

Gálvez, Manuel, *Nacha Regules*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

---------- *Historia de arrabal*, Buenos Aires, CEAL, 1993.

Guy, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

---------- "Madres vivas y muertas. Los múltiples conceptos de la maternidad en Buenos Aires", en Balderston, Daniel-Guy, Donna J (comp), *Sexo y sexualidad en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Lavrin, Asunción, *Women, Feminism, and Social Change in Argentina, Chile, and*

[43] El argumento de los bajos salarios es desarrollado por Rocchi (cf. Rocchi, op.cit.) quien analiza las voces de los grandes industriales; mientras que los argumentos de la habilidad manual y la docilidad femeninas son enunciados por Barrancos en su análisis de las telefonistas (cf. Barrancos, Dora, "Vida íntima, escándalo público: las telefonistas en las décadas 1930 y 1940", en *Mujeres en escena. Actas de las Quintas Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios de Género,* Santa Rosa, Instituto Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPa, 2000).

Uruguay 1890-1940, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1995.

Lobato, Mirta, "Entre la protección y la exclusión: discurso maternal y protección de la mujer obrera, argentina 1890-1934", en Suriano, Juan (comp), *La cuestión social en Argentina. 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.

Muzzilli, Carolina, "El trabajo femenino", *Boletín del Museo Social Argentino* (15-16), 1913.

Nari, Marcela, "De la maldición al derecho. Notas sobre las mujeres en el mercado de trabajo. Buenos Aires, 1890-1940", en Garrido, Hilda Beatriz-Bravo María Celia (coord), *Temas de Mujeres. Perspectivas de Género. IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios del Género*, Tucumán, CEHIM, FFyL, UNT, 1998.

---------- "El feminismo frente a la cuestión de la mujer en las primeras décadas del siglo XX", en Suriano, Juan (comp), *La cuestión social en Argentina. 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.

---------- *Políticas de maternidad y maternalismo político; Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

Navarro, Marysa-Wainerman, Catalina, "El trabajo de las mujeres: un análisis preliminar de las ideas dominantes en las primeras décadas del siglo XX", *Cuadernos del CENEP* (7) 1979.

Queirolo, Graciela, "Mujeres que trabajan: una revisión historiográfica del trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940)", *Novo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico* (3) 2006.

Rocchi, Fernando, "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930", en Gil Lozano, Fernanda, Pita, Valeria, Ini, Gabriela (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires Taurus, 2000.

Romero, José Luis, "La ciudad burguesa", en Romero José Luis y Romero Luis Alberto (dir.), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos.* Volumen II, Buenos Aires, Abril, 1983.

Salvatore, Ricardo, "Criminología positivista, reforma de prisiones y la cuestión social/obrera en Argentina", en Suriano, Juan (comp.), *La cuestión social en Argentina. 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.

Scott, Joan, "La mujer trabajadora en el siglo XIX", en Duby, Georges- Perrot, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Taurus, Madrid, 2000.

Suriano, Juan, *La cuestión social en Argentina 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.

Zimmerman, Eduardo, *Los liberales reformistas. La cuestión social en La Argentina, 1880-1916*, Buenos Aires, Sudamericana Universidad de San Andrés, 1995.

REPRESENTACIONES ESTÉTICAS (I)

Sombras, Aparecidos y Fantasmas: Cuentos Orales de Terror

Florencia Raquel Angulo Villán, Fernando Choque y Celia Navarro[1]

Toda comunidad, en un sentido restringido o amplio, construye, distribuye y conserva dentro del plano de sus creencias un lugar determinado para esos seres que por definición se encuentran en la frontera entre la vida y la muerte. Los señala con diversos nombres: espectros, aparecidos, almas, presencias, entre otros. Sin embargo, el apelativo más frecuentemente utilizado es el de 'fantasmas'.

El interés por los estudios sobre el universo de la oralidad ha llevado a distintos especialistas a realizar investigaciones sobre aspectos muy variados relacionados con este objeto. La mayoría de ellos se ocupan de los seres mitológicos o legendarios, definidos así por ser aquellos que tienen distintos grados de relación con lo sagrado, aun aquellos que, como observa Colombres (2000;12), en algún principio formaron parte de un universo mítico bien estructurado y se desprendieron de él por un proceso de desacralización.

Como principales antecedentes, podemos mencionar las valiosas investigaciones de Adolfo Colombres, Felix Coluccio y Berta Vidal de Battini, entre otros,[2] quienes entre muchas otras contribuciones, organizaron el mapa mítico y legendario de Argentina a partir de sus estudios sobre oralidad desde una perspectiva folklórica y antropológica. En el NOA hay varios especialistas dedicados a la investigación de las tradiciones orales y, específicamente en la provincia de Jujuy, son importantes los trabajos realizados por Sixto Vázquez Zuleta, la Dra. Elena Bossi y la Dra. Herminia T. de Bellomo.

Sin embargo, estos acercamientos al universo de la oralidad no han ahondado en relatos de fantasmas (salvo el caso estudiado por H. de Bellomo sobre una leyenda urbana denominada *La chica de la disco*) que permitan, no ya abordar el universo mítico de un lugar, sino sus representaciones sociales y culturales, las que están relacionadas con la historia y la vida de la comunidad (sus principios, valores y sanciones) dentro de esquemas temporales y espaciales, tales como los ejes urbano/rural, religioso/profano.[3]

---

[1] Proyecto de Investigación: "Sombras, Aparecidos y Fantasmas: relatos orales de terror". Secretaria de Ciencia, Técnica y Estudios Regionales (S.E.C.T.E.R.), Universidad Nacional de Jujuy. Dirección: Dra. Herminia Terrón de Bellomo. Co-Dirección: Prof. Florencia Raquel Angulo. Investigadores: Prof. Fernando David Choque, Celia Aída Silvana Navarro, (et. al)

[2] No podemos dejar de nombrar los trabajos efectuados por las Dras. Flaviá de Fernández, Elena Rojas, Alba Omil, Susana Chertudi, Olga Elena Fernández Latour de Botas, y María Inés Palleiro, todas ellas importantes investigadoras del fenómeno oral.

[3] Fuera de la provincia y de la región hay especialistas que se ocupan de la materia, como es el caso específico de María Inés Palleiro y de Fernando Soto Roland.

Como ejemplo, podemos señalar que entre estas historias, hay un grupo de relatos que podrían dar cuenta de la representación de la mujer como sujeto dominado, accionando dentro del universo de la cultura patriarcal, un sujeto que 'se revela' y rompe con la 'dominación', luego de muerto, como una especie de fuerza reivindicadora que vuelve del más allá. Concretamente, existen algunas historias de fantasmas en las cuales, por circunstancias que no se dicen, la esposa fallece y poco tiempo después, el marido que "la hacía sufrir a la chica, había sido malo con ella", comienza a padecer los mismos maltratos. Dice Andrés, el marido violento en palabras de la narradora de esta historia: "¿No ve que me golpea la puerta, me la abre, me ramea de los pies, me agarra de los pelos?". Actitudes que según la informante formaban parte de las agresiones que el hombre realizaba sobre su esposa Silvia cuando estaba viva. Se puede percibir, y éste es un tema que deberemos seguir estudiando, que hay una inversión en el funcionamiento de las estructuras de poder: el sujeto que en el plano de la vida en sociedad, de lo corpóreo, de lo tangible, posee el poder físico, pasa a ser víctima de fuerzas intangibles, imposibles de evitar desde la materialidad y se presenta como subordinado o subyugado por los poderes fantasmales de ultratumba.

En otro de los relatos, la misma situación se presenta ya no entre el cuerpo/espacio de lo masculino frente al cuerpo/espacio femenino, sino en otra de sus variantes, en este caso el espacio femenino, que culturalmente se percibe como débil e indefenso, lo ocupa un niño. Este sistema de oposiciones podría describirse del siguiente modo: masculino/ violento /fuerte/ racional/ en confrontación con el infantil/ sumiso/ débil/sobrenatural, y es el caso de un padre violento que encierra a sus hijos, sin embargo, uno de ellos, el más pequeño, escapa a la imposición. Dice el narrador: "Mi abuelo era un hombre malo, era malo, hacía cosas malas, era ese tipo de hombres que le pegaban a la mujer, porque se creen mucho y encerraba a sus hijos en un cuarto." Entonces lo sobrenatural irrumpe nuevamente como mecanismo de ruptura, como estrategia de salvación frente al sometimiento, y surge cuando el más pequeño de los niños aparece inexplicablemente, una y otra vez, durmiendo arriba de un árbol, aunque las puertas del cuarto y las ventanas habían sido cerradas por el padre. En este relato, la inversión del poder o los mecanismos de resistencia contra ese poder son parciales en tanto el hombre resuelve la situación tomando un rebenque que ahuyenta a las fuerzas sobrenaturales, para reestablecer el orden, el control de lo material y de lo cotidiano.

Por otra parte, las historias fantasmales (como también los fantasmas con historia) se registran reelaborados en otros géneros discursivos, entre ellos, el literario y el periodístico. Un claro ejemplo del tratamiento periodístico es el que ofrece la publicación mendocina *Diario de Cuyo* que, durante 2005, ha realizado una notable recopilación de crónicas de casos sobrenaturales producidos dentro y fuera de la ciudad, con el objetivo de "reconstruir el perfil esotérico[4] de la provincia". En lo que respecta a la recreación literaria de estos temas, el espectro se amplia: En nuestro país, escritores como María Rosa Lojo y Eduardo Gudiño Kieffer han abordado este objeto, mientras que en la provincia de Jujuy hay varios escritores que se interesaron por la ficcionalización de casos o leyendas, entre los que se podría nombrar a Jorge Accame, Jorge Calvetti y Carmela Ricotti, entre los más reconocidos.

Estos seres, como ya hemos señalado, parecen franquear libremente el umbral entre la vida terrena y el espacio de los muertos y la explicación de este tránsito hay que buscarla en la visión de mundo que forma parte de la cultura y de la historia de esa comunidad en un momento particular.

Si bien los espacios rurales parecen más propensos a contener a estas sombras que regresan del más allá, también los núcleos urbanos van construyendo una ciudad fantasmal, paralela al trazado de edificios o de calles que les son características. La noticia sobre apariciones se transmite siempre en un clima de viva emoción y de mucho respeto. Se percibe el 'miedo' que rodea a todo aquello que es desconocido o que no puede explicarse empíricamente, sobre todo hoy, en momentos en que las sociedades han perdido la certeza que durante los últimos siglos parecían dar los grandes relatos científicos y religiosos. La trasmisión oral de estos relatos no es patrimonio exclusivo de los sectores populares, ni rurales o indígenas, también forman parte de las comunidades urbanas, e inclusive, interactúan entre personas y lugares altamente tecnificados.

A pesar de que los temas suelen ser universales, hay ciertos relatos de fantasmas producidos en la provincia en los que se evidencia la relación con las creencias prehispánicas; estas historias no dejan de tener semejanzas con relatos de otras regiones, sobre todo en el continente americano. En nuestro caso, nos referimos específicamente a los de la zona andina, una de las más afectadas por la empresa española de cristianización y de comercio, con el cerro de Potosí como mayor ejemplo de apropiación de la plata. De ahí que muchos de los registros orales nos refieran este hecho histórico, contemplado

[4] Coincidimos con este concepto, en tanto se refiere a aquello que está oculto, desconocido o es impenetrable o de difícil acceso desde la perspectiva del racionalismo positivista.

tanto en la historia oficial como en las producciones de aquellos escritores que se sintieron motivados a ficcionalizarlo. Entre los relatos están los que hablan de tesoros ocultos haciendo referencia a cómo los indígenas escondieron sus tesoros para evitar que los conquistadores se apropiaran de ellos. Alba Omil (1989: 189) dice al respecto: "El de los tesoros ocultos es un tema que pertenece a la tradición de la humanidad: aparece en los relatos indios […], abunda en las narraciones anglosajonas […] **A partir del Descubrimiento, América hizo su aporte"**.[5] Como planteamos, se trata de una temática universal que también hace su aparición en la provincia de Jujuy, con un firme componente de raíz amerindia.

Este mundo de lo extraño, de lo inexplicable irrumpe con elementos que le son propios para manifestarnos una situación de opresión, saqueo e imposición, que llevó a los indígenas a esconder sus tesoros. Circunstancias que perviven bajo la forma de sensaciones, ocultas en el inconsciente colectivo que aún no ha podido desprenderse de ellas. Por ello diferentes entidades que son personajes principales en los relatos recopilados continúan cuidando desde el más allá estas pertenencias ancestrales; denominadas popularmente como: cuidadores de tesoros, ángeles de tesoros, luces malas, etc.

Así podemos hablar, entre otras cosas, de 'casas embrujadas'. La vivencia de una pareja de informantes puede servirnos de ejemplo. En su casa sucedían todo tipo de hechos extraños: apariciones, muebles que caían, cosas que se movían, ruidos, etc. Mientras buscaban la forma de dar respuestas a estos hechos, dieron con personas cuyo trabajo consiste en encontrar cosas de valor enterradas en las casas:

> Esta gente viene, miran, entran y me dicen que es probable que hayan cosas de valor enterradas [...] Antes de empezar a cavar, pidieron permiso y dijeron que eran cuidadores de eso, que era una persona muy vieja y que estaba cansado de eso y trajeron comida, bebidas de primera, hicieron toda una ceremonia, a nosotros nos dijeron si teníamos crucifijos, algo, tráiganlo acá nosotros vamos a hacer la protección para todas las personas y teníamos que permanecer acá dentro, ese día no podíamos salir […] no podía entrar nadie que no fuera de los que vivíamos acá.

Sorprende escuchar sobre la presencia de personas especializadas en búsqueda de tesoros cuando pareciese que solo existen en la ficción, intentando descubrir enigmas que esconden milenarias riquezas. No son improvisados; poseen maquinaria de excavación, miden las condiciones del tiempo y acuden a mediums para ser guiados en la búsqueda. Además realizan ritos en los cuales dan ofrendas a la tierra, lo que nos remite a

[5] El destacado es nuestro.

las ceremonias tradicionales de la pachamama, divinidad propia de estas zonas. La presencia de un crucifijo evidencia un sincretismo de creencias religiosas y rituales que se practican frente a este tipo de mundo desconocido; a aquello que no se sabe cómo tratar, por las dudas, se accede de todas las formas posibles, de tal manera que pueda abarcarse en toda su complejidad: desde la cultura occidental con el catolicismo, hasta nuestro pasado originario con la pachamama.

En el siguiente relato aparece otro de los factores comunes en estos tesoros, las 'luces malas', cuya aparición puede revelar la existencia de tesoros ocultos La historia se desarrolla en La Quiaca, ciudad que limita con Bolivia. El informante cuenta que por las noches en una zona desértica solían verse llamas saliendo de la tierra, como fuego. La comunidad creía que debajo de esos fulgores había tesoros escondidos por los indios, desde tiempos ancestrales. La posición exacta de las llamas no podía precisarse porque se las visualizaba de lejos, sin embargo, todos anhelaban ser testigos cercanos de esa aparición. Pero otro hecho extraño dificultaba el objetivo de encontrar los tesoros: un hombre sin cabeza aparecía también en esa zona. El informante cuenta que en una oportunidad pudo descubrir que se trataba de una persona disfrazada para espantar a la gente. Existen, en cada narración, denominadores comunes: la presencia del tesoro, las llamaradas y la aparición fantasmal como guardián. Aunque en este caso la entidad no manifiesta una función protectora, el uso del temor producido desde una falsa representación fantasmal, como un juego entre lo inexplicable y lo simulado, devela la permanencia de la estructura tripartita. Este tipo de experiencias con lo desconocido deriva en un juego que para muchos resulta peligroso e inspira cautela, puesto que se relaciona directamente con los límites entra la vida y la muerte o con mundos donde el hombre no posee dominio y suele sentirse desconcertado.

Otros relatos se identifican con fenómenos propios de la zona urbana en la que se desarrollan. Algunos de ellos forman parte de la historia de lugares antiguos de la ciudad o de casas construidas desde la época colonial hasta principios de siglo XX. El histórico éxodo jujeño es generador de un importante grupo de relatos relacionados también con tesoros ocultos. Durante la partida e imposibilitados por el apuro y precariedad del viaje, muchos habitantes debieron esconder sus pertenencias (y tesoros) al abandonar sus casas siguiendo a Belgrano para escapar de las tropas realistas que descendían desde el Alto Perú. La memoria popular establece que muchos protagonistas de esta gesta no regresaron, con lo cual sus bienes aún permanecen enterrados y diseminados por la ciudad. Esto nos remite a la clasificación lograda por Alba Omil, junto a su equipo de investigadores (1989:175):

> en nuestro continente pueden determinarse tres grandes grupos: 1- el tesoro de los aborígenes, que se ocultó a la llegada de los conquistadores españoles; 2- tesoros que los conquistadores ocultaron por diferentes razones; 3- tesoros que los jesuitas enterraron antes de su partida.

El éxodo jujeño se asemeja en cierta forma al desplazamiento obligado de los jesuitas que debieron abandonar América por la expulsión que ordenó Carlos III, rey de España, en el año 1767. Si bien el nuestro fue un desplazamiento voluntario se debió a circunstancias concretas que no posibilitaban otra forma de acción.

Como afirma el profesor Fernando Soto Roland "la experiencia temerosa ante los fantasmas –así como la conceptualización, atributos y cualidades que de ellos se ha tenido- estuvo y está social, cultural e históricamente determinada". [6]

Por estas razones, la tarea investigativa se inicia con la siguiente aseveración: existen en estos relatos huellas sociales, culturales e históricas que nos permitirán reconstruir y difundir parte de la memoria cultural. Memoria rica y variada si es que las hay, en tanto los relatos de aparecidos y fantasmas se ligan a acontecimientos que forman parte de la cultura. Lotman ya lo señaló en 1987: los textos tienen la capacidad de "reconstruir estratos enteros de la cultura, de reestablecer la memoria [...] adquieren un alto grado de autonomía con respecto a su contexto cultural y funcionan no sólo como 'cortes' sincrónicos de la cultura, sino también en sus verticales diacrónicas".[7]

La historia, como ciencia que indaga el pasado para conformarlo y darle estatus científico de tal manera que lo acontecido permanezca inalterable, encuentra en los relatos orales una efectiva fuente de información. Pero la aseveración de dicha 'historia' como registro invariable del acontecer de los pueblos y comunidades produce una incongruencia de fondo con los sucesos del pasado que circulan fueran del circuito canónico, en muchos casos no autorizados a incluirse como parte de la historia oficial. La permanencia de los relatos orales en los estratos sociales permite el rescate de lo callado y prohibido, incluso, en casos límites, olvidado.

Un importante grupo de recopilaciones se sitúan en momentos históricos específicos y desde allí denuncian situaciones de opresión e injusticia, las cuales pudieron ser ocultos por los poderes de turno. Las desapariciones, torturas y asesinatos sufridos durante la última dictadura perviven como imágenes fantasmales por medio de espectros

---

[6] Soto Roland, Fernando J. "Visitantes de la noche. Aproximación al devenir histórico de los fantasmas en el imaginario de la Cultura Occidental" en http://www.la-lectura.com/ensayo/ensayo.html
[7] Lotman, Iuri, "¿Qué es un texto?", *Revista Letra Internacional* (6) 1987.

que vuelven de la muerte para no dejar impunes los crímenes acaecidos. Tal es el caso de las apariciones en la Casa de Cultura de la provincia, lugar que fue un centro de detención de desaparecidos, según manifiesta la agente de policía provincial que es nuestra informante: "Allí, por la noche, se escuchan gritos, llantos y pedidos de auxilio, también aullidos de perros. Inclusive yo llegue a ver, en una de mis guardias, a un hombre caminando por los pasillos, que desaparecía atravesando la pared del fondo".

Un joven de 16 años también vivencia esta parte de la historia a través de su relato, con la aparición de un sacerdote que fue asesinado durante el gobierno de facto y vuelve como fantasma para asustar a la gente:

> Me contó mi hermana que en la época de los milicos construyeron unos túneles […] ¡Digo! Usaban el túnel para hacer abortos o cualquiera de esas cosas y bue… Había un cura que trabajaba en la Normal (Escuela Primaria y Secundaria) y estaba en contra de eso, y bueno, se decía que el que se oponía al túnel, lo hacían boleta y así fue como lo mataron.

Los cementerios clandestinos donde eran arrojadas las víctimas N.N., también son motivo de relatos. En el barrio Santa Rita una vecina afirma la aparición de espectros en su vivienda y la presencia de un cuerpo sentado al borde de su cama; relaciona estas apariciones con la utilización de los terrenos donde fueron construidas las casas como una zona donde eran enterrados cuerpos de desaparecidos. Es de conocimiento general la logística militar en la eliminación de los desaparecidos, que en el transcurso de la democracia fue descubierta gradualmente. Muchos de estos violentos procedimientos circulaban oralmente entre los ciudadanos antes de que con el advenimiento y consolidación de la democracia se esclarecieran, con los juicios iniciados contra los responsables. Tal es el caso de las víctimas arrojadas al Río de la Plata, puesto que la memoria colectiva tenía conocimiento de los procedimientos asesinos pero no había ninguna afirmación, ni documento oficial sobre los mismos. Hasta que finalmente

> el año 1995 marca un punto de inflexión en la presencia de la memoria sobre el pasado dictatorial en el espacio público. En ese año, el capitán (r) Adolfo Scilingo quien se había desempeñado en el campo de concentración más conocido en Argentina -la Escuela de Mecánica de la Armada, ESMA- relató en un testimonio descarnado los pormenores de una metodología que reconoce parentesco con la estructura burocrática creada en la Alemania nazi para la aplicación del plan sistemático de exterminio de la población judía: las víctimas del Terrorismo de Estado, convertidas en desaparecidos y capturadas vivas en su inmensa mayoría, eran alojadas en campos clandestinos de concentración y luego arrojadas al Río de la Plata para borrar el rastro de las víctimas y ocultar la acción criminal.[8]

[8] Valdez, Patricia "Tiempo óptimo para la memoria –Memoria Abierta" en http://www.memoriaabierta.org.ar/ recursos_tiempo_optimo.php#_ednref16

Otros dos anclajes históricos prevalecen en los registros de la memoria colectiva: uno, en la conservación y preservación de los pueblos originarios, como en el caso de los tesoros escondidos estudiados anteriormente, y otro, con la época de la independencia, centrada en la figura del General Belgrano durante su permanencia al mando del Ejercito del Norte, en nuestra provincia. Ambos elementos coadyuvan en la conformación identitaria preservada nuevamente desde la oralidad. Creemos que las formas de identidad se plasman en cada recopilación y queda para la continuación del trabajo su estudio completo.

Todos estos estudios permitirían indagar los intereses y estrategias que las instituciones sociales muestran con respecto a temas tales como el hombre, la mujer, la familia, las pasiones, la muerte, o aspectos morales tales como la conducta pública y privada, el secreto, el silencio, el respeto, etc. Por tal motivo, esta investigación pretende no sólo sondear entre los monumentos del pasado sino también recoger y analizar información sobre los relatos de fantasmas que se construyen en el presente, ligados muchas veces a los descubrimientos científicos y tecnológicos con los que el hombre interactúa.

El tema de los relatos de fantasmas no se agota en la narración de apariciones u otros contactos sensibles (ruidos, olores, etc) sino que se entrecruza con otras actividades que realizan los protagonistas de las historias para 'resolver' el contacto con lo sobrenatural. Por esto, también interesa al proyecto estudiar los discursos y roles que cumplen los chamanes (brujos, adivinos, curanderos, espiritistas), registrar las soluciones y sus modos de aplicarlas. La investigación también contempla el estudio de las proyecciones literarias del tema pues, en la provincia, son varios los escritores que han encontrado en estos motivos una fuente de inspiración. Finalmente, y con el afán de participar en el fomento de actividades turísticas y culturales, se realizarán varias propuestas de productos y servicios de interés comunitario.

En la actualidad todavía nos encontramos en la etapa de recolección de las historias y para ello contamos con un equipo distribuido en tres de las cuatro áreas geoculturales de la provincia: las yungas, el valle y la quebrada. Esperamos que en poco tiempo también podamos cubrir historias de fantasmas que se reproducen en la Puna jujeña. Jujuy es una provincia donde los relatos orales forman parte de las actividades cotidianas de las personas, que se debaten entre la creencia en seres o fuerzas superiores de distintos tipos y la búsqueda de 'verdades' racionales e inequívocas. Es una zona rica en voces que dicen, a partir de la experiencia, realizaciones de lo cotidiano que muchas veces no podemos explicar.

Bibliografía

Bossi, Elena, *Seres Mágicos*. Jujuy, Dirección de Cultura de San Salvador de Jujuy, 1995.

Colombres, Adolfo, *Seres sobrenaturales de la Cultura popular Argentina*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1984.

---------- *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires, Emecé, 2001.

Coluccio, Félix, *Fauna del Terror en el Folklore Iberoamericano*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.

Lotman, Iuri, "¿Qué es un texto?" *Revista Letra Internacional* (6) 1987.

---------- *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra, 1996.

Omil, Alba, *El mundo de las Tinieblas*. San Miguel de Tucumán, Consejo de Investigaciones de la U.N.T., 1989.

Soto Roland, Fernando J, "Visitantes de la noche. Aproximación al devenir histórico de los fantasmas en el imaginario de la Cultura Occidental", *http://www.la-lectura.com/ensayo/ensayo.html*

Terrón de Bellomo, Herminia, *Palabra Viviente. Estudios de cuentos folklóricos del NOA*. Jujuy, Buenamontaña, 1987.

Terrón de Bellomo, Herminia, *Continuidad de la Memoria. Relatos orales de Jujuy*. Jujuy, SECTER- UNJU, 1995.

Vazquez Zuleta, Sixto, *Los Fríos Vientos del Zenta*. Jujuy, Museo Folklórico Regional de Humahuaca, 1976.

Vazquez Zuleta, Sixto, *Bienes Culturales Populares de la Quebrada de Humahuaca*. Jujuy, Museo Folklórico Regional de Humahuaca, 1970.

Vidal de Battini, Berta, *Cuentos y Leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1984.

Placeres monstruosos. Cuerpos gozosos en *Desastres íntimos* de Cristina Peri Rossi

Laura A. Arnés

Como corresponde a un *ars erotica* posmoderna (o tal vez tan antigua como la humanidad misma), *Desastres íntimos*[1] alimenta su imaginario con aquellos placeres que desestabilizan las categorías principales sobre las que la sociedad se funda –deseo / sexo / género–, reconstruyendo así lo social, pero desde sus fisuras. Desde las sombras que los hechos y discursos culturales proyectan.

Placeres fetichistas y exhibicionistas se volatilizan bajo nuestra mirada voyeurista. Placeres lesbianos, bisexuales u homosexuales. Placeres masoquistas o incestuosos. Placer de venganza. Placeres travestidos y placer de travestirse. Placeres prohibidos por la moral social. Goces apasionados que perturban y desordenan (como es propio de toda pasión). Apetitos vehementes (excesivamente hambrientos, caníbales) y apetitos multiformes (zoofílicos, angeleofílicos). Pasiones diversas que rompen con las reglas y se niegan a ser escondidas. Goces que abren grietas y posibilidades. Pasiones que, por eso, vuelven a los cuerpos peligrosos. Placeres monstruosos.

El hecho de que, por un lado, no haya placer ni pasión posible sin cuerpo y, por otro lado, no haya cuerpo individual sin cuerpo social, es lo que define la mayor tensión significante en los textos de Peri Rossi. La lectura desviste al cuerpo siempre socializado, sujeto y subjetivo en su relación con las redes de poder, significante en su relación con un mundo estructurado sobre relaciones de dominación sexuales y sexuadas, hasta llegar al cuerpo deseante y gozoso, que se exhibe como extensión de difusión del placer, como catalizador de los conflictos y desestabilizador social, como víctima y provocador de desastres.

Desastres íntimos hace constante alusión a aquellas políticas sexuales imprescindibles para la acción biopolítica del capitalismo: discursos sobre el sexo y tecnologías del género.[2] Si bien estas políticas buscan producir la ficción de posiciones de sujetos-cuerpo estables (y en general lo consiguen), es también cierto que los cuerpos se resisten. Hay fugas constantes del sistema. Hay fallas. Hay pliegues. Hay cuerpos, como notó Preciado en *Multitudes queer*, "haciendo citas descontextualizadas o usos impro-

[1]Peri Rossi, Cristina, *Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, 1997.
[2]De Lauretis, Teresa, "La tecnología del género", en *Revista Mora*, n° 2, Buenos Aires, 1996.

pios de esas tecnologías de normalización".[3] Es en esos lugares donde se posa la mirada literaria. Cuerpos monstruosos: protagonistas de los relatos. Escapan a la utilidad y buscan el placer. Reniegan de la norma, buscan su goce en los intersticios. Placer monstruoso: masturbarse contra la ley.

Es por esto que cobra sentido el vaivén sobre el que se construyen los relatos. El doble desplazamiento que realiza la escritura teje y desteje ambigüedades, explicaciones, acusaciones y también propone alternativas.

En un primer movimiento los protagonistas, mirados bajo la insistente lupa de la norma, son obligados a confesarse víctimas de ciertos placeres monstruosos, deviniendo así monstruos en sí mismos. Dos de las definiciones para 'monstruo' que da la Real Academia Española son:

> Producción contra el orden regular de la naturaleza.
>
> Cosa excesivamente grande, extraordinaria o excesivamente fea

"Orden", "regular", "excesivamente", "extra-ordinaria": es la ley (con sus discursos, sus saberes, sus políticas, etc.) la que establece lo normal y lo anormal, lo natural y lo antinatural, lo bello y lo feo. La monstruosidad se resignifica entonces al delatarse recorte de una mirada clasificatoria, impresión semiótica de la cultura sobre un cuerpo (o situación) de acuerdo a la distancia que mantiene con la norma. En el relato "Una consulta delicada", explica un psicoanalista:

> El señor Enríquez era un industrial competente. Tenía cuarenta años, estaba casado, era padre de dos hijos que estudiaban en el extranjero y gozaba de buena salud. Compraba sus camisas y corbatas en una tienda italiana, comía en los mejores restaurantes y le gustaba conducir su propio yate. Todo era normal. [...] pero el Sr. Enríquez se sentía *turbado*. (¿Turbado viene de turba?, se preguntó el doctor. Una marea negra de lodo que sube del fondo a la superficie. El Lago Ness es un lago de turba. Por eso, quizás, la gente cree en la existencia de un monstruo: piensa que está aunque no llegue a divisarlo. (p. 107)

El monstruo entonces, como algo ajeno, habitante del campo de lo amenazante, de lo irrepresentable, hijo de la superstición y del miedo. Mirándonos desde las profundidades, desde el otro lado de la orilla, del margen. Seductor y prohibido. Continúa: "Un monstruo de turba. Si existe [...], es un monstruo turbulento, como todos los monstruos. ¿Qué más da que estuviera afuera o adentro del agua? Todo está afuera y adentro al mismo tiempo." (p.107).

La palabra 'monstruo' tiene su origen en el verbo *monstrare* (mostrar, advertir). El monstruo se muestra a sí mismo, sí, pero también señala al otro. Al advertir sobre el

[3]Preciado, Beatriz, "Notas para una política de los anormales", *Revista Multitudes* (12), París, 2003.

peligro que encarna, también refleja el imaginario cultural de la sociedad que lo clasifica. Cuerpo-signo: refleja la lógica y la ley de la sociedad en la que existe. En este punto reside la peor amenaza del monstruo: su poder deconstructivo. Subjetividad que de pronto se hace visible y cuestiona la verdad de los saberes establecidos.

No sorprende que en los relatos trabajados, locura y monstruosidad se superpongan cuando están referidas a mujeres. Explica Marta, la protagonista del relato "Fetichistas S.A": "A los hombres les gusta mucho creer, o creer que creen, que estamos locas. Estamos locas simplemente cuando no aceptamos su discurso, o estamos locas cuando no queremos lo mismo que ellos." (p.13). Deseos legalizados y deseos prohibidos. Médicos, abogados, psiquiatras, padres y esposos se pavonean como orgullosos portadores de una verdad que, entre sus palabras, escupe irónicamente su ficción. Irigaray,[4] en *El cuerpo a cuerpo con la madre*, explica: "Es que un deseo se ha tomado a sí mismo como sabiduría, mesura y verdad, dejando al otro sexo el peso de una locura que él mismo no quería ver ni llevar." Locura: deseo concretado. Placer de venganza: intercambiar lugares y convertirse en sujeto de deseo.

Los monstruos de los relatos sorprenden por su cercanía: esposos, esposas, ex esposas, madres, padres, maestras, empleados, pacientes y hasta psiquiatras, metamorfoséandose de un día para el otro. El monstruo apareciendo, confesándose, de(s)velándose inesperadamente en el centro mismo de las vidas privadas. Haciéndolas estallar en posibilidades, obligándolas a reconstruirse después del desastre, a partir de las ruinas. Y si bien Peri Rossi no crea zonas marginales para sus monstruos, sí los hace circular por ambientes cerrados: bares, habitaciones de hotel, cuartos secretos, encuentros privados, cocinas, consultorios, departamentos. Arterias citadinas. Espacios donde la interacción es posible. Túneles donde se refugia lo que la presencia de la ley no permite ver.

En un segundo movimiento –subversivo, revolucionario–, la regla es invertida. Si centramos la mirada en una tercera definición para "monstruo" dada por la RAE, que lee: "persona muy cruel y perversa", estamos habilitados para ver como los verdaderos monstruos a aquellos destinados a encarnar la norma y a recrear la perversión propia de un sistema de valores monstruosos: capitalistas, falocéntricos y heterocentrados.

Sabemos que, en el imaginario social, los monstruos suelen marcar aquellos bordes que los humanos no deben cruzar. Sin embargo, ahora vemos lo monstruoso en el centro mismo, en el espacio de lo humano: ahí donde rigen las atroces prácticas que

[4]Irigaray, Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona, Labal, 1985, p. 6.

mantienen al sistema patriarcal y capitalista funcionando, donde placeres monstruosos justifican la objetalización de las mujeres y su consecuente tráfico,[5] donde hay jefes que persiguen a las secretarias "[...] con la bragueta desabrochada y un talonario en la mano" (p.138) y mujeres cuyos amantes nunca tienen tiempo para buscar sus zonas erógenas (p.42); ahí donde la violación es un acto de hombría (p.70) y el no tener falo implica ser carente (p.159). En el sistema donde los cuerpos y sus síntomas se esconden y los deseos se contienen; donde el consumismo predomina sobre la necesidad y el sistema insta a mantenerse en el lugar de la norma: punto anestésico entre lo excesivo y lo insuficiente. Ahí donde, como establece Eribon,"la relación cotidiana con las estructuras del orden social y sexual que se imponen a todos en la vida individual y colectiva, privada y pública, etc., constituyen una injuria permanente, ejercen una permanente violencia física".[6]

Resulta evidente que la escritura de Peri Rossi, atenta siempre a los procesos de constitución de las identidades y de aquellos deseos y carencias que el sistema borra o reescribe, se construye como manifiesto contra los prejuicios, los convencionalismos y las obligaciones sociales. Es por esto que la cuarta opción que se ofrece para definir al monstruo, "cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea", en este contexto no adquirirá un matiz negativo. Sino al contrario.

En la sociedad de consumo, la pasión (y el descontrol que ésta instaura) inspiraría temor. Es por esto que todo sentimiento que implique producir y rendir menos deberá ser rechazado. Las fuerzas (productivas) se dispersan en los placeres (excepto los que permiten la reproducción) y recordemos, el goce no cotiza en el mercado (y la satisfacción tampoco). Frente a esto, la desproporción de los placeres como posibilidad de cambio. El desorden amoroso como ataque a la moral y a los modelos físicos establecidos. El orgasmo, instancia adiscursiva, como satisfacción. El placer de los cuerpos como espacio donde la resistencia y la libertad se engendran.

Por otro lado, es también la estructura económica (o, mejor dicho, el sistema de productividad) la que determina el modelo y constitución de la familia, estableciendo modelos (ficcionales) de procreación, de roles y de relaciones y olvidando una verdad primera: "Los caminos de Eros son imprevisibles" (p.27). Frente eso, las subversiones

---

[5]La noción de tráfico de mujeres puede encontrarse en: Rubin, Gayle, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en Navarro M. y Stimpson C. (comps), *¿Qué son los estudios de la mujer?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
[6]Eribon, Didier, *Una moral de lo minoritario*. Barcelona, Anagrama, 2004, p. 81.

personales y las resistencias cotidianas como medio para evolucionar hacia nuevas formas de relaciones, alejadas de la heterosexualidad obligatoria y los fines reproductivos.

De este modo se va construyendo en los relatos la necesidad de romper con las prácticas sexuales normalizadas y con el orden anatómico-político heterocéntrico dominante. Romper con la lógica normativa de penes y vaginas, de llenos y vacíos, de posesión y carencia, de fragmentos y totalidades, de excesivos e insuficientes. La propuesta reside, entonces, en la construcción de nuevas configuraciones sexuales y nuevas formas de relaciones, donde la búsqueda del placer propio se construya más allá de (o sobre) la ley impuesta. Peri Rossi, en los textos trabajados, parece desarrollar el postulado de Foucault: "al placer de quienes no aman al otro sexo, a las ensoñaciones, a las obsesiones, a las pequeñas manías, a las grandes furias. A todas estas figuras, les toca ahora avanzar y tomar la palabra y realizar la difícil confesión de lo que son".[7]

No parece errado pensar entonces que, frente a un mundo donde el cristianismo ha superpuesto la idea de placer y de culpa, y donde ahora el capitalismo se impone como religión absolutista, donde la palabra "placer" suena trivial frente al esfuerzo necesario para que los productos tengan valor y donde el verdadero sentido de lo sagrado se ha perdido y ha sido reemplazado por el fetichismo de la mercancía, el imaginario literario de *Desastres íntimos* propone al goce y al erotismo como reencarnaciones de lo sagrado. El cuerpo (en sus partes y en su multiplicidad de formas) transformado en objeto de adoración. El amor convertido en ritual (p.148).

En un *ars erotica*, lo que se privilegia es el goce de las cosas materiales a través de los sentidos. Como explica Foucault, "el placer es tomado en cuenta en relación a sí mismo, no en relación a una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni a un criterio de utilidad".[8] En él mismo se encuentra la verdad. De ahí la presencia constante en los relatos de santuarios de placeres fetichistas (y es que, en realidad, ¿cuándo no lo son?), de ceremonias eróticas, de cuerpos en exaltación mística u orgásmica (p.131), rituales amorosos y masturbatorios, revelaciones de los sentidos que permiten la superación de quien las tiene.

De este modo, el objeto de deseo, como un dios, se torna innombrable "permanece irreductible, resistente al análisis, a las palabras que intentan atraparlo" (p. 28). No se puede explicar todo sobre él, no se puede saber todo sobre él. El objeto del afecto en-

[7] Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, Tomo I: "La voluntad del saber". Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 189.
[8] op.cit.p.72.

carna al misterio del deseo y el placer, la verdad ante la cual los discursos de la razón fracasan. No hay verdad del sexo, hay verdades de los cuerpos.

A partir de esto, podemos mirar la quinta definición dada para monstruo. Definición que cifra al motor de la escritura de Peri Rossi: "Ser fantástico que causa espanto." Fantástico: extraordinario, imaginario, inhumano, ficticio. Lo maravilloso, lo lúdico y la imaginación, como propuesta literaria, como alternativa social posible frente al tedio normalizador. El espanto como motor de la duda. Lo fantástico como irrupción de lo real. "Allí donde comienza la duda se puede empezar a hablar" (p.19), establece la protagonista del primer relato. La verdad es siempre ambigua, infinita. La verdad es móvil: flujo. De ahí que la imaginación y las sensaciones aparezcan como únicas herramientas posibles para acercarse a ella. Los silencios y los gemidos filtrándose en las paredes sólidas de los discursos. Impregnando, deteriorando, corroyendo.

El incorporar lo monstruoso a la vida cotidiana tiene en los textos de Peri Rossi un doble efecto: por un lado, desdemonizador y liberador, por el otro, acusatorio. Mostrarlo es comenzar a verlo. Comenzar a soltar las sogas que mantienen a lo monstruoso atado en la oscuridad subterránea de las cárceles sociales.

La reivindicación de los dualismos sexuales, de la volatilidad del deseo y de la sacralidad del placer; de la sexualidad, la pasión y la sensualidad, de la fantasía y la creatividad, se manifiesta entonces como un intento de subvertir el orden cultural y sus contradicciones. El erotismo como forma de protesta que atenta contra las convenciones sociales; grito liberador que trata de socavar las paredes de la represión y de cortar los circuitos de intereses del poder (económico y político) en las relaciones afectivas.

La representación de los monstruos en el periodismo humorístico de fines del siglo XIX

María Ximena Ávila

Este trabajo se propone el estudio de la presencia y la representación de la imagen del 'otro' como monstruo según el periódico humorístico *Don Quijote* de la Argentina a fines del siglo XIX.

El periódico *Don Quijote* es fundado en 1884 por el dibujante español Eduardo Sojo y se instala en Buenos Aires como voz disidente que intenta proponerse como una alternativa a la hegemonía de los periódicos serios y conservadores. Teniendo en cuenta que utiliza principalmente la técnica del dibujo y la caricatura para reflejar la realidad de la época y sabiendo que es un órgano opositor al gobierno es importante señalar cómo el 'otro' es caricaturizado con rasgos monstruosos para diferenciarlo de aquel o aquello a lo que *Don Quijote* considera moral y éticamente correcto y con lo que se identifica. Es así que la clase política dirigente y su accionar son siempre criticados como algo monstruoso y terrible para el país mientras que la imagen de la patria y de valores como la justicia o la libertad, por ejemplo, es respetada y representada bajo el canon de belleza del momento.

Antes de adentrarnos en el análisis de estas caricaturas intentaremos aproximar las nociones de lo caricaturesco y lo monstruoso, observando los modos en que se manifiestan de manera conjunta –aun perteneciendo a lugares diferentes de la cultura- en textos periodísticos del siglo XIX.

Puntos de encuentro

La manera en la que suele definirse a un monstruo no se aleja demasiado de la definición de caricatura. El monstruo suele definirse en relación con una norma que resulta violada; es una deformación o un desvío del orden natural o del orden divino; es una desmesura o una carencia que violentan la armonía de los seres. Puede tratarse de un desorden físico, moral o estético.[1]

[1] cf. Dorra, Raúl y otros, *Monstruos*. Jujuy, Ed. de la Universidad Nacional de Jujuy, 2000.

La similitud con la definición de caricatura es muy interesante. Según el diccionario enciclopédico Salvat, una caricatura es una "deformación grotesca de una persona por la exageración voluntaria, con intención satírica, de los rasgos característicos del rostro o de las proporciones del cuerpo".[2] Pero la caricatura puede abarcar o no estas características sin dejar de serlo. También es la interpretación de los rasgos psicológicos de un personaje y, a veces, la representación satírica de una costumbre, de una época o de un momento histórico.

Para Kappler el monstruo es un "juego de formas" basado en la combinación de ciertas características que alteran aspectos físicos y/o morales como por ejemplo la antítesis, la carencia, la multiplicación o la reducción, la sustitución, la hibridación, la mezcla o disociación, la exageración; etc.[3] En la tipología del monstruo propuesta por Kappler encontramos también un gran parecido con los principales modos del dibujo caricaturesco: la deformación de los rasgos, la reducción o exageración del cuerpo; la inclusión de un objeto que caracterice por sí mismo al personaje, la apelación tradicional a la comparación con plantas o animales (zoocaricatura), etc.

Además de las caracterizaciones anteriores, existen algunos elementos que nos hacen reflexionar que tanto lo monstruoso como lo caricaturesco operan de manera similar. Para Gombrich la invención del retrato caricaturesco presupone el descubrimiento teórico de la diferencia entre el parecido y la equivalencia. Siguiendo esta formulación, dice que "todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver la realidad en términos de una imagen y a una imagen en términos de realidad. Y, siempre, esta equivalencia descansa menos en el parecido de los elementos que en la identidad de las reacciones ante ciertas relaciones".[4] Así, la representación se completa cuando el observador actúa como colaborador voluntario en el juego de equivalencias. El mismo reacciona ante una cara, ante un todo: ve una expresión amistosa, digna o ansiosa, triste o irónica, mucho antes de que pueda señalar exactamente los rasgos o las relaciones en que se funda la expresión.

Por su parte Dorra, con relación a lo monstruoso, llega al siguiente razonamiento:

> Como todo producto de la fantasía, el monstruo resulta de un juego entre la Semejanza y la Diferencia puesto que la semejanza es lo que hace reconocible a las figuras, y la diferencia es lo que le da su capacidad de significar lo desconocido. En este caso el

---

[2] *Enciclopedia SALVAT*. Pamplona, Ed. Salvat, 1965, *s.v.*
[3] Kappler,C., *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986.
[4] Gombrich, E.H, *Arte e ilusión: estudio de la psicología de la representación pictórica.* Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p.298.

> monstruo sería un espejo del hombre (semejanza) pero un espejo que le muestra algún aspecto que, formando parte de su naturaleza, se le presenta como ajeno (diferencia) por la razón de que no lo quiere o no lo puede ver. Así, un monstruo, para serlo, debe tener un parecido y a la vez una diferencia que lo vuelve temible.[5]

Creemos que es justamente en ese juego de equivalencias y semejanzas donde trabaja la caricatura para denunciar o desenmascarar aquello que resulta diferente, desconocido y aun monstruoso en el accionar político del país. Es allí donde, mediante la combinación de equivalencias y diferencias, lo caricaturesco y lo monstruoso se mezclan o mejor dicho se complementan para mostrar las dos caras de una misma realidad. Realidad que solo puede ser evidenciada por medio del humor, lugar en donde se posiciona el periódico *Don Quijote* y desde donde produce su contradiscurso.

Los monstruos y su estilo: el realismo grotesco

Partiendo de la similitud del sentido de ambos términos y teniendo en cuenta que en realidad ambos funcionan como símbolos y representaciones de la vida –aunque en órdenes distintos de la cultura- analizaremos las imágenes caricaturescas del periódico *Don Quijote* como formas de construcción de un imaginario político y social que trata de adecuarse conflictivamente y en tensiones constantes a las peticiones de una nueva estructura cultural en la Argentina de fines del siglo XIX.

Las imágenes del periódico son caricaturescas, respondiendo estas a un estilo particular que denominamos 'realismo grotesco' a partir de Bajtin,[6] donde creemos encontrar la pervivencia de formas populares de lo que los investigadores han denominado 'la cultura de la risa' con su estética particular: un horizonte discursivo que abreva por una parte en la imaginería de la cultura popular y por la otra brinda el horizonte de comprensión que sostiene la constitución de nuevas subjetividades sociales (el inmigrante, el trabajador urbano, el criollo marginal, etc.). Según Bajtín, el sistema de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones se denomina 'realismo grotesco'. Aquí predomina el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, que aparecen bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo corporal y lo social están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor. Es un principio fundadamente positivo. El rasgo sobresa-

[5] op.cit.,pp.47-48.
[6] Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Estudio,1987.

liente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa. La degradación tiene también un valor positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. Lo inferior para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; por ello es siempre un comienzo. Sin embargo, las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes clásicas de la vida cotidiana, preestablecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, que, consideradas desde el punto de vista estético 'clásico', parecen deformes, monstruosas y horribles. La nueva concepción histórica que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional. Según Bajtín, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública de la Edad Media y el Renacimiento el grotesco degenera y se convierte en pura tradición literaria.

A partir del siglo XVIII el grotesco acusa el debilitamiento de la fuerza regeneradora de la risa. El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto, pero es atenuada y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre y el aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente. Este es justamente el sentido que adopta en las imágenes caricaturescas de la prensa humorística de fines del siglo XIX, pues en ellas creemos que es posible encontrar la pervivencia de formas populares de 'la cultura de la risa' desplazadas en esta época hacia nuevas formas de la representación y del grotesco social.

De esta manera, el periodismo satírico trata de denunciar distintos aspectos de la realidad argentina a partir de la utilización de modos de expresión que son propios del realismo grotesco: la negación de la racionalidad y la lógica, la estética del esperpento y el grotesco, la puesta en evidencia del cuerpo deforme o animalizado que trata de mostrar al público de la época la degradación de los poderes, sin dejar de lado la posibilidad de proponer, inculcar y hasta apostar a una transformación moral y social del ser humano.

El periódico *Don Quijote* se posiciona de este modo, mediante la utilización de los discursos paródicos y satíricos y la incorporación de la caricatura, no sólo en la lectura de ciertos acontecimientos históricos, sino en la posibilidad de protesta contra la desigualdad, la injusticia y la corrupción. Frente a la hegemonía de los discursos oficiales se erige como un contradiscurso que lee la realidad argentina de fin de siglo de manera humorística, no exenta de una fuerte critica a la sociedad de la clase dirigente de la época.

Observemos los elementos 'monstruosos', propios del realismo grotesco, que se construyen alrededor de las imágenes caricaturescas de acontecimientos sociales y figuras políticas de la época.

En la figura publicada el día 30 de diciembre de 1894 (fig. 1), encontramos un texto donde se parodia el discurso científico de la biología y se titula con el nombre de una reciente especialidad: *Microbiología.* En el mismo pueden verse caricaturizadas diferentes figuras importantes de la política pero representadas en forma de microbios peligrosos y contagiosos para la sociedad. Todos tienen cuerpos monstruosos y desagradables, como si fueran vistos por un microscopio (patas largas, pinzas, colas, pelos, cuernos, etc.). Los políticos pueden ser fácilmente reconocidos por el lector porque el dibujo muestra los rasgos de sus caras caricaturizados de forma grotesca según las representaciones habituales del periódico: Roca animalizado con cara y cola de zorro, Pellegrini con cara y bigotes alargados, Mitre metaforizado como un acordeón, etc. Debajo de ellos se lee el nombre paródico-burlesco que se le atribuyó a cada uno de modo que el código lingüístico refuerza la imagen. Vemos que incluso la burla utiliza la forma del latín (aquí se usa la lengua clásica de la ciencia de manera paródica) para denominar y denunciar a estos microbios sociales:

Roca: "Zorrus, microbio contagiosus"

Pellegrini: "Vacunis comanditorum"

Mitre: "Bacilus acordeonibus malorum"

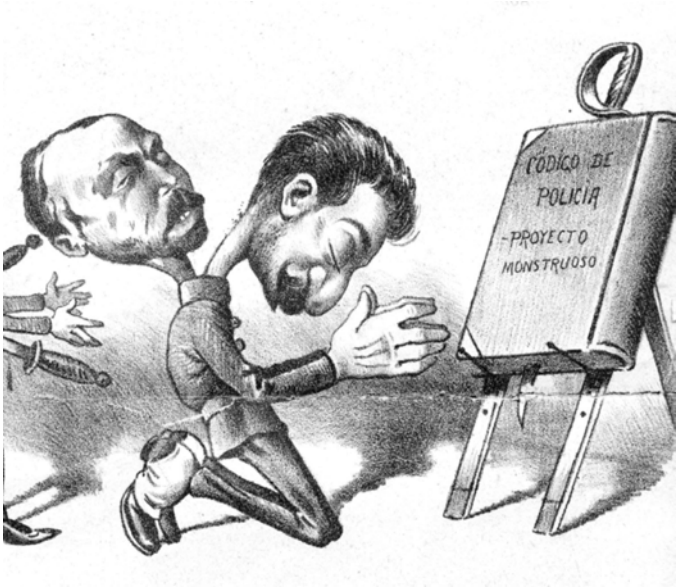
Vemos entonces como estas características de la caricatura refuerzan de doble manera la representación de estos políticos como monstruos temibles y con intenciones escondidas. Por un lado desenmascarando al monstruo habitual que hay en cada uno de ellos: así, Roca es un monstruo mitad hombre, mitad animal (zorro) que se comporta hábilmente utilizando ambas cualidades; Pellegrini es un monstruo con rasgos deformes y desproporcionados y Mitre es un monstruo híbrido mezcla de hombre y acordeón (objeto con el que se lo caracteriza luego del fallido acuerdo con Roca para asumir la candidatura a presidente en 1891). Por otro lado estos monstruos de la política argentina pasan a formar parte o se transforman en otro conjunto de monstruos, el de los microbios peligrosos para la sociedad. Y aquí la metáfora o la analogía toma una nueva dimensión ya que el razonamiento para darle sentido sería: los microbios (políticos) están en todos lados, los conocemos pero no podemos verlos (al menos sus monstruosas intenciones), lo cual los vuelve aun más peligrosos.

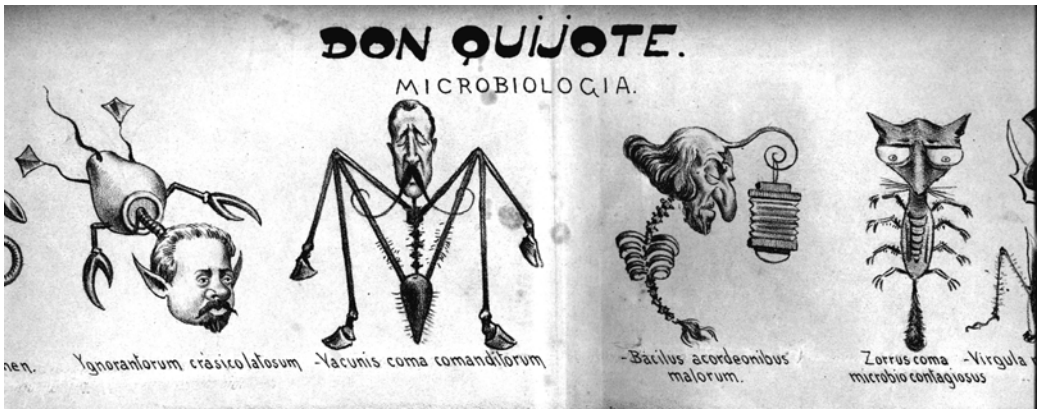
Siguiendo esta idea, Dorra sostiene que "los monstruos –figuras donde una criatura reconocible se vuelve irreconocible y amenazante- tal vez representan el estado de zozobra que produce en el espíritu la certeza de que en lo familiar acecha lo desconocido".[7]

Otra de las características fundamentales de la imagen grotesca consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Se destacan, por ejemplo, ancianas embarazadas que ríen, cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados o personas con dos cabezas, como el ejemplo que encontramos a menudo en *Don Quijote.* En el texto del 26 de agosto de 1894 (fig.2), las dos cabezas representan al poder de policía en dos personajes de la época: el Coronel Farbos (quien en esos días se había incorporado como miembro de la Policía) y el General Alberto Capdevila (Jefe de Policía desde hacía tiempo y apodado por el periódico como "Cabo de Vela"). La imagen muestra a un cuerpo de policía dirigido por dos miembros o cabezas de esta institución que a su vez está arrodillado y rindiendo tributo al gran código de policía, denominado por el periódico como "Proyecto monstruoso", cuya connotación se ve reforzada por el dibujo de un sable que lo atraviesa. La caricatura utiliza estos elementos monstruosos y grotescos para denunciar no solo irregularidades en el accionar policial sino el respaldo legal y normativo con el que cuenta según el Código de Policía, al que el periódico hace referencia. Los monstruos amenazantes serían entonces no solo los dirigentes del cuerpo de policía sino toda la normativa que los respalda en su accionar o mejor dicho la institución de la Policía es vista o representada como un gran monstruo de dos cabezas adoctrinado para cumplir un código también monstruoso.

[7] op.cit, p.56.

Imágenes





Fuentes primarias

Sojo, Eduardo y Cai, José María, Periódico *Don Quijote*, Buenos Aires 1884- 1904.

Bibliografía

Bajtin, Mijail; *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987.

Baudelaire, Charles; *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, La balsa de la Medusa, 1988.

Columba, Ramón; *Qué es la caricatura*. Buenos Aires, Columba, 1970.

Dorra, Raúl y otros; *Monstruos*. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2000.

Enciclopedia Salvat; tomo 3. Pamplona, Salvat, 1965.

Gombrich, E.H; *Arte e ilusión: estudio de la psicología de la representación pictórica.* Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

_____*Los usos de las imágenes.* México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

Kappler,C., *Monstruos, demonios y maravillas de fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986

Luna, Félix; *Soy Roca*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

_____*La época de Roca. (1880-1910).* Buenos Aires, Planeta, 2003.

Matallana, Andrea; *Humor y Política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Revista *Todo es Historia* (254) "El poder y la sátira. Don Quijote y el humor opositor", Buenos Aires. 1988.

Zubieta, Ana María; *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal.* Rosario, Beatriz Viterbo, 1995

La Monstruosidad en los Mitos Escandinavos: *La Visión de la Adivina*

Santiago Barreiro

Del centro a los márgenes

"La Edad media se halla atenazada entre la necesidad de explicar el ´desorden´ que supone el monstruo y la de creer en el postulado según el cual la Naturaleza, obra de Dios, es perfecta, y por lo mismo ordenada de acuerdo con un sistema imperturbable".[1] La afirmación parte del libro de Kappler sobre la monstruosidad en la Edad Media, y no podemos ponerla en duda, aunque sí limitar su alcance. En este trabajo intentamos plantear qué representa lo monstruoso en una Edad Media en la cual no existe un Dios único que ordene el mundo: La Escandinavia pagana.

Las fuentes

En este artículo trabajamos el poema éddico[2] llamado *Völuspá*, que se traduce habitualmente como *La Visión de la Adivina*. Intentaremos también no descuidar otras fuentes contemporáneas escandinavas que puedan contener menciones útiles (como los poemas escáldicos) ni tampoco aquellas literaturas 'germánicas' que contengan elementos análogos a esta concepción. Por último, somos también conscientes de que la literatura que poseemos está escrita tardíamente, con el cristianismo ya expandido en Escandinavia. Si bien los textos no parecen en muchos casos reflejar una 'cristianización' muy profunda,[3] mantenemos la incertidumbre como certeza y creemos en lo artificial y arbitrario que sería separar tajantemente 'pagano' de 'cristiano'.

---

[1] Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986, p.288.

[2] Los llamados poemas éddicos se distinguen por su relativa simplicidad formal y por su temática legendaria, lo que sugiere la elaboración de temas y tradiciones muy antiguos. Compuestos desde época vikinga, y escritos en el siglo XIII, distinguen dos tipos de temáticas principales: los dioses escandinavos, como Oðinn o Þórr, y héroes legendarios del tipo de Sigurð o Helgi. Para una introducción general a la evolución de la literatura islandesa medieval, sigue siendo útil, si bien algunas tesis están superadas, Turvielle-Petre, Gabriel, *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1953.

[3] La penúltima estrofa *de La visión de la adivina* es un añadido evidentemente cristiano, que conjuga mal con todo lo antedicho en el poema: "Entonces de arriba / viene a juzgar / el fuerte y glorioso,/ quien todo lo rige." Incluso desde una posición notablemente escéptica respecto de la utilidad de la literatura éddica para el análisis del paganismo, Christiansen nos dice, hablando del poema, que éste "stood somewhere between christianity and paganism, which must have been where most northerners were" (Christiansen, Eric, *The Norsemen in the Viking Age*. Oxford, Blackwell, 2006, pp.299-300). Para una defensa del pleno carácter pagano del poema, véase Hynes, John, "Myth and Reality: The Contribution of Archeology", *Papers of the 11th international Saga conference*, Sydney, Faculty of Arts, Sydney University, 2000, pp. 165-174, especialmente p. 167.

La visión de la adivina y los monstruos

El poema que tratamos es una suerte de relato sobre un origen y un fin del mundo, surcado en la parte media por alusiones a otros mitos importantes del repertorio escandinavo. Articula, en sus estrofas cincuenta y tres a cincuenta y ocho, la oposición entre los dos bandos que combaten en el *ragnarök,* en el cual se acaba un mundo (para que luego renazca otro). Estos bandos se conforman básicamente por los dioses (ases y vanes) y sus aliados (elfos, *einherjar*, etc.) por un lado, y por el otro gigantes, lobos, la serpiente del Midgard y el as traicionero, Loki. Este bando es el que nos interesa, pues esta compuesto por "los monstruos todos".[4]

Lo monstruoso: Gigantes, lobos y serpientes

Suponemos que el poema es parte de un discurso no 'plenamente' cristianizado,[5] por lo que no podemos esperar aquí encontrar lo monstruoso en criaturas híbridas ajenas al orden impuesto por Dios, pues precisamente en este orden 'pagano', los híbridos están plenamente integrados, a veces con características positivas y otras veces negativas.[6]

La palabra monstruo (*troll*) propiamente dicha aparece una sola vez en el texto (en la estrofa 40, bajo su forma genitiva) en la expresión *i trölls hami,* "en forma de monstruo", que caracteriza al lobo Fenrir.[7] No debe confundirse este uso de *troll* que suelen tener los textos medievales nórdicos (un ser maligno mas bien indefinido) con el *troll* escandinavo mas tardío, normalmente un hombre gigantesco, deforme y estúpido.[8] Hemos visto que dentro del bando de seres que se opondrán a los dioses (los que pensamos

---

[4] *Völuspá*, (51:3). El original dice "fíflmegir", que Geir Zoëga traduce por "idiotas" (*foolish men*) y Henry Bellows por "salvajes" (*wild men*). Es interesante pensar en la existencia de traducciones tan distintas, pero tal vez interrelacionadas. Las citas del poema en español corresponden a: Lerate, L. (ed.), *Edda Mayor*. Madrid, Alianza, 1984. Los diversos poemas éddicos que utilizamos serán citados desde allí, solamente por nombre, número de estrofa y verso (*Völuspá, Grimnismál, Skirnnismál, Hyndluljód* y *Hávamál)* . El texto islandés está disponible en http://www.heimskringla.no/original/edda/voluspa.php, que reproduce el texto editado por Guðni Jónsson (ed.), *Eddukvæði*. Reykjavík, Íslendingasagnaútgáfan, 1949. De gran ayuda es: Zoëga, Geir, *A concise dictionary of Old Icelandic*. Oxford, Clarendon Press, 1910. La traducción de Bellows al inglés es ampliamente conocida: Bellows, Henry (trad.), *The Poetic Edda*. Princeton, Princeton University Press, 1936.

[5] En cuanto a los elementos que se contraponen: la propia contraposición que nosotros proponemos es la del tema cristiano de la 'psicomaquia', el combate alegórico entre vicios y virtudes (aquí, monstruos y dioses).

[6] Aquí los casos más comunes son los *berserkir* y las doncellas que toman aspecto de cisne.

[7] *Völuspá* (40:4).

[8] Por ejemplo, véase el Jutul / Jötun / Röser, ogro gigante genérico recogido por Thorpe en el folklore noruego del siglo XIX. Véase Thorpe, Benjamin, *Northern Mytology*. Ware / London, Wordsworth Editions in association with The Folklore Society, 2001, p.229.

constituyen 'los monstruos') encontramos una serie de criaturas. Conducidas por Loki, el as perverso, se aprestan a destruir el mundo, lobos (Garm y Fenrir), gigantes (conducidos por Surt), y sierpes, donde incluimos a la Serpiente del Mídgard y a Nídhoggr.

Lobos

Empecemos por analizar a los lobos. El poema los muestra devorando muertos en el Hel[9] (39:5), siendo paridos (40:1-4),[10] al lobo Garm que ladra dispuesto a soltarse (44:1-2, por primera vez, y luego repetido en 49, 54 y 58). Aparecen también como sinónimo de destrucción (45:5) y se nombra a Fenrir como "ogro" a punto de soltarse (47:2) y a Loki como "lobo" (51:4). Está también Fenrir con Odín (53:2) y con Vídar (55:2. nombrado como "el-que-come-carroña").

Tenemos las menciones a los lobos como grupo, y a dos lobos,[11] cuyo rol es predecible, es decir, atacar y devorar. Esto no justificaría su especificidad monstruosa pues se comportan sencillamente como animales agresivos, aunque sean de dimensiones y actos míticos: Fenrir mata a Odín y se come la luna, como un lobo normal podría matar a un campesino y comerse su ganado. Sin embargo, la elección no es casual. Uno de los términos que significa "lobo" (*vargr*) posee otro significado: "*Varg*(r): 1. Wolf (…); 2. Thief, Robber, Miscreant (…) 3. Outlaw."[12] De allí adjetivos compuestos como *vargrækr* ("que puede ser cazado como un lobo"), *vargalíki* ("semejante a un lobo") y sustantivos como tiempo de lobos (*vargöld*, que aparece en el poema: 45;5) El proscrito es el que esta excluido de la sociedad por su comportamiento, y por lo tanto pierde su humanidad: cualquiera puede matarlo sin recibir castigo y debe vivir en el bosque (el "afuera" por excelencia).[13]

La proscripción era el peor castigo, si exceptuamos la poco frecuente pena de muerte. Si bien no podemos saber cómo era experimentada por las víctimas, podemos imaginarla a partir de algunos poemas anglosajones de época vikinga. La proscripción jurídica también existía entre los anglosajones y al monstruo Grendel de *Beowulf* se lo

[9] El lugar (gobernado por el ser del mismo nombre) adonde van los que no tienen una muerte gloriosa.
[10] Aquí también dice que Fenrir devorará a la luna.
[11] Tal vez uno; Garm podría ser otro nombre de Fenrir.
[12] Zoëga, Geir, op.cit., s.v. Compárese con el término Ulf(r) –el otro nombre para "lobo"-, que se utilizaba como nombre de pila y carece de connotaciones de criminalidad.
[13] Boyer, Règis, *La Vida Cotidiana de los Vikingos*. Palma de Mallorca, Olañeta Editor, 2001, p.77.

califica numerosas veces como proscrito a lo largo del poema.[14] En *El viajero errante* podemos leer las siguientes palabras:

> A menudo yo así, / desdichado y triste / Falto de patria / de los míos lejos / Debí con cadenas / atar congojas / Desde el día lejano / que en la fosa oscura / Enterré a mi señor / y solo en el mundo, / Olvidado y perdido / por los mares partí (…) Cuánto es la pena / cruel compañera / De aquel que se ve / sin gente querida:/ Para él el exilio / no oro trenzado.[15]

Palabras similares se encuentran en otro poema anglosajón, *El marinero* (v.12-17); la sensación de soledad y separación (de los parientes, de los colegas) que lleva al temido olvido pues "Es útil un hijo / aunque tarde nazca / y luego que el padre murió / Tan sólo el pariente / en honor del pariente / piedra en la senda erige".[16] Esto es cierto, como lo comprueba la mayoría de las inscripciones rúnicas alzadas en recuerdo de algún difunto. La cuestión de dejar un buen recuerdo es importante, como lo comprueba nuevamente Hávamál en sus estrofas más citadas (76-77), que terminan con "tan sólo una cosa sé que no muere: la fama que deja un muerto".

La proscripción convertía a un hombre en lobo y lo expulsaba permanentemente (en vida, al bosque: en muerte, al olvido) de la sociedad. El mito de Tyr, dios garante de la justicia, que pierde su mano para mantener encadenado al lobo Fénrir ante los dioses reunidos,[17] es la versión divina de la misma cuestión. La liberación de Fenrir (y de Garm, del "lobo" en general) es monstruosa, porque marca el triunfo de los expulsados de la sociedad, de los que no se atienen a reglas por sobre el orden constituido.

Sierpes

'Sierpe' es una traducción posible del término islandés *ormr,* que, si bien significa, (según Zoëga), **"**snake, serpent", esto es sólo en el sentido más estricto. En un diccionario más detallado leemos: **"**Ormr**,** m. [Ulf. *Waurms.*; *A.S. wyrm;* Engl. *worm*, - O.H.G. and Germ, *warm;* Dan.-Swed. *onn;* Lat. *vermis;* cp. *Orms-head* inWales]:-- *a snake, ser-*

[14] Véase especialmente los versos 1260-1270, donde se lo hace provenir del proscrito por excelencia de la mitología cristiana: Caín. Lerate, Luis y Lerate, Juan (trads.), *Beowulf y otros poemas anglosajones*. Madrid, Alianza, 1986, p.64

[15] *El viajero errante*, 20-24 y 30-33; En *Beowulf y*…, op.cit., p.156

[16] *Hávamál* (72).

[17] La versión narrada del mito está en la Edda Menor de Snorri Sturlason en el siglo XIII, pero es muy anterior seguramente, pues es aludido en los *kennings* a Tyr ("el as manco") e incluso aparece representado en alguna piedra rúnica. Ver Snorri Sturluson , *Edda Menor*. Madrid, Alianza, 1984, pp. 59-62.

pent, also including 'worms' (cp. maðkr), and even dragons."[18] Es decir que el término viene a ser tanto serpiente como gusano o dragón (recordemos que el dragón germánico no tiene patas ni alas originalmente). El otro término para 'gusano', *maðkr,* no tiene esta amplitud, pero volveremos a él mas adelante pues califica a los enanos que salen de la carne del gigante primordial según Snorri Sturlason, (versión distinta del origen de los enanos que da el poema).

En *La visión de la adivina*, las sierpes (traduzco así la amplitud del término *ormr*) aparecen representadas por varios ejemplares. En primer lugar, sierpes genéricas, habitando el inframundo terrible: "Vio ella una sala / lejos del sol / en Nástrond está / con la puerta al norte / veneno le entra / a través del húmero, / lomos de sierpes / la sala ensamblan.[19](…) Nídhogg allí / se sorbía a los muertos"[20]

Es decir, el mismo dragón que roe al Yggdrasill se dedica a devorar cadáveres en un inframundo sospechosamente parecido al infierno cristiano.[21] Esta cristianización puede verse también al final del poema, donde Nídhoggr aparece volando,[22] lo que constituye una innovación cristiana frente al dragón 'germánico', que no tiene siquiera patas. El espacio que pueblan es de monstruos: allí van proscritos, seductores de mujeres casadas y perjuros, según nos cuenta la ya citada trigésimo novena estrofa: es decir, aquellos que son violadores de la ley, transgresores del orden social, lobos.

Nídhoggr se dedica también a dos tareas más. Una es intentar re-destruir el mundo cuando este renazca después del Ragnarök, lo que es tal vez una inserción apocalíptica al poema -si vemos en el poema una cosmogonía cristiana como dominante-, tal vez la reafirmación del eterno ciclo de tiempo y destino inmutable (*wyrd)* -si queremos leer allí un poema eminentemente pagano-. En cualquier lectura, el rol de Nídhoggr como destructor no cambia. Pero que sea destructor no lo hace monstruoso, excepto de un modo genérico. Por otro lado, tanto Nídhoggr como las sierpes del inframundo aparecen en otro poema, llamado *Grimnismál*,[23] en el cual vemos la última tarea de Níd-

---

[18] Cleasby, Richarfd y Vígfusson, Guðbrand, *An Icelandic-English dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1874. "Ulf." es la lengua de Ulfilas, es decir el gótico, "A.S" es Anglosajón, "O.H.G" es Antiguo altoalemán. "Cp." vale por "comparar".
[19] *Völuspá* (38).
[20] *Völuspá* (39:4).
[21] Enrique Bernárdez propone un *Hel* precristiano muy distinto del *Hell* cristianizado, que sólo compartirían el hecho de recibir a algunos muertos, aunque divididos por criterios muy diferentes. Véase Bernárdez, Enrique, *Los mitos germánicos*. Madrid, Alianza, 2002, pp..85-86.
[22] *Völuspá* (66).
[23] Allí leemos: "Ratatosk se llama / la ardilla que corre /por el fresno Yggdrásil: / a Nídhogg abajo / llevarle debe / las palabras del águila arriba. (…) Más sierpes anidan / bajo el fresno Yggdrásil / que el mico ignorante piensa: / Goin y Moin –de Grafvítnir hijos-, Grábak, Grafvóllud / Ófnir y Sváfnir / siempre del

hoggr; roer el Árbol del Mundo, torturarlo. Otra vez, una tendencia destructiva sin demasiada especificidad.

Tenemos en *Völuspá* otra sierpe: se la llama *Jörmungandr* (50:2). El nombre, muy arcaico, significa 'el monstruo –o la bestia- grande o terrible' y simplemente *orm* (56:2) en el poema,[24], y también es conocida como *Midgardsormr* (la 'sierpe del recinto medio', es decir, del mundo). Este ser rodea al mundo, y se asocia con la tierra: según Cleasby-Vígfusson, la misma raíz esta en *Eormengrund, c*omo se denomina a la Tierra en Beowulf (v.859). Desde aquí la asociación ctónica de las sierpes parece evidente: ya vimos que las demás están bajo tierra, y lo mismo podemos decir de la otra gran sierpe de esta mitología, el Dragón Fafnir. En el epílogo de *Reginsmál* leemos:

> Sigurd montó en su caballo y siguió las huellas de Fafnir hasta su madriguera, y la encontró abierta y con puertas y marcos de hierro; de hierro eran también todos los puntales de la casa, que estaba cavada bajo tierra. Sigurd cogió allí muchísimo oro y llenó de él dos arcas. Cogió el Yelmo del Espanto y la cota de malla de oro y la espada Hrotti y muchas magníficas piezas.[25]

Del mismo modo que el dragón de *Beowulf*, Fafnir protege un tesoro. Pero no cualquier tesoro sino uno que no fue correctamente distribuido y que esta compuesto de bienes de metal. Lo mismo hacen los enanos, cuyo nombre, *dvergr,* significa 'retorcidos',[26] como 'gusanos' que es lo que serían en su origen, tal como mencionamos. Enanos y Dragones comparten un mismo medio de tierra, asociados a rocas y metales, y gustan de acumular. De hecho, Fafnir era un enano antes de convertirse en dragón para guardar el tesoro mal obtenido. A partir de aquí podemos explicar el rasgo monstruoso de las sierpes. Gripír (*Grípisspá*, 11;1-2) le predice a Sigurd: "matarás tu solo, al dragón fulgurante / al gran codicioso que está en Gnitaheid". Codicioso también es Regin y muchos de los enanos que aparecen en la mitología; debemos entender aquí la codicia como el comportamiento de acumular sin redistribuir, no como el del simple deseo de riqueza. Interpretamos que la sierpe representa a aquél que se comporta a la inversa de lo deseable:

árbol las ramas royendo están. / El fresno Yggdrásil / penas soporta / más que los hombres creen: / muerde el ciervo arriba, / sus lados se pudren / abajo lo masca Nídhogg.". *Grimnismál*, (32, 34-35). Préstese atención a que su ancestro se llama Graf-vitnir, que podríamos traducir por 'lobo cavador'o 'lobo enterrador'. Ver Zoëga, Geir, op.cit, p. 170 y 497.

[24] En la traducción castellana de Luis Lerate, se recoge también una estrofa quincuagésimo quinta alternativa, en dónde se la llama "el cinto del mundo".

[25] *Edda Mayor*, op. cit, p 257

[26] Boyer, Régis, *La mort chez les anciennes scandinaves*, París, Les Belles Lettres, 1994. p.46. Él interpreta a los enanos como seres ctónicos y también como espíritus de los muertos; nosotros trabajamos la primera asociación.

que no reparte oro como es esperable en cualquiera que quisiera obtener estatus: la sierpe se opone al *Big Man*. Es la tierra que esconde riquezas.[27]

Gigantes

A diferencia de sierpes y lobos, los gigantes, constituyen claramente un 'pueblo' (con subgrupos como los *Hrimþursar,* gigantes de la escarcha, o los gigantes ígneos de Surt), tal como puede verse en *Alvísmál*,[28] donde son enumerados los nombres que reciben distintas cosas, según los dioses (es decir, los ases), los vanes, los elfos, los enanos, los hombres y los ogros (es decir, los gigantes). Del mismo modo, cuando las sagas (especialmente las más tardías y proclives a lo fantástico) colocan la acción en alguno de los países de los gigantes (Jotunheim, Rísaland, Geirrøðargarðar) éstos son descritos como teniendo costumbres perfectamente análogas a las humanas: parentesco, gobierno, matrimonio.[29]

Han sido interpretados de varias maneras. Según Boyer son "grandes muertos, fundadores de las especies y de los linajes, seres verdaderamente fundamentales, constitutivos de la realidad primitiva".[30] Bernárdez sigue esta interpretación[31] y añade la interpretación de Motz: son la versión mitificada de pueblos no agrícolas que habitaban Escandinavia antes de los escandinavos, afines a los fineses y los saami actuales. Ambas tesis tienen valor, y no son contradictorias: los gigantes son un pueblo anterior y desplazado por los dioses y viven aún en la periferia de éstos: en el Este y afuera (Útgard, 'recinto exterior', se llama el hogar de un poderoso gigante hechicero).[32] Crían ganado, pescan y son sabios y magos. Hasta aquí, la imagen encaja con la que se da de los pueblos fineses cuando aparecen en la literatura medieval escandinava (típicamente, en la figura de una anciana adivina *saami*, recurrente en las Sagas). Ya en terreno plenamente mitologizado, de ellos descienden casi todos: dioses, enanos, pero también monstruos: La que "pariendo estaba / hermanos de Fenrir"[33] es la giganta Angrboda.

---

[27] Al igual que los enanos, la serpiente es tanto ctónica como figura del reino de los muertos. Al respecto véase Hygen, Anne-Sophie. y Bengtsson, Lasse, *Rock Carvings in the Borderlands. Bohuslän and Østfold.* Sävedalen, Warne Förlag, 2000, pp.116-117.
[28] *Edda Mayor*, op. cit., pp.135-142
[29] Como puede verse en el relato de *Thorstein* (Mansión-Poderosa), o en las sagas de *Odd* (Flechas) y *Égil and Ásmund*, publicados en: Pálsson, Herman y Edwards, Paul (trads.), *Seven Viking Romances*. London, Penguin, 1985
[30] op. cit., p.43
[31] op. cit. p.137
[32] La historia esta en Sturlason, Snorri, op.cit., pp.76-82
[33] *Völuspá, (40:2)*

Mas allá del mismo carácter destructivo genérico que poseen los otros monstruos, los gigantes son monstruos por dos motivos: primero, porque desean retribuir a los dioses su desplazamiento del dominio del cosmos hacia la periferia, y destruir el mundo divino (y por ende, la sociedad humana) existente. Y también son monstruosos en tanto otro, en tanto extranjero desconocido.

Maticemos el carácter monstruoso de los gigantes. Por más que constituyan el pueblo enemigo por excelencia de los dioses, siguen siendo un pueblo al fin, por lo que los dioses y los hombres pueden evadir el conflicto con ellos mediante otros recursos que las armas. La esposa de Njord, el mayor de los Vanes, es una giganta, Skadi.[34] Otro tanto ocurre con Frey y su mujer, Gerd.[35] Odín, por su parte, tuvo amoríos con la giganta Gúnnlod.[36] Héimdal es hijo de nueve gigantas.[37] En la *Orkeyinga saga*, Hrólfr de Bjarg, un reyezuelo mítico, es hijo del gigante Svadi.[38]

El carácter de los gigantes con respecto a la humanidad y los dioses también puede mostrar lados cordiales sin razón evidente: "A un príncipe hundimos / a otro elevamos / le prestamos ayuda a Góttorm el bueno".[39] La diosa Freya puede tratar a una bruja giganta en términos amistosos "Pediré yo a Tor presentándole ofrendas / que a ti buen trato siempre te de / aunque poco es él de gigantas amigo / Ya de tu cuadra sácate un lobo ponlo a correr junto a mi jabalí".[40] Pueden ayudar al mismo Tor, asesino de su pueblo:

> Tor se quedó una noche en casa de la giganta llamada Grid, que era la madre de Vídar el silencioso. Ésta le dijo a Tor, como era la verdad, que Géirrod era uno de esos sabios gigantes difíciles de tratar. Le prestó un cinturón de fuerza y unos guantes de hierro que ella tenía, y su cayado, que se llama Gridarvol.[41]

Conclusión

A partir de los indicios rastreados, podemos convertir la serie 'lobo-sierpe-gigante' en la de 'proscrito-acumulador-enemigo primitivo'. Estas tres caracterizaciones configuran algunos de los rasgos de lo que podía concebirse como un monstruo en una sociedad

---

[34] Sturlason, Snorri, op.cit., p.54
[35] Sobre Frey y Gerd, véase el poema *Skirnnismál*, también en *Edda Mayor*, op.cit., pp.87-95
[36] *Havámal* (105-110).
[37] *Hyndluljód* (35;3-4)
[38] Díaz Vera, Javier (trad.), *Saga de las Islas Orcadas*. Barcelona, Minotauro, 1999, p.6
[39] Fenia y Menia, gigantas, en *Grottasöngr* (14:1-2)
[40] Freya a Hyndla, *Hyndluljód* (4) y (5:1-2).
[41] Sturluson Snorri, op.cit, p. 128. Nótese, sin embargo, que en este caso, la giganta es madre del as Vídar, por lo que la unen lazos de parentesco con estos dioses.

dominada por el peso religioso-jurídico de las asambleas, de las prestaciones de don y contradón y las prácticas redistributivas, y marcada por constantes expediciones guerreras y comerciales hacia pueblos y territorios distintos. Si la forma del poema es tal vez la del conocido tema cristiano de la batalla entre vicios y virtudes,[42] la mentalidad que creemos podemos atisbar habla de asociaciones que eran, a la vez, muy antiguas y muy actuales para aquellos hombres. Posiblemente cristianos en sus prácticas y en sus formas, su mentalidad distaba probablemente bastante del algún ideal cristiano, tanto de nuestras imágenes modernas de lo que es ser cristiano como de muchos cristianismos existentes en la Europa continental de la época.

Bibliografía

Bellows, Henry (trad.), *The Poetic Edda*. Princeton, Princeton University Press, 1936

Bengtsson, Lasse, y Hygen, Anne-Sophie, *Rock Carvings in the Borderlands. Bohuslän and Østfold,* Sävedalen, Warne Förlag, 2000

Bernárdez, Enrique. *Los mitos germánicos*, Madrid, Alianza, 2002

Boyer, Régis, *La mort chez les anciennes scandinaves*, París, Les Belles Lettres, 1994

Boyer, Régis, *La Vida Cotidiana de los Vikingos*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor, 2001

Christiansen, Eric ,*The Norsemen in the Viking Age*, Oxford, Blackwell, 2006

Cleasby, Richard y Vigfusson, Guðbrand., *An Icelandic-English dictionary,* Oxford, Clarendon Press, 1874

Díaz Vera, Javier (trad.), *Saga de las Islas Orcadas*, Barcelona, Minotauro, 1999

Hynes, Jack, «Myth and Reality: The Contribution of Archeology» en *Papers of the 11th international Saga conference*, Sydney, Faculty of Arts, Sydney University, 2000. pp. 165-174)

Jónsson, Guðni. (ed.), *Eddukvæði*, Reykjavík, Íslendingasagnaútgáfan, 1949. (publicación digital en www.heimskringla.no, por Jón Julius Sandal.)

Kappler, Claude, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986

Lerate, Luis (ed.), *Edda Mayor*, Madrid, Alianza, 1984

[42] Queda abierta la pregunta sobre cuán conocida era la *Psicomaquia* en la Islandia medieval, durante los siglos que van desde la composición del poema (estimada en el final del S. X) a su escritura a mediados del siglo (XIII)

Lerate, Luis y Lerate, Juan (trads.), *Beowulf y otros poemas anglosajones*, Madrid, Alianza, 1986

Pálsson, Herman y Edwards, Paul (trads.), *Seven Viking Romances*, London, Penguin, 1985

Sturluson , Snorri, *Edda Menor*, Madrid, Alianza, 1984

Thorpe, Benjamin, *Northern Mytology*, Ware / London, Wordsworth Editions / The Folklore Society, 2001 (1851)

Turvielle-Petre, Gabriel, *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1953.

Zoëga, Geir, *A concise dictionary of Old Icelandic*, Oxford, Clarendon Press, 1910.

Guardianes del sueño eterno. Arte funerario y representaciones en el Cementerio de la Recoleta

Cecilia Belej

¿Pueden los monstruos protegernos de otros monstruos? En 1822 se inauguró el Cementerio del Norte, hoy Recoleta, primer cementerio público de la ciudad de Buenos Aires. A principios de la década de 1880 se realizó una remodelación que dejó como saldo los mausoleos más espectaculares que allí se encuentran, coincidiendo con el surgimiento de una elite porteña con gustos europeizantes y con un poder adquisitivo que le permitía invertir grandes sumas de dinero en su última morada.

Los mausoleos, además del valor estético que poseen, son también expresiones de las creencias de una sociedad sobre la muerte. Epitafios, símbolos y alegorías constituyen un vocabulario de mármol y bronce que interpela al espectador con mensajes del más allá. Para la religión cristiana, los enterramientos son lugares de tránsito, donde los restos mortales aguardan el día del juicio final. Existe una simbología específicamente funeraria que se compone de elementos de distintas tradiciones religiosas donde conviven la simbología del mundo antiguo y la cristiana. Los tópicos más comunes, expresados en símbolos, son los que representan el paso del tiempo y el fin de la vida: tijeras, antorchas invertidas, clepsidras y columnas truncas. Así como símbolos cristianos: ángeles, el monograma de Cristo y cruces. También se encuentran presentes, aunque en menor medida, imágenes rayanas en lo macabro y de antiguos monstruos: calaveras con tibias cruzadas, gorgonas, basiliscos y la serpiente urobórica, entre otros.

Al encontrar representaciones de monstruos en el Cementerio de la Recoleta, nos preguntamos cómo los monstruos llegaron a los frisos y a las puertas de las bóvedas. ¿Se trata de monstruos que espantan a los del más allá? Como respuesta provisoria, diremos que los monstruos conjuran el miedo a la muerte que tiene los mortales y presentan una clave para acercarnos al horizonte mental de una sociedad del pasado. El Cementerio de la Recoleta presenta una trama de símbolos que nos hablan de los horizontes culturales de aquellos artistas y comitentes de las obras que allí se conservan. Intramuros conviven símbolos paganos con otros cristianos, si bien estos últimos son los más numerosos. La simbología funeraria que prevalece en el cementerio reconoce diversos orígenes, se observan ángeles, cruces, el crismón o monograma de Cristo dentro de la

tradición cristiana, y dentro de la tradición de raigambre clásica, el ánfora cubierta por un manto, las antorchas invertidas, las tijeras de la parca, la clepsidra alada, entre otros. Al mismo tiempo, aunque en menor medida, existen representaciones de monstruos de la tradición grecorromana. Algunos, como los basiliscos, se presentan profusamente.

El propósito de este trabajo es realizar un recorrido por el repertorio de representaciones que se encuentran en el Cementerio de la Recoleta; para destacar aquéllas de monstruos o monstruosas presentes en sus mausoleos. Algunas de ellas son animales fantásticos como esfinges, tritones, medusas y dragones. Nos limitaremos al análisis del Cementerio de la Recoleta, por considerar que es allí donde se concentran los mausoleos más fastuosos y donde los comitentes contaron con los recursos para contratar a artistas de importancia, ya se tratase de talleres locales o escultores franceses o italianos.

En el marco de la Reforma General del Orden Eclesiástico, propulsada por Bernardino Rivadavia durante la gobernación de Martín Rodríguez, se dispuso la expulsión de los frailes recoletos, y se decidió la apertura de un cementerio público en las tierras contiguas a la Iglesia del Pilar, donde funcionaba el campo santo y el huerto del que se abastecían los frailes. Al mismo tiempo, se prohibieron los entierros en las iglesias, práctica común durante todo el período colonial. El 17 de noviembre de 1822, se inauguró el Cementerio del Norte.[1] Durante la primera mitad del siglo XIX los enterramientos que allí se realizaron eran relativamente modestos, acordes a la arquitectura de la ciudad. A partir del espectacular *boom* económico, producto del ingreso de Argentina al mercado internacional como proveedor de materias primas, se observa un cambio en la magnitud y la calidad de las tumbas del cementerio. Este segundo momento está marcado por la reforma realizada en el Cementerio en 1881, bajo la gestión municipal de Torcuato de Alvear, designado por el entonces presidente Julio A. Roca. Las obras de remodelación del Cementerio del Norte deben ser incluidas en el marco de la transformación de la ciudad de Buenos Aires, como parte del proceso que la jerarquiza a partir de su federalización. Las reformas iniciadas durante la intendencia de Torcuato de Alvear marcaron el principio del proceso de metamorfosis de una ciudad tradicional a una ciudad moderna. Proyectos como la unión de la doble Plaza de Mayo, con la demolición de

[1] A las diez de la mañana, el deán de la Catedral Mariano Zavaleta y otros padres bendijeron el cementerio. Durante la ceremonia se colocaron cinco cruces de madera, se rezó y se roció la tierra con agua bendita. El Cementerio del Norte fue el primer campo santo separado de la Iglesia, si bien eran capellanes los encargados de su funcionamiento y se trataba de un cementerio católico.

la Recova, la apertura de Avenida de Mayo y la redefinición del sistema de plazas y parques, son parte de este proceso.[2]

En el Cementerio del Norte, las obras estuvieron a cargo del arquitecto-ingeniero Juan Antonio Buschiazzo,[3] quien fuera el artífice de varias obras públicas de importancia cardinal. Se pavimentaron las calles internas, se rodeó el predio con un muro de ladrillos y se jerarquizó la entrada con un gran peristilo de columnas de fuste acanalado de orden dórico. Al trasponerlo, se abre una calle flanqueada por cipreses con una amplia rotonda central de donde parten las calles y diagonales principales. La remodelación de 1881 le otorga la impronta de una necrópolis planificada y ordenada a imagen de la ciudad de Buenos Aires, recientemente declarada Capital Federal de la República, momento de consolidación de su espacio urbano que responde al proyecto político que materializó el Orden Conservador. Por otra parte, a fines del siglo XIX, el barrio de la Recoleta ya no está situado en el límite de la ciudad sino que es uno de los destinos de los grupos aristocráticos cuando por la misma época se registra el éxodo desde los barrios del sur hacia el norte.

En la actualidad, existen en el cementerio seis mil sepulcros de los cuales más de una centena fue declarada Monumento Histórico Nacional. Por su arquitectura monumental y por la calidad de las esculturas que allí se encuentran, se lo relaciona con el cementerio de Génova, Colina Stagliero y con el Cementerio monumental de Milán.[4]

En la Recoleta conviven la simbología proveniente del mundo antiguo, resignificado por el laicismo liberal del siglo XIX y la axiología cristiana. A fines de la década de 1920 se observa una tendencia a la cristianización en la ornamentación de los mausoleos, que acompaña el proceso de restauración nacionalista.[5]

Un mausoleo es un monumento funerario suntuoso.[6] La utilización del mármol y el bronce indican el deseo de fijar con materiales no perecederos la memoria de aquellos que allí descansan. ¿Por qué utilizar monstruos dentro del repertorio de símbolos funerarios para decorar los mausoleos y tumbas? Desde la Antigüedad, la decoración de los

---

[2] Véase Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires. 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

[3] Juan Antonio Buschiazzo fue el responsable de la remodelación de Plaza de Mayo, la apertura de la Avenida de Mayo y del antiguo edificio de la Bolsa de Comercio, entre otros.

[4] De hecho, se han encontrado varias imágenes que han sido copiadas del Cementerio Colina Stagliero, como el mausoleo de la familia Ortiz Basualdo cuyo modelo es el Monumento Montanaro, realizado por el escultor Villa en Génova.

[5] Véase, Jáuregui, Andrea, *Historia de la muerte en el Río de la Plata a partir de sus manifestaciones en la plástica*. Informe final de la beca de investigación para graduados, 1992, (inédito).

[6] La palabra mausoleo proviene del latín *mausoleum*, sepulcro de Mausolo, rey de Caria quien mandó a construir el Mausoleo de Halicarnaso, una de las siete Maravillas del Mundo Antiguo.

mausoleos se relacionó con las creencias de lo que ocurre luego de la muerte. Los antiguos egipcios embalsamaban a los faraones y los enterraban junto con el libro de los muertos para guiarlos en su camino hacia el otro mundo. Junto con él se enterraban sus sirvientes, animales y otros objetos. Cada cultura tiene su propia cosmovisión con respecto a la muerte y sus rituales. En el Buenos Aires del cambio de siglo se retoman distintas tradiciones. Dentro del repertorio de representaciones macabras hay gran cantidad de calaveras con tibias cruzadas (fig.1), que desde el siglo XV aparecen en representaciones pictóricas rodeadas de objetos de valor. Las Vanitas (fig.2) nos recuerdan lo efímero de la vida y la finitud de las posesiones terrenales. Todos los bienes son perecederos y también la vida. Algunas son más tenebrosas que otras pero el sentido es el mismo. Las podemos observar en muchos de los mausoleos compartiendo los espacios junto con otros símbolos funerarios.

Iniciaremos este recorrido monstruoso con el mausoleo del juez Virgilio Tedin. (fig.3) donde hay una imagen que podría remitir a Medusa, en el pecho de Atenea. Las gorgonas eran monstruos que infundían terror y espanto no sólo entre los mortales sino también entre los inmortales. De acuerdo a la mitología griega las Gorgonas eran tres hijas de dos divinidades marinas: Estena, Euríale y Medusa. Las dos primeras eran inmortales. Estos monstruos habitaban cerca del reino de los muertos. Su cabeza estaba rodeada de serpientes, tenían grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro. Sus ojos echaban chispas y su mirada era tan penetrante que aquel que las miraba se convertía en piedra. La más célebre de las gorgonas era Medusa, que recibió la muerte en manos de Perseo, quien utilizó su escudo como espejo para librarse de su mirada asesina. Perseo cortó su cabeza que luego fue utilizada en el escudo de Atenea. Al ver a la diosa, sus enemigos quedaban petrificados, tal el poder de Medusa.

En este sentido, se relaciona con Medusa la imagen del basilisco, ya que ambos pueden ser vencidos con la utilización de espejos. En el Cementerio de la Recoleta encontramos una gran cantidad de representaciones de basiliscos (fig.4), especialmente en las rejas de las puertas de los mausoleos. Son difíciles de divisar porque se confunden con las torzadas de las rejas. Muchas veces se encuentra la misma puerta en distintos mausoleos, lo que nos daría la pauta de la fabricación en serie de estas puertas y de que su uso estaba muy difundido. El basilisco es un ser fabuloso relacionado con las serpientes. Según una de las versiones del mito, el basilisco proviene de un sapo que incubó un huevo de serpiente entre sus propios huevos. Sus crías murieron al nacer, pero el sapo siguió incubando el huevo de serpiente. Cuando se rompió el cascarón, la bestia

que de allí salió sopló un halito como de fuego que mató todo lo que se interponía en su camino. En algunas versiones del mito el sapo es venenoso. A finales del siglo XVI la sífilis era considerada como veneno de basilisco. En libros barrocos de emblemas se dice que sólo se puede vencer al basilisco haciendo que mire a un espejo para que recaiga sobre él su propia mirada y aliento. Según una creencia, el basilisco en la puerta de los mausoleos protegería a los muertos que allí descansaban de los espíritus malignos.

Otro de los monstruos que encontramos es la esfinge (fig.5). La esfinge está relacionada con el mito de Edipo y se la representa como una mujer con cuerpo de león. Monstruo femenino que devoraba seres humanos, planteando enigmas de difícil resolución a los viajeros, el único que resuelve su enigma es Edipo y la esfinge despechada se arroja a un precipicio. En el Cementerio de la Recoleta se puede observar una esfinge en el mausoleo del Coronel Ramón Falcón. Se eligió este animal mitológico para representar al anarquismo ya que Falcón murió en el atentado del anarquista Radowitzky en 1909.[7] La obra, realizada en bronce, es del escultor francés León E. Drivier y representa la lucha de la razón, del héroe contra la bestia de la anarquía y del caos. El orden clásico contra el desorden. El héroe- atleta es bello en cuerpo y espíritu, y se encuentra luchando contra el desorden.

Una de las figuras más sobrecogedora del Cementerio es la de Cronos (fig.6). Encontramos al menos tres imágenes con este motivo.[8] En todas ellas se representa al Viejo Tiempo como un anciano macilento y barbado con una clepsidra en una mano y una guadaña en la otra. Mira el reloj de arena y está listo para golpear cuando llegue la hora. Cronos es el símbolo personificado del tiempo. La fugacidad del tiempo que corre se insinúa por medio de sus alas y su cruel inflexibilidad por medio de la guadaña. Es el custodio del tiempo que recuerda lo perecedero de las cosas humanas, por eso se lo representa con un reloj de arena y una guadaña.

En el mausoleo de la familia Spinetto, están presentes San Jorge y el dragón (fig.7), representando la lucha de San Jorge en el momento en que vence al monstruo. El dragón, en un altorrelieve ha sido representado con gran habilidad por parte del artista en esta puerta de bronce de 1912. En la simbología cristiana, el dragón es símbolo del mal, ya se trate de pecado, enfermedades, o enemigos de la fe. San Jorge sobre un caballo, está vestido de militar medieval con un escudo y la lanza que atraviesa al dragón. El

[7] Véase Jáuregui, Andrea "Imágenes e ideas de la muerte en Buenos Aires" en Godoy, Cristina – Hourcade, Eduardo (comps), *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario Editora, 1993.
[8] Mausoleos de la familia del Carril, Familia de Francisco Gómez y Juan Bautista de la Fuente.

conjunto representa al caballero campeón de dragones venciendo al mal, que se retuerce a sus pies. Podemos relacionar a San Jorge con otro mausoleo que se encuentra en la Recoleta, en donde se representa a San Miguel. San Jorge lucha contra el mal en la tierra, mientras que el arcángel Miguel proviene del cielo.

Finalizaremos este bestiario con el mausoleo de la familia de Luis Dorrego Indart. En él se observa un importante grupo escultórico formado por tres figuras de bronce (fig.8).[9] Se trata del arcángel Miguel que lleva el alma del fallecido al cielo mientras a sus pies yace el demonio vencido. Según la liturgia católica, San Miguel es un ángel guerrero que defiende y protege las almas pero, en el momento de la muerte, cobra un papel primordial: lucha contra el demonio por el alma del muerto cuando el cuerpo se separa del alma. Apenas ocurrido el deceso, el demonio tiene pocos segundos para tomar el alma, San Miguel acude en su auxilio, dándole a cada alma la oportunidad de redención. San Miguel lleva las almas de los muertos al cielo en donde son pesadas. Por ello se lo representa con una balanza, aunque aquí este elemento ha sido omitido. En este caso, se lo ve llevando el alma del muerto mientras a sus pies está el diablo, representado como un demonio con alas membranosas de quiróptero y la parte inferior del cuerpo en forma de serpiente. En general se lo representa en el momento en que vence al demonio, blandiendo la espada y con la balanza en la otra mano. Podría ser que esta alteración iconográfica se deba a que la escultura está destinada a un mausoleo y entonces se refuerza la idea del alma que ha sido salvada y es llevada al cielo por el arcángel..

De acuerdo con su creencia sobre el más allá, los antiguos griegos originariamente tenían la noción de que el mundo de la oscuridad estaba dominado por demonios destructores: serpientes, dragones y otros seres monstruosos, viviendo en las entrañas de la tierra que comían la carne de los muertos. Estos monstruos se encontraban donde estaba la tumba, pero luego su radio de poder se expandía y se convertían en los soberanos y guardianes del reino de los muertos. Una reminiscencia de esta creencia está presente en el período clásico en criaturas como el can Cerbero y el Minotauro.[10] Podemos inferir que en los casos en que encontramos dragones, basiliscos, gorgonas y otros monstruos, en las puertas de los mausoleos del Cementerio de la Recoleta, se relacione con esta antigua creencia de tradición pagana.

---

[9] La escultura es una réplica de la que se encuentra en el Cementerio Père Lachaise realizada por el escultor francés Carler.

[10] Acerca de este punto, véase Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture. Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini.* New York, Harry N. Abrams Inc., 1992.

Para concluir, luego de este recorrido por las imágenes monstruosas presentes en mausoleos, podemos decir que dentro del mundo simbólico del Cementerio de la Recoleta hemos visto cómo conviven los elementos cristianos y los monstruos paganos que combinan elementos de distintas tradiciones. Una última imagen que da cuenta del eclecticismo que reina en el cementerio está presente en una puerta (fig.9) en la que se observa la imagen de Cristo y de María en el panel central sin perjuicio de los dragones representados en la base y de los ángeles en la porción superior. Vemos expresado así el conflicto entre horizontes culturales que está presente en el cementerio.

Con respecto a las representaciones monstruosas también hemos encontrado elementos macabros, como calaveras con tibias cruzadas, representaciones de Cronos blandiendo su guadaña, entre otras. Existe una apelación a que los custodios de la muerte sean monstruos y el basilisco parece ser el predilecto.

Imágenes

Figura 1 Calavera

Figura 2 Las Vanitas

Figura 3 Gorgona

Figura 4 Basiliscos

Figura 5 Esfinge

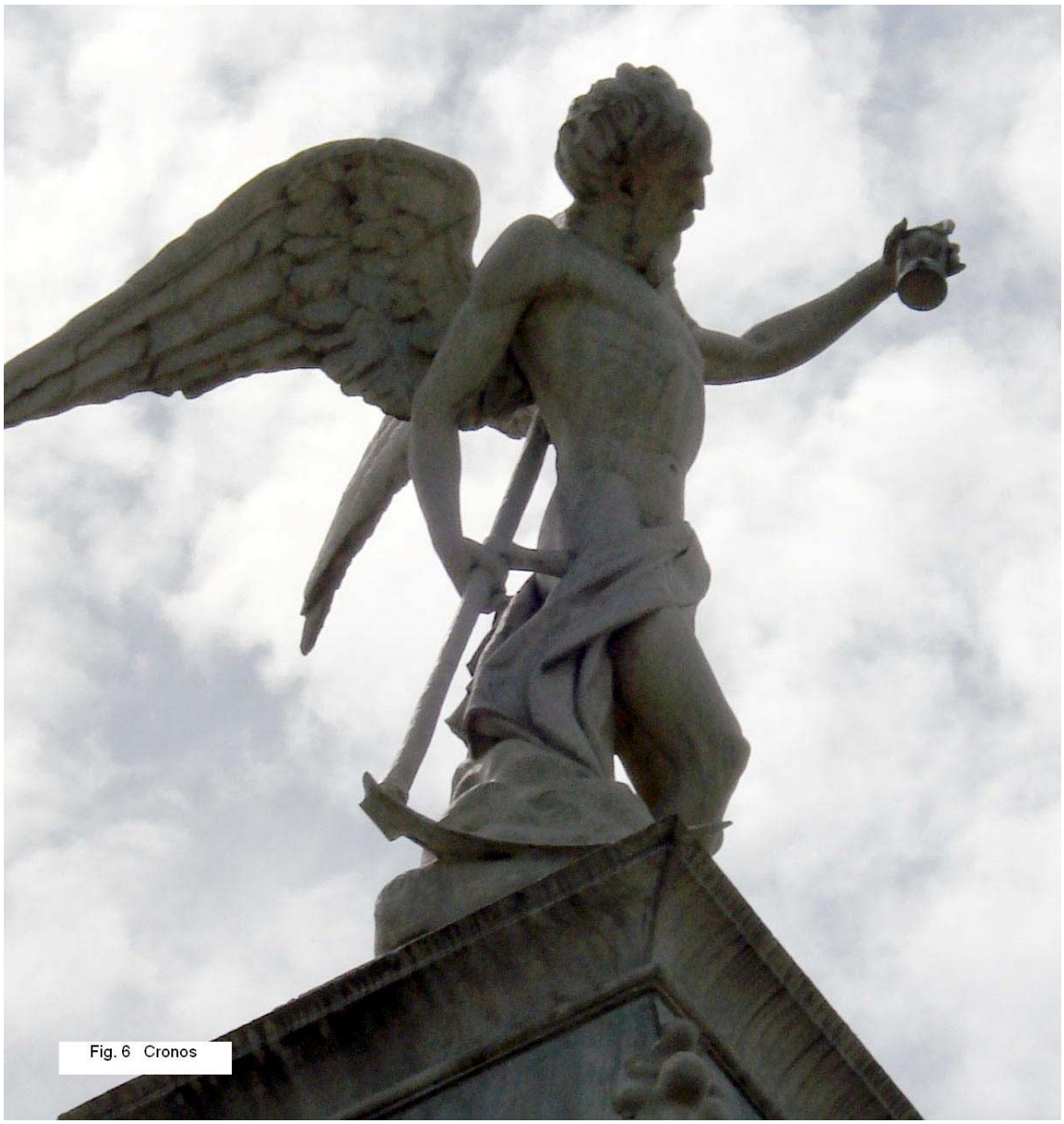


Figura 6 Cronos

Figura 7 San Jorge y el dragón

Figura 8 Arcángel Miguel

Figura 9 Puerta

Bibliografía

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires, Paidós, 1993.

Braun, Mario, *Recoleta. Arte y símbolos*. Buenos Aires, Estudio Siena, s/f.

Casella de Calderón, Elisa, "Recoleta cofre de historias" en *Buenos Aires nos cuenta* (5), 1992.

Casella de Calderón, Elisa, "Recoleta" en *Buenos Aires nos cuenta* (13) 1993.

Chevalier, Jean - Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, reves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Editions Robert Laffont S.A. et Editions Jupiter, 1982.

Encyclopedia of World Art, T.10. London, McGraw - Hill Book Company, 1965.

Godoy, Cristina – Hourcade, Eduardo (comps), *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1993.

Gorelik, Adrián *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Jáuregui, Andrea, *Historia de la muerte en el Río de la Plata a partir de sus manifestaciones en la plástica*, Informe final de la beca de investigación para graduados, 1992, (inédito).

Jáuregui, Andrea "Imágenes e ideas de la muerte en Buenos Aires" en Godoy, Cristina – Hourcade, Eduardo (comps), *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1993.

Liernur, Jorge Francisco - Aliata, Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires, AGEA, 2004.

Moffitt, John F., *El caso de la dama de Elche. Crónica de una leyenda*. Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

Núñez, Luis F., *Los Cementerios*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación. Ediciones culturales argentinas, 1970.

Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture. Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*. New York, Harry N. Abrams Inc., 1992.

Urgel, Guiomar de - Guiance, Ariel, "Actitudes frente a la muerte en la iconografía funeraria de Buenos Aries" en *I Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Centro de Investigadores de Arte, septiembre 1989. (MIMEO).

Cuerpos fragmentados y abyectos en *El vicecónsul* de Marguerite Duras

Paula Daniela Bianchi

El eje principal de este trabajo está basado en la construcción de algunas representaciones femeninas y masculinas a partir de la voz en articulación y confrontación con el dolor. Este último, puesto en tensión con el lenguaje, con la exclusión de sujetos como objetos y con la fragmentación corporal. Cuerpo y voz atravesados por lo abyecto serán centrales en este análisis de deconstrucción y restitución del sujeto desde diferentes perspectivas.

Se trabajará con el concepto de monstruo en relación con la constitución de los personajes centrales de la obra, es decir, cómo ellos muestran, exhiben y esconden heterogéneos aspectos. Lo monstruoso está demarcado en sus corporalidades y en lo que no dicen por la imposibilidad de poder expresarse. Lo amenazado es el género mismo como territorio de la oposición exclusiva. Son las percepciones de los otros, la mirada y la escritura quienes construyen sus representaciones desde la diferencia, en la cual los matices de la monstruosidad circulan por los cuerpos eludidos, excluidos o deseados. Lo abyecto implica la hostilidad de aquello que se divisa como peligroso. Lo físico es perfecto para la enfermedad exterior y la incomodidad interna. La herida es la apertura a lo intrínseco; por ella se llega a una sinfonía que culmina con el grito liberador. El dolor los unifica en el cuerpo que no puede olvidar. Enclavados en Calcuta sólo la locura lleva a la abolición del dolor mediante la identidad negada o perdida.

"¿Qué hay que hacer para no regresar?...Hay que perderse. Hay que abandonar toda reserva mental, estar dispuesto a no saber nada de lo que antes se sabía." (*El Vicecónsul*, p.9). En las primeras líneas de *El vicecónsul* surgen los interrogantes que lo cruzarán en forma íntegra: regresar ¿adónde? ¿por qué perderse? ¿qué no debe saberse? ¿quién es el sujeto que cuestiona? Las respuestas son poco claras, dado que no es una sola voz la que pregunta sino varias voces las que transitan la textualidad enlazadas a la disolución de la memoria. La palabra inicial en el texto es ELLA y ella circulará por Calcuta, vagará su eco, su risa, su sombra entre los personajes y nunca será nombrada. La mendiga es evocada como un cuerpo disgregado, como un grito o apenas un balbuceo. Es mostrada casi como un objeto extraño que se compondrá a medida que acontece su historia en un movimiento análogo. Avanza la narración y ella se va reduciendo a la pérdida de sí misma.

Su madre la expulsa del hogar por estar embarazada. Le ordena irse del pueblo, olvidar y encontrar "un punto hostil", entonces comienza a caminar. Emprende un viaje que será en dos sentidos: geográfico e interno. El primero es un largo recorrido que dura diez años hasta su arribo a Calcuta, el sitio más inhóspito donde la representación del dolor no puede llegar a expandirse más. Es el calor, la soledad, la densidad, el sepulcro demencial. "Un día –hace diez años que camina- llega a Calcuta. Se queda allí para siempre" (EV, p.53); "dormida entre la lepra" (EV, p.46). La segunda instancia del viaje es una zona de procesos internos en la que se deconstruye el periplo en el sentido tradicional. No se origina el aprendizaje que eleva a la heroína a la categoría de tal, sino que lo aprendido la conduce al descenso absoluto y abyecto, a la destitución como sujeto para convertirla en una representación animal que olvida todo, excepto el grito primitivo de una canción infantil. "Está cazando, la forma es bastante alta, la palabra que ella dice, Battambang, la canción...el resto ha sido volatilizado" (EV, p.39), "Sólo dirá esa palabra en la cual se ha encerrado, es su casa cerrada" (EV, p.48).

La convergencia de ambos sentidos la lleva a la reducción objetiva. De 'sujeto' sometido por su madre pasa a 'objeto' liberado para llegar a la animalidad. "Ella es siempre la cosa, un conglomerado de atributos para ser precedido y controlado junto con otros fenómenos naturales".[1] Pierde todo, hasta la memoria, pero hay algo que no puede ser olvidado y es su cuerpo. Allí quedan impresas todas las travesías por las que pasó.

Al comienzo del relato la mendiga es una adolescente. El tiempo transcurre y ella sufre alteraciones respecto de su identidad y de su cuerpo. Éste funciona como principio de no identidad, como un centro de sensación situado en el espacio creado por la materia e influye en otros cuerpos con los que entra en contacto y modifica. Es una segmentación corporal, una cabeza, un pie, una panza. "Mira sus anchos pies [...] El vientre se redondea [...] el vestido se estira" (EV, p.13). Una focalización recurrente para significar múltiples posibilidades. Hay una sección del cuerpo fraccionado que se une a la función del texto por la capacidad de desintegración que él tiene. Es como si la novela también fuera un cuerpo capaz de manifestar desprendimientos que distorsionan la relación entre las partes y el todo. "El texto sugiere un rico interjuego de repeticiones y reflejos especulares que irrumpen el progreso lineal de la narración de la mujer y fragmentan el progreso de la historia".[2] En la desintegración de la unidad corpórea emana la presencia

[1] Alcoff, Linda, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo" en *Feminaria* (4), 1989,p.19.
[2] Masiello, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina.* Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997,p.2000.

del detalle que se une con la voz. El presente se fusiona con la inmediatez de la concordancia corporal. Actualiza la caída como vacío en el despliegue de la memoria y del sueño. Y se conecta con el nivel ontológico del que habla Bergson,[3] del tiempo como devenir y diferencia. El descontrol corpóreo altera el sueño, en el sentido de la aparición de la memoria. Por eso, al soñar con su madre cree recuperar esa corporalidad que la abandonó y encontrar el camino de regreso, pero al despertar se da cuenta de que la realidad expuesta es otra. "Al despertar ya no recuerda [...] se aleja. Su camino [...] es el abandono definitivo de su madre" (EV, p.23). Así, el sueño tiene reciprocidad estrecha con la muerte como único momento en el cual dejamos de percibir. Entonces es eyectada al espacio de la desviación porque fuera del orden del sujeto sólo está lo abyecto, "la extrañeza imaginaria y amenaza real".[4]

El otro presente que se halla actualizado en la novela, además del presente que cae, es el del cuerpo como sensación o como ejecutante de una acción. Esto responde a la posibilidad de ampliación de las condiciones de visibilidad que contribuyen, en un momento dado, a sentar un sentido hegemónico. Cuando emerge este presente, el texto puede deslindarse de la memoria histórica de las Indias en analogía con el hábito en el cual se presenta signado un principio de identidad imbricado a esas colonias.

La mendiga es negra, mujer, menor y queda embarazada. "Sus ojos lloran, ella no. Ella canta una voz, en un grito" (EV, p.23). La voz parece salir de las raciones del cuerpo. A partir de aquí se presenta una oposición entre un cuerpo cerrado y uno abierto, un cuerpo partido relacionado con la maternidad, ya que se rasga cuando pare. "El hijo está muy cerca [...] ambos se van separando" (EV, p.20). El embarazo indica la materia en tanto inscripción del género en el cuerpo y al mismo tiempo la sustrae de ese contexto, porque se abstrae en el ideal de la mujer sin hombre. Es decir, el paradigma de lo femenino en una corporalidad disciplinada, al que ella se adecua. Cuando trastabilla y cae del ideal genérico aparece la voz materna condenatoria que repone el cuerpo como lugar de desaprobación moral y la echa: "Si vuelves, dijo su madre, pondré veneno en tu arroz para matarte" (EV, p.9). El crecimiento de la panza se desenmascara como puro cuerpo y se muestra el lugar de lo transgredido: el lugar genérico, la feminidad ideal y ese sentido de la moralidad donde es señalada como sucia, en lo físico y en la integridad personal**.** "La madre dijo: No vengas a explicarnos que tienes catorce o diecisiete años, también nosotros tuvimos esa edad [...] cállate, lo sabemos todo" (EV, p.17). "El cuerpo

[3] Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica.* Buenos Aires, Siglo XX, 1979.
[4] Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión.* Buenos Aires, Catálogos, 1988, p.11.

femenino es el más amenazador porque representa el deseo, la repugnancia y los miedos del hombre, recuerda su nacimiento y su muerte".[5] Ella es el reflejo monstruoso que inquieta a los otros. En su embarazo se ocasiona una extrañeza anatómica al mutar el cuerpo. La abertura de éste se produce por la lastimadura del pie. La podredumbre del mismo implica un corte y una correspondencia con el afuera de ese cuerpo. El ciclo dibuja una figura cerrada circular y, sin embargo, abierta en la extremidad y en el momento de dar a luz. Aquí surge el concepto de 'desecho'. "La infección representa el peligro proveniente del exterior de la identidad".[6] Ella se pudre, "el pie está herido: un ancho tajo abierto dentro del cual se mueven unos gusanos [...] ella no sabe que esa herida apesta" (EV, p.42), vive con los leprosos, "nada puede pasarle [...] ni la lepra" (EV, p.117). La herida es la apertura por la que escapa el dolor. Para Kristeva,[7] lo abyecto perturba absolutamente todo porque no acepta las reglas que cualquier orden, sistema o identidad busca establecer para garantizar su continuidad o supervivencia. Ella es un desecho, aquello que se descarta para seguir viviendo. Expresa un fuerte sentido de la aversión hacia algo que se intuye como peligroso por su capacidad de infectar por proximidad o contacto: "Entre los senos saca [...] un pez [...] le muerde la cabeza [...] debe divertirse causando miedo, dando náuseas [...] él [...] huye perdiéndose en el camino" (EV, p.151).

La mendiga, al nacer su niña, la regala. Al parir expulsa una hija y el dolor de perderlo todo: "Ella vomita, se esfuerza en vomitar al niño, en extirpárselo [...] él continúa comiéndola [...] le ha comido los muslos, los brazos, las mejillas ocupa poco a poco el lugar que ella ocupaba" (EV, p.15). Por eso afirma Kristeva que "no se pare con dolor, se pare el dolor: el niño lo representa y el dolor se instala permanentemente, desde entonces [...] una madre está marcada por el dolor, sucumbe a él".[8] Ella pierde el nombre. Su ausencia hace que se escamotee la noción de identidad ligada a la travesía que emprendió. El viaje la deja sin recuerdos y estéril como Calcuta: "La piel del rostro es oscura, de cuero, con los ojos en el fondo de unos nidos de arrugas de sol. El cráneo cubierto de una mugre parda [...] el magro cuerpo se dibuja bajo el vestido empapado" (EV, p.151).

Se contrapone a ella la figura de Anne-Marie Stretter, reconstrucción de un cuerpo surcado por el deseo y las miradas masculinas. Sin embargo, su tristeza la vuelve

---

[5] Anderson, Duana , *El cuerpo despreciable contra lamente neurótica* en www.morbidoutlook.com/nonfiction/articles/2004
[6] Kristeva, Julia, op. cit. p.96.
[7] op. cit.
[8] Kristeva, Julia, *Historias de amor*. México, Editorial Siglo XXI, 1987, p.340.

inalcanzable. "El dolor expresa un placer imposible, es el signo desgarrador de la frigidez":[9] "Ellos la miran pero ella no parece estar interesada"(EV, p.115). Es organizada como un cuerpo femenino en el cual la otra opera como el espejo de una interlocutora que posibilita esa recuperación, produciéndose el pasaje de ella misma en la alteridad. "El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada [...] El sujeto [...] está descompuesto [...] es aspirado por la imagen [...] engañosa del otro, o también su propia imagen especular. Ahí, encuentra su unidad".[10] La mirada de los otros proyectada sobre ella es la visión en el sentido hegemónico para la cultura occidental, como sostiene Macluhan. El ojo cristaliza el fluir y deja de lado lo ineficaz, explicita una línea divisoria entre lo que fluye y lo que se depone. Anne-Marie es una percepción. Ella personifica la imposibilidad del deseo del otro. "El dolor es su sexo, el alto lugar de su erotismo".[11] Ella es impenetrable para el vicecónsul y por tanto, castrante. Toda interioridad le está vedada. Su deseo comienza y concluye en la superficie corporal de la esposa del embajador. Se localiza en el umbral entre la proximidad íntima de la piel de ella y la distancia de su enajenación.

El vicecónsul descripto desde la construcción de la mirada de los otros es concebido como un cuerpo adaptado a un modelo de la no acción: "¿Quién es? [...] un hombre muerto"(EV, p.96)."Es muy difícil percibirlo, dice ella" (EV, p.94). Está encorsetado por las pautas que responden a una conducta de atención liada a la sociedad en la que aflora. Es calificado por características que remiten a la duplicidad de éste en cuanto que obedece a un conjunto reglado saliéndose de él al mismo tiempo que ingresa. Buttler[12] manifiesta que ningún cuerpo puede encarnar la actuación genérica completamente. Él es la imposibilidad como Calcuta, es la inexpresibilidad. Devuelve la imagen de un sujeto estallado por la locura. Es "un hombre de mirada muerta" (EV, p.89). El centro vulnerado es la mirada que franquea y que nace fuera de ataque, es neutra. Considerado como un loco, su mirada cambia el territorio narrado. La tensión entre obediencia y puntos de fuga trabaja así el espacio de lo sexual. En tanto emerge la incapacidad de encarnar el género y la duplicidad, lo amenazado es el género mismo como zona de la disyunción bipolar y de la oposición exclusiva. "Se ignora al vicecónsul, él lo admi-

[9] Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía.* Venezuela, M.A.E.L., 1997, p. 198.
[10] Lacan,Jacques, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 88.
[11] Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, p.198.
[12] Buttler, Judith, *The Gender Trouble, "Inscripciones corporales, subversiones, preformativas"* New York, Rourlergel, 1991. Ella utiliza la palabra *embody:* encarnar, meter en el cuerpo un conjunto de reglas, de forma tan disciplinada que en ningún momento se produzca un punto de fuga respecto de ese modelo de acción, ese ritual de repetición gestual, ese 'estilo corporal'. ¿Qué cuerpo puede actuar tan bien un género, de manera que todos los elementos que pertenecen al otro queden fuera?

te" (EV, p.80). "Él nos perjudica, nos incomoda [...] no hay nada en sus ojos" (EV, p.75).

En este marco se inscribe "el lenguaje despojado, fracturado, capaz de exhibir la imposibilidad del lenguaje, de los cuerpos, del relato todo desde la imposibilidad del lenguaje".[13] Ninguno de los tres personajes puede referir lo sucedido. El discurso de la mendiga y del vicecónsul es dividido y ampliado a través de la exclusión y la ambigüedad. El habla delirante se transforma en el discurso de lo que Kristeva llama lo abyecto, de la no posesión que devuelve a lo social su imagen inversa. Anne-Marie llora, ella canta, él grita. "Mis palabras para decírselo no existen"(EV, p.93). "Duras escribe siempre desde lo no visible del dolor".[14] Las estrategias que utiliza cada personaje para decir dentro de su indecibilidad son exhibidas por la gestualidad casi inmóvil de los cuerpos y por la inestabilidad. "No sé qué decir [...] en su expediente figura la palabra imposible. ¿Será esa la palabra?" (EV, p.95). Ésta última es uno de los núcleos del funcionamiento del texto. "Los discursos elípticos designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable".[15]

"El dolor en su constitución inasible, inexpresable, ni la palabra, ni la imagen pueden dar cuenta de él".[16] Por eso a ella nada más puede sucederle, "no siente nada" (EV, p.135). A él todo le da igual y Anne-Marie está más allá del dolor mismo: "yo lloro sin razón [...] es como una gran pena que atraviesa, es necesario que alguien llore, es como si no fuese yo" (EV, p.146). El dolor los ha llevado tan lejos que ya no pertenecen a su unidad corporal, son perforados por la luz crepuscular de Calcuta. Sienten la imposibilidad absoluta. "Lo único que yo veo es una posibilidad en el sueño" (EV, p.94), en convergencia con la muerte.[17] "La India es un abismo de indiferencia en el que todo queda ahogado" (EV, p.88).

Peter Morgan, pretende darle existencia casi real a la mendiga que no posee recuerdos. "Diez años después le quedará una sola canción en su memoria abolida. [Él] querría sustituirla por el batibarullo de la suya pero quedará carente de palabras para dar cuenta de la locura de ella en Calcuta" (EV, p.55). Al escribir la vida de ella involucra a Anne-Marie en la misma historia, de manera casi inseparables: "Esa mujer de Savannakhet, parece que la sigue" (EV, p.147). Es un juego de espejos producido estilísticamente, a través de la repetición en la escritura. Las dos son reflejo. Una tiene identidad, la

[13] Kozak, Claudia, "Marguerite Duras, el cuerpo técnico del dolor" en *Artefacto* (2) 1998, p.91.
[14] Kozak, Claudia, op. cit., p.92.
[15] Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía.* Venezuela, M. A. E. L., 1997, p. 212.
[16] Kozak, Claudia, op.cit.,p.94
[17] Charles Rossett percibe el dolor emparentado con la locura. Se mezcla en los sueños del vicecónsul y de Anne-Marie y teme a la sonrisa muerta de la mendiga.

otra no; una es franqueada por padecimiento, la otra también. Se construyen especularmente en el dolor. Olvidaron su origen y se convirtieron en seres errantes. Ambas se funden en la figura de él, "un hombre muerto [...] un imposible" (EV, p.89). La escritura no posibilita el registro del dolor, sí el cuerpo.[18] "Están excluidos del discurso dominante pero están sin querer dentro de él".[19] "Me exalto con el dolor de la India [...] Y sólo podemos hablar de ese dolor si sentimos en nosotros su respiración" (EV, p.117).

Los tres personajes están íntimamente encadenados. Son armados por acciones que los distinguen de su exterior constitutivo, un dominio de alteridad abyecta convencionalmente asociado con lo femenino, pero no exclusivamente, ya que son constituidos por la exclusión; esto es, por la creación de un dominio de sujetos desautorizados y figuras abyectas. Calcuta es una herida, un cuerpo enfermo. Los encierra en su propia "contradicción crepuscular". Una vez allí no se puede salir, sólo la locura lleva a la abolición del dolor mediante la identidad negada o perdida. El dolor los unifica en una unidad inseparable a través de la música. Ella toca el piano, él silba *Indiana´s Song,* ella canta Battambang. La música es la memoria fragmentada del cuerpo. "El dolor se confunde con el abandono o con alguna profunda escisión del ser femenino".[20] "La muerte es una vida que transcurre...pero que no te alcanza nunca , ¿es eso?" (EV, p.129). Quizás sea eso vivir en Calcuta.

Bibliografía

Alcoff, Linda, "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo", *Feminaria* (4), 1989.

Anderson, Duana R., *El cuerpo despreciable contra la mente neurótica* en www.morbidoutlook.com/nonfiction/articles/2004.

Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica.* Buenos Aires, Siglo XX, 1979.

Buttler, Judith, The Gender Touble: *"Inscripciones corporales, subversiones, preformativas"* New York, Routlergel, 1991.

de Lauretis, Teresa, "Sujetos excéntricos" en *De género a mujer.* Bs. As., CEAL, 1993.

Duras, Marguerite, *El vicecónsul,* Barcelona, Tusquets, 1993.

Kozak, Claudia, "Marguerite Duras, el cuerpo técnico del dolor" en *Artefacto* (2) 1998.

[18] La escritura se convierte en un proceso de abstracción que proviene del sujeto en la mirada del otro y del reconocimiento de lo dicotómico entre esa otra mirada y la propia.

[19] de Lauretis, Teresa, "Sujetos excéntricos" en *De género a mujer.* Bs. As., CEAL, 1993, p.74.

[20] Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía,* p. 201.

Kristeva, Julia, *Historias de amor*. México, Editorial Siglo XXI, 1987.

Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión.* Buenos Aires, Catálogos editora, 1988.

Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía.* Venezuela, M. A. E. L., 1997.

Lacan, Jacques, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona, Paidós, 1983.

Masiello,Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina.* Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997.

El vacío del rostro o algunos trayectos de lo misterioso. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza

María Soledad Boero

"*El revés del rostro no es un enigma sino un misterio: ¿qué hay detrás del rostro sino una sospecha de vacío? Así como detrás del cuerpo intuimos siempre la amenaza de la corrupción. El misterio es lo único consistente que hay en el saber, su resolución es efímera*"
Nicolás Rosa, La lengua del ausente

Cuando comencé a trabajar la novela de Jorge Baron Biza -allá por el año 1999- otras eran mis motivaciones y preocupaciones. Para los que no conocen el texto les expongo brevemente el argumento. Se trata de una obra de ficción que recoge algunos acontecimientos que conmocionaron a la opinión pública en la década del sesenta: la tragedia familiar de los Baron Biza.[1] El autor de la novela es uno de los hijos de este matrimonio, protagonista directo de la tragedia y acompañante de su madre en el doloroso y paradójico proceso de reconstrucción de su rostro. En conversaciones con el autor, él mismo sostenía que la novela no era una novela de hechos sino una novela del sentido. Se trata de la construcción de un sentido vital con los datos caóticos de la realidad; de encontrar en la escritura una verosimilitud para una historia excesiva, irracional.

En ese momento -decía- y a pesar de mis intentos por despegarme de la anécdota, de la experiencia vivida por el autor (como el propio Baron proclamaba para su lectura al sostener que lo que legitima a la literatura es el texto, no la vivencia padecida) no pude en parte zafar de ese influjo, de ese peso demasiado grande y atrapante de la historia narrada. Fue entonces que trabajé algunos procedimientos autoficcionales que el autor ponía en funcionamiento para construir su propia distancia de lo acontecido, procedimientos de distanciamiento al escribir sobre sí mismo como otro.

[1] La noticia tuvo gran repercusión en la prensa argentina. En agosto del año 1964, Raúl Barón Biza arroja vitriolo en la cara de su esposa, Clotilde Sabattini y al día siguiente se dispara un tiro en la sien. Tras un largo y doloroso proceso de reconstrucción facial en el cual es asistida por su hijo, y después de 12 años, la mujer se suicida. En 1998 Jorge Baron Biza da a conocer esta historia a través de esta novela en la que el autor, llevando a un límite las transgresiones al género autobiográfico, escribe su historia como si fuera la de otro. La novela tuvo muy buena aceptación de la crítica y significó la entrada al circuito literario de su autor. En septiembre del año 2001, Jorge Baron Biza decide finalizar con su vida. Su muerte -inscripta en la leyenda familiar- sigue alimentando y enrareciendo una vez más las fronteras entre lo real y lo ficcional y actualizando, en esta economía entre muerte, vida y escritura, la pregunta sobre dónde comienza y dónde termina una obra.

Más adelante, y en el marco de otros interrogantes, comencé a trabajar sobre algunas consecuencias que se dejan entrever cuando un rostro cae y, con él, un conjunto de atributos susceptibles de ser remitidos a una identidad, a la vez que intenté indagar sobre esa relación entre madre e hijo, sobre esa dialéctica entre lo que se mira y lo que nos mira cuando somos despojados de las máscaras imaginarias y sociales que nos cubren. Intenté bucear sobre esa paradójica reconstrucción del rostro que al mismo tiempo va mostrando el tránsito de la cara a la calavera, el despojamiento, la revelación de un vacío (metafórico y literal) que 'mira' al narrador y, en algún sentido, lo constituye.

En esta instancia -y al retornar una vez más a la novela, al descubrirla otra vez- quisiera detenerme en una serie de operaciones que colocan deliberadamente el rostro en un primer plano. El rostro es primer plano -señala Deleuze (1994:132ss)- y ese atributo lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, elevándolo al grado de Entidad, volviéndolo expresión. Desde este punto de vista, el rostro se abre a una dimensión de otro orden (la que hará surgir el afecto puro en tanto que expresado, la imagen- afección). Este procedimiento se despliega en la novela a la manera de una cámara que filma cada detalle, cada rictus de esa carne en transformación. Y es de este proceso de transformación de la carne de lo que intentaré hablar. La carne como soporte entre la arquitectura de los huesos y la profundidad de la piel. La carne con sus movimientos y latencias, como una superficie donde la monstruosidad inscribe sus huellas y sus propios trazos.

En este sentido, observo la representación estética de un rostro que a pesar de -y con- su desfiguración, aparece representado como un proceso dinámico, un espacio que, en su aparente inmovilidad no cesa de moverse y de mutar, capaz de entrar en conexión con otros paisajes y zonas que hacen de esa monstruosidad un "misterio", como dice Rosa en el epígrafe.

Intentaré desandar algunas partes de ese trayecto misterioso, poniendo el foco justamente en aquellos fragmentos de la novela donde el rostro se eleva a un primer plano dejando entrever entre sus intersticios una apertura hacia lo Otro, lo desemejante, lo irregular, lo diferente. Quizá podamos interrogarnos sobre los límites de nuestras percepciones y modos de ver la desfiguración, a la vez que también podamos acceder a la construcción que el autor hace de una máquina singular para mirar ese proceso que desborda cualquier régimen significante establecido.

Lo monstruoso o el misterio de lo que no se ve ni se sabe

Entre las entradas de diccionario del campo semántico de la palabra monstruo, hay tres en particular que me llaman la atención: "producción contra el orden regular de la naturaleza", "desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular", "persona o cosa muy fea" (Diccionario de la Real Academia Española, edición del año 1992). Las dos primeras apuntarían a una concepción de Naturaleza como un todo ordenado, con un sistema de leyes establecido, reglado y codificado. La tercera se conectaría con una dimensión estrictamente estética, donde lo bello y lo feo también estarían relacionados con lo ordenado y lo desordenado.

El diccionario parece ser siempre un buen punto de partida para dar cuenta de ciertas gramáticas imperantes, no sólo en el orden de la lengua sino también -y sobre todo- en el orden de las subjetividades, de los cuerpos, gramáticas sociales de la carne, como señala Daniel Link. Y es a partir de estas definiciones de diccionario que comienzo a preguntarme sobre los alcances de términos como orden/desorden, simetría/asimetría, cosmos/caos, bello/feo. La Naturaleza y sus leyes; el Caos y sus leyes. En el seno de la novela, estas dicotomías estallan y padecen temblores en el territorio que nos muestra ese rostro desfigurado. ¿Qué entendemos por rostro, que significa un rostro? Sabemos que el rostro puede ser entendido (en su versión moderna) como la parte del cuerpo más individualizada, más singular, como la marca que identifica a cada persona. Jacques Aumont (1998:18ss) sostiene que el rostro es ante todo rostro humano y es el lugar de la mirada, lugar privilegiado de las funciones sociales, pero también es el soporte más significante que ofrece el hombre y al mismo tiempo se convierte en la máscara que no permite ver nada. Si el hombre es rostro, dice Aumont, las imágenes del hombre, las que se inventa, las que representa, son analogías, semejanzas. El rostro es siempre el origen de la analogía. Esa relación de semejanza entra en eclosión a partir de las primeras páginas de la novela:

> En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encresparon los músculos de su cara […] Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tenido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad. (p.11)

El acontecimiento, la herida provocada por el ácido en el rostro materno, comienza a

operar otra génesis en la cara. El ácido va trazando otro comienzo, irracional, sin plan alguno, con leyes desconocidas, borrando en su trayecto "las letras finales de una identidad que se iba", como sostiene el narrador.

> Fue una época agitada y colorida de la carne, tiempo de licencias en el que los colores desligados de las formas evocaban las manchas difusas que los cineastas emplean para representar el inconsciente, en el peor y más candoroso sentido de la palabra. Esos colores iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador (p.12).

La carne comienza a enloquecer, convirtiendo a ese cuerpo en "un ritmo de vacíos y tensiones" (p.22). "Una época agitada y colorida de la carne" dice el narrador, y agrega: "Esta capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto" (p.22). La carne como soporte de transformaciones, lo que siempre estuvo allí latente pero ahora cobra visibilidad, lo que debía permanecer oculto bajo las profundidades de la piel pero ahora se expone torpemente, sin recorrido marcado y sin un modelo o analogía de referencia con la naturaleza; la carne como simulacro creador que no responde a una Idea sino que sigue los torrentes de otras fuerzas desconocidas.

La concepción de la Naturaleza como un todo ordenado queda en suspenso ante este primer plano del rostro que comienza a componerse y representarse con partículas de no–rostro, conectándose con otras zonas y otros paisajes de la naturaleza: "La materia de esa cara había quedado liberada por completo de la voluntad de su dueña y podía transmutarse en cualquier nueva forma, teñirse de los matices reservado a los crepúsculos más intensos y danzar en todas las direcciones" (p.25).

En esta instancia asistimos a la proliferación de los componentes de la naturaleza que no respetan ningún orden ni simetría. Un caos creativo, un torrente de líneas y movimientos, de flujos y ebulliciones que en nada se parecen a una idea de Naturaleza ordenada y regular. Paisajes de dolor, exposición de lo interno, la cara de la madre es sometida a un proceso tortuoso de curaciones y extracción de los restos de piel quemada: "El descarne cotidiano generaba una vida diferente, ajena al cuerpo y a los cuidados, origen autónomo de la sustancia orgánica liberada de toda regularidad. La laboriosidad del caos plaga" (p 23), dice el narrador.

Se suceden diferentes 'tiempos' por los que transita el rostro desde la mirada del narrador: el tiempo de los colores, de las formas ("líneas que se extendían por caminos inesperados"), el tiempo de la carne y de los vacíos, de las cavidades y de los huecos, el tiempo de la geología, de la roca, del desierto ("un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpresiva como el

desierto"). El rostro de la madre es comparado con frutos, tonalizado con distintos colores brillantes, con rocas, con ruinas románticas ("sublimadas por demolición"), con los huecos encontrados entre las cenizas de Pompeya, a la vez que las imágenes de esa carne quemada, portadora de muerte (en un proceso contradictorio y límite entre la carne muerta y la regeneración de esos tejidos que darían lugar a una nueva génesis -"irracional", "caótica"-) aparecen en palabras que escucha el protagonista de boca de un personaje: "Si no amas, la cara de tu prójimo se convierte en bisteca, en algo temible" (p.213); la carne como portadora de 'placer o de sufrimiento'.

De este modo, se observa la transmutación de la vida en geología a través del movimiento de esa carne que va variando intensamente en su continuidad. El paso de los colores brillantes, de las formas sinuosas a la roca, la piedra, el desierto:

> Sobre la piel se dibujaron líneas que se extendían por caminos inesperados. Las corrientes de ácido se manifestaron por caminos inesperados. Las corrientes de ácido se manifestaron con taimado retraso, moldeándose sobre la carne, erosionándola, transmutando la vida en geología, no una geología sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpresiva como el desierto (p.24).

La carne aparece entonces como materia que, en su composición orgánica, suspende la dicotomía entre lo normal y lo anormal, lo semejante y lo desemejante, lo regular y lo irregular. Lo monstruoso -en esa variación continua de la materia- se convierte en una organización tributaria de las leyes de la Naturaleza, una obra con sus reglas, una producción de la vida.

Esa 'otra' generación de Vida, desde sus fuerzas más violentas hasta las formas y colores más inesperados y recónditos, refuerza el primer plano del rostro, donde ya no se encuentra una cara sino un "paisaje" de sensaciones. El rostro cobra autonomía de sus funciones y se abre a lo Otro, una apertura abismal de lo real que nos puebla y que pulveriza, de alguna manera, lo que de imaginario y simbólico porta un rostro.

El primer plano de ese rostro carcomido por el ácido focaliza las descripciones de cada detalle, cada curva y cavidad del rostro, hechas microscópicamente, de un modo casi minimalista, hasta perder el sentido humano de las transformaciones de la carne, el desasosiego por el estudio permanente de esa piel:

> Realicé mis observaciones sobre una base abstracta, fijando mi atención, **no en la mano que impulsó el ácido ni en el sufrimiento de la víctima, no en el odio o el amor que habían motivado la agresión**, sino en las relaciones espaciales de la cara de Eligia. **Si era preciso, desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de los que ocurría.** En estos es-

> pacios minúsculos centraba mi atención y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que acontecía allí. (p.25) [2]

Es en estas descripciones donde el rostro se independiza de su función de rostro y comienza a cobrar otras dimensiones figurativas, o mejor -y en esto seguimos a Deleuze- de lo que se trata aquí, no es tanto de figuras retóricas para contribuir a la representación estética de lo monstruoso, sino de sensaciones (volveremos sobre este punto). El rostro se convierte así en pura expresión (Deleuze,1994:146).

Arcimboldo, la ley y el compuesto de sensaciones

> El animal que somos y que seguimos siendo está siempre a punto de aparecer [...] si encaramos lo real de la realidad, y a veces no queremos, lo real de la realidad nos enfrenta a nuestro destino de naturaleza.
> Nicolás Rosa, *La lengua del ausente*

La representación pictórica de *El jurista* pone en evidencia algunos puntos que me resultan interesantes para traer aquí. La pintura manifiesta mejor que las palabras la disgregación de la carne, la falta de escala que permite la mezcla de carnes, la irracionalidad de cada ser. En esa figura humana del siglo XVI compuesta por una mezcla de animales despellejados vivos (paratexto que se muestra en la portada de la novela) el narrador reconoce las dos caras de un mismo mal. Por un lado, la disgregación de la carne que se deshace en un ser positivo. Por el otro, en una suerte de mirada esquiciada, esa carne se transforma en una transustanciación del Mal. La mirada del narrador se conecta con ese 'ojo pintado' que transmite dos sensaciones tan contradictorias:

> Nunca, en mi sostenido interés por el arte, había visto un "anamorfismo psíquico" tan marcado, de manera que el mismo punto de vista y las mismas pinceladas representasen, a la vez, la inocencia más despojada y el cálculo frío y despiadado (...) Me sorprendió que esa cara imaginada cuatrocientos años atrás conservase el poder de revelar dos estados de signo moral contrarios y superpuestos. (p.125)

En esta mediación a través de la contemplación artística, las relaciones no son del orden de la analogía sino, sobre todo, del orden de la simultaneidad de sensaciones que desbordan el estatuto simbólico de la palabra. Lo inocente se mezcla con lo cruel, "esa perversidad más allá de las posibilidades humanas", transracional, estéril, desértica.

[2] El remarcado en negrita es nuestro.

La fascinación casi abyecta de esa pintura también nos estaría mostrando la precariedad del contrato social, de la violencia que subyace en toda ley que se pretenda ordenadora de la civilización, de lo normal, de lo que se regula. En todo orden social, ¿no encontramos agazapada una imposición, una 'fuerza de ley' que nos ocultaría la violencia bestial que fermenta bajo el imaginario del orden? Como sostiene el narrador, en boca de un personaje:

> ¿De dónde proviene la fascinación de ese retrato, si no es del contraste tan evidente entre las ropas y los libros del jurista, que simbolizan un orden social, y el caos de esa cara? (…) Arcimboldo descubrió que la yuxtaposición, la falta de perspectiva y de escala, desnudan la carne mucho más que todas esas reflexiones tan racionales. Con perspectiva sólo hay copia de la naturaleza; sólo la falta de escala permite ver la mezcla de carnes, la expresión de la irracionalidad de cada ser, que así, por ausencia de normas, se convierte en carne disponible para el tenedor o el cañón. (p.126)

Es esa misma falta de escala, ese anamorfismo psíquico que el narrador encuentra en la pintura de Arcimboldo, la que me hace pensar, entonces, en la herramienta simbólica del lenguaje como soporte para dar cuenta de ese rostro que ya dejó de ser rostro porque aparece conectado con otras potencias de lo natural, de lo que escapa a nuestras construcciones imaginarias y por ende, a nuestras percepciones más codificadas. Estamos entrando en el terreno de las sensaciones (y aquí retomo lo que señalaba anteriormente), al dimensionar que la imposibilidad del narrador de ver metáforas en ese rostro desfigurado tiene que ver en parte con la apertura a otras zonas en las que el lenguaje se fragmenta y estalla como agente aglutinante de sentidos. Estamos en presencia de una escritura de las sensaciones, como dice Deleuze, ya las figuras estéticas no se relacionan con la retórica. Son sensaciones:

> La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados [...] Sólo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante supe cómo **la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos.** (pp.24-25)

El rostro como pura expresión nos estaría señalando, de algún modo, la transformación de la carne. La carne como soporte y prótesis reveladora de lo que no se ve; la carne como revelador que desaparece en lo que revela: el compuesto de sensaciones (Deleuze -Guattari,1995:181) que conecta a ese rostro con las potencias de la Naturaleza, con lo real de la Vida y del movimiento de la tierra y del mundo. Como señala Didi – Huberman, "la carne engendra una duda, está demasiado cerca del caos"(Deleuze-

Guatari,1995:180) y es a través de ella que el escritor puede componer esas zonas indiscernibles entre lo humano, lo no humano y lo animal, y cuya máxima expresión significante la encontramos en el cuadro de Arcimboldo.

"¿Qué nos oculta la piel? ¿Qué son esos terrenos de los que nunca nadie habla?", se interroga el escritor,"No conocemos las corrientes, ni sabemos qué fuerzas se mueven ni hacia adónde ni por qué" (p.74). El misterio del que hablábamos al principio se insinúa en estos paisajes que subyacen en el territorio volcánico del rostro:

> Tenemos registros, nada más, de lo que sale a la superficie. Aquello que verdaderamente sucede ahí es inexplicable […] Necesita haber una enseñanza fundamental allá abajo, una razón por las que superficies tan deseadas, tan cantadas, tan amadas, se conviertan por un poco de fuego o ácido en un paisaje que asombra. No en deshecho ¿comprende?, no en un derrumbe: es una nueva construcción alejada de la voluntad del arquitecto. Se necesitaría inventar una palabra que no existe, algo así como "derrumbe constructivo del enigma" […] Allá abajo hay una potencia!

Tan lejos, tan cerca

Para terminar, quisiera compartir un interrogante (estético pero también metodológico y de construcción del objeto) que surge luego de haber transitado por algunos caminos de la novela de Jorge Baron Biza.

Como señalaba al principio de estas notas, los enfoques sobre la novela, como ella misma, han ido mutando y tomando otras variaciones: Desde los intentos autoficcionales para 'aprehender' el acontecimiento trágico, pasando por un estudio fenomenológico de la mirada y el vacío, hasta llegar a la consideración del rostro (el verdadero protagonista de la obra) como primer plano y como pura expresión, en conexión con otros planos y dimensiones que hablan por él, que lo hablan en su movimiento. La pregunta que subyace tiene que ver con la permanencia de una obra y su consideración como obra de arte. Algunos teóricos sostienen que una verdadera obra de arte se reconoce cuando puede sostenerse por sí misma. Y ese sostenerse por sí misma está en estrecha relación con el compuesto de sensaciones que genera y que se conserva por sí mismo (Deleuze-Guattari, 1995:165), independientemente de la experiencia o vivencia que la ha generado.

Intuyo que la novela de Jorge Baron Biza y su modo singular de construir una máquina para mirar la deformación de ese rostro, todavía nos reserva un cúmulo de sensaciones y de partículas de misterio que se extenderán a lo largo del tiempo…

Bibliografía

Aumont, J. *El rostro en el cine.* Barcelona, Paidós, 1998.

Baron Biza, J. *El desierto y su semilla,* Buenos Aires, Simurg, 1999.

Deleuze, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Barcelona, Paidós, 1994.

Deleuze, G.–Guattari, F. *¿Qué es la filosofía.* Barcelona, Anagrama, 1995.

Rosa, N. *La lengua del ausente.* Buenos Aires, Biblos, 1997.

El sueño como espacio de lo monstruoso en la poesía de Prudencio: *Cathemerinon* VI

Julieta Cardigni

¿Lo creerías, Ariadna? El minotauro apenas se defendió.[1]

Cristianos y paganos en el Tardoantiguo

La Antigüedad Tardía se presenta ante nuestros ojos como una época de cambio y transición, y sobre todo de transformación de las matrices clásicas de acuerdo con una nueva ideología: el cristianismo. En todos los ámbitos era necesario realizar una serie de ajustes culturales para generar una nueva *paideia* que disolviera e integrara las antinomias que surgían del encuentro entre el mundo clásico y la ideología cristiana.[2] Este proceso suponía una crisis de identidad en los hombres tardoantiguos, crisis que exigía medidas de confrontación, adaptación e integración para conservar el esquema identitario.

Con respecto a las relaciones entre cristianos y paganos durante este período, en el siglo IV las antinomias de los siglos anteriores se hallaban superadas y era normal el intercambio y la producción conjunta entre ambos grupos.[3] Entre las muchas formas de diálogo entabladas entre paganismo y cristianismo, y las diferencias que estas suponen frecuentemente, nos interesan dos en el presente trabajo: por un lado, la propuesta cristiana de una nueva vida moral y, por el otro, lo que Le Goff llama "la gran renuncia", en alusión a la represión sexual y a la renuncia a la carne.[4]

En primer lugar, el cristianismo presenta un aspecto novedoso con respecto a su propuesta moral; así, en los evangelios sinópticos (Mateo, Marcos, Lucas) la vida de Cristo no es un sistema ético pero sí una vida moral y espiritual nueva, con rasgos propios, de los cuales destacamos:

1. la propuesta de una moral personalista, que con el tiempo adquiere una dimensión social;[5]

---

[1] Borges, J.L. *La casa de Asterión*.
[2] Jaeger, W., *Paideia griega y cristianismo primitivo*, FCE, 1998.
[3] Dodds, E. R., *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*. Madrid, Alianza, 1984. En esta época, los aristócratas han comenzado su conversión y también es común encontrar intelectuales paganos trabajando para familias cristianas.
[4] Le Goff, Jacques, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2005, p. 44.
[5] Esta evolución se manifiesta particularmente en los textos de Gregorio Magno.

2. la tensión entre el ideal y la realización del ideal, ya que éste se halla sublimado a una altura que el hombre no puede alcanzar, al menos no sin ayuda de Dios;
3. la percepción de que la perfección moral no se alcanza de una vez sino que es un proceso de crecimiento y perfeccionamiento interior, fuera de la naturaleza;
4. la concepción de que el principio vital de una nueva vida es el de la interioridad incondicional. Se prohíbe el acto, pero también el *motus animi* de realizar el acto. Por supuesto, este esfuerzo se ve coronado luego por la ayuda divina, ya que una vez sanado lo más profundo del ánimo, de esta interioridad sana surgen actos que no pueden ser sino buenos. Esto supone la idea de que el bien y el mal no son actos externos, sino que el 'querer' cuenta de la misma manera.

En segundo lugar, la renuncia a la carne y la depreciación del cuerpo no fueron exactamente novedades cristianas, sino que ya pueden encontrarse referencias claras y precisas desde el siglo II, por ejemplo en las *Meditaciones* de Marco Aurelio. De esta manera, el terreno se hallaba preparado para que el cristianismo como operador ideológico realizara este "vuelco del cuerpo contra sí mismo".[6] El cristianismo institucionalizado introduce una gran innovación: transforma el pecado original en pecado sexual e instala de esta manera un sistema de control corporal- que se extiende a otros ámbitos, como por ejemplo el de la comida y la bebida- y de 'civilización' del cuerpo.[7]

Los sueños en el Tardoantiguo cristiano y pagano

En la Antigüedad Clásica y Tardía la interpretación de los sueños era una práctica corriente y respetada; producto de ella son los distintos sistemas de clasificación que existían ya desde tiempos muy antiguos.[8] Sin embargo, el interés por esta cuestión era eminentemente práctico: el objetivo principal era descubrir cómo usar los sueños para predecir del futuro, y no se indagaba a fondo acerca de sus causas o su naturaleza profunda.

Existían básicamente dos formas diferentes de estudiar los fenómenos oníricos: a partir de una perspectiva filosófico-psicológica y desde un criterio más práctico. Ambas visiones sobrevivieron coexistiendo a lo largo de toda la Antigüedad, siendo la primera más común en los círculos intelectuales, mientras que la segunda hallaba su efectividad en grupos más amplios y populares.

---

[6] Le Goff, J., *op.cit.,* p. 44.
[7] Le Goff, J., op.cit., p. 44-45.
[8]Para una presentación más completa véase Kessels, A. H. M., "Ancient systems of dream- classification", *Mnemosyne* (22.4), pp.389-424.

A su vez los sueños eran divididos y catalogados en tipos y clases. La presentación más lograda de esta cuestión se encuentra en los *Commentarii in Somnium Scipionis*, de Macrobio, intelectual del siglo V, que se inscribe en la corriente más 'práctica' iniciada por Artemidoro Daldiano (s.II), el primer intérprete profesional. El comentarista propone una división en cinco clases y una jerarquía entre cada tipo definido. El *insomnium* (sueño turbado, o pesadilla para nosotros) y el *visum* (*phántasma* o aparición) son falsos sueños, ya que no portan ningún mensaje para ser descifrado. En cambio se valoran como portadores de sentido sobre el futuro el *somnium* (de manera velada, un sueño enigmático que necesita ser interpretado), la *visio* (como profecía, visión) y el *oraculum* (el sueño oracular, a través de un familiar importante, un sacerdote, o incluso la divinidad).[9] Existe otra clasificación, la de Posidonio, adoptada y transmitida por Cicerón en *De divinatione*, que responde a un acercamiento más de tipo filosófico- psicológico. Así, Cicerón distingue tres fuentes de sueños (*De divinatione*, 1.64): el hombre, los espíritus inmortales y los dioses; con ellas busca responder a la pregunta de cómo es posible que los seres humanos, con la ayuda divina, sean capaces de obtener cierto conocimiento sobre el futuro en sus sueños.

Como nota Dodds,[10] los durmientes tienen, en este contexto, un rol pasivo durante los sueños. Hablan, contestan, realizan algunas acciones, pero no participan en el sueño como entes activos. A esto se suma el hecho de que los sistemas clasificatorios de la antigüedad no tienen su eje en el durmiente - quien es únicamente una especie de depositario de algún tipo de fenómeno impuesto desde el exterior- sino en el contenido de los sueños.

Entre los siglos II y VI, las interpretaciones paganas y cristianas de los sueños se mezclan entre sí; surge de esta manera una tercera postura, que es en realidad una cristianización de la propuesta filosófica ciceroniana: en 210 Tertuliano escribe el *Tratado sobre los sueños*, donde ensaya una clasificación de estos a partir de sus fuentes: los demonios, Dios, el alma y el cuerpo.

Más adelante, cuando el cristianismo se instala ya como ideología del poder, le resulta imposible eliminar o ignorar la oniromancia. En consecuencia, la política de la represión del cuerpo considera el sueño un producto demoníaco, ya que no se trata, como en la antigüedad, de distintos tipos de demonios, sino de dos únicas opciones: Dios y el otro extremo. Así, los sueños quedan asociados, por su carácter de tentación corpo-

[9] Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 1.1.3.
[10] Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Madrid , Alianza,1986.

ral, al polo demoníaco, porque, además, ya no corresponde al hombre adivinar o conocer el futuro sino a Dios, y cualquier práctica que dé al hombre la ilusión de tener este poder proviene, indudablemente, del demonio. La adivinación a través de los sueños no se erradica pero, al ser por naturaleza peligrosa, puede realizarse únicamente bajo la autoridad eclesiástica.

Los sueños en el *Cathemerinon* de Prudencio

Veremos qué ocurre con respecto a los sueños en el *Cathemerinon*. Primero, es necesario señalar que Prudencio no se propone exponer un sistema coherente de clasificación de sueños, sino servirse de ellos para sus propios objetivos. En relación con esto, recordemos que el *Cathemerinon* es un libro de himnos, es decir, cantos de alabanza a la divinidad.[11] En la presente sección se estudiarán los himnos I y II, para detenernos luego en el VI y establecer cuáles son las representaciones del sueño forjadas por Prudencio, en qué se asimilan o diferencian de aquellas que propone la tradición clásica, y a qué se debe esta diferencia.

Una lectura rápida de los dos himnos que abren el *Cathemerinon* revela dos conclusiones importantes acerca de la concepción de los sueños. Ambos poemas trazan la dicotomía luz- sombra y sus asociaciones (vida- muerte, Dios- pecado, día- noche), y sobre este eje se estructura la ubicación y caracterización del sueño. Por citar algunos ejemplos, el Himno I dice, equiparando a Cristo, el gallo y el día:

Ales diei nuntius / Lucem propinquam praecinit,
Nos excitator mentium / Iam Christus ad vitam vocat.[12]

Cristo es la aurora y disipa las tinieblas, espacio y tiempo negativos donde se ubica al sueño- en tanto "descanso"-, en oposición a la vigilia:

Auferte- clamat- lectulos / Aegros, soporos, desides,
Castique, recti, ac sobrii / Vigilate; iam sum proximus![13]

---

[11] Charlet, J., *La création poétique dans le Cathemerinon de Prudence*. Paris, Les Belles Lettres, 1982. Tal como señala este autor, el elemento poético que le da mayor originalidad a la obra es la doble cultura del autor- clásica y bíblica- que se manifiesta por medio de la puesta en escena de recursos retóricos pertenecientes a textos de ambas corrientes. Es así como podremos reconocer muchas palabras de los clásicos que el poeta utiliza resignificándolas para construir un nuevo mensaje.

[12] Prudencio, *Cathemerinon*, Himno I, 1-4 (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1981): "El ave, mensajera del día, anuncia la luz cercana con su canto; Cristo, que despierta nuestras almas, nos llama ya a la vida". (Todas las citas se harán de esta edición).

[13] Prudencio, *ibid*. 5- 8: "Retírense, clama, de los lechos enfermizos, letárgicos, perezosos, y vigilen siendo castos, justos y sobrios, ya estoy cerca."

Más adelante aparece una caracterización del *somnus* que explícitamente lo sitúa en el lugar de la oscuridad y la muerte, en oposición a Cristo, luz y salvación:

Hic somnus ad tempus datus / Est forma mortis perpetus;
Pecata, ceu nox horrida, / Cogunt iacere ac stertere.
Sed vox ab alto culmine / Christi docentis praemonet
Adesse iam lucem prope, / Ne mens sopori serviat.[14]

El ejemplo que ilustra lo antes expuesto es el de Pedro, quien peca antes de que cante el gallo y llegue el día. Noche, oscuridad, pecado y muerte se ubican en un mismo espacio simbólico que favorece la aparición de los pecados; este espacio es el sueño. En oposición, la vigilia constituye el lugar de luz y control, deseable y aconsejable en todo momento.

El Himno II continúa y varía la metáfora Cristo/luz/vigilia- pecado/noche/sueño:

Nox et tenebrae et nubila, / Confusa mundi et turbida,
Luz intrat, albescit polus. / Christus venit, discedite![15]

Se enumeran también los pecados que son susceptibles de ser cometidos de noche, como el adulterio, el engaño y el robo. Sobre todo se hace hincapié en la posibilidad de cubrir los pecados durante la noche, dado que la oscuridad permite que todo se mezcle y se confunda, en oposición a la aurora y al día, en que todo está claro gracias a la luz:

Sol ecce surgit igneus; / Piget, pudescit, paenitet.
Nec teste quisquam lumine / Peccare constanter potest.[16]

Consecuencia de esta caracterización a partir de dos campos semánticos opuestos es la valoración sumamente negativa de los sueños. En el Himno I, en la sección de los consejos de orden moral, mediante la cual Prudencio cierra la composición, parece casi sugerirse la renuncia al sueño en tanto actividad de descanso, porque durante este proceso pueden presentarse la tentación y el pecado:

Hisum ciamus vocibus / Flentes precantes sobrii;
Intenta supplicatio / Dormire cor mundum vetat.[17]

---

[14] Prudencio, *ibid*. 25- 28: "Este sueño, dado por un cierto tiempo, es una forma de la muerte perpetua; los pecados, como una noche aterradora, obligan a yacer y a roncar. Pero una voz desde la alta cima, la voz de Cristo el maestro, nos enseña que ya la luz se acerca, para que el alma no sea esclava del letargo."
[15] Prudencio, *ibid*. Himno II, 1-4: "Noche, tinieblas, nubes, turbulencia y confusión del mundo; la luz penetra, alborea, Cristo llega: retírense".
[16] Prudencio, *ibid*. 25-29: "Pero he aquí el sol ardiente, da vergüenza, arrepentimiento, pesar, y nadie, con la luz por testigo, puede pecar con constancia."
[17] Prudencio, *ibid*. 81- 84: "Llamémoslo (a Cristo) con nuestras voces, llorando, rogando, siendo sobrios; la intensa súplica no permite que el corazón puro se duerma."

Por el contrario, en una actitud más conciliadora, en la sección de los consejos morales del Himno II Prudencio parece admitir que los sueños son necesarios y deben aceptarse, pero siempre teniendo en cuenta que son un lugar de riesgo. En este caso, el consejo es el siguiente:

Haec nos docent imagines / homines tenebris obsitum,
Si forte non cedat deo, / vires rebelles perdere.
Erit tamen beatior / Intemperans membrum cui
Luctando claudum et tabidum / Dies oborta invenerit.[18]

Esta lucha, que es evidentemente moral, se lleva a cabo en un espacio y tiempo interior, el sueño, propiciado por la noche y el descanso. Los sueños son parte de esta naturaleza interior a la que el hombre, sin embargo, debe oponerse en su camino a la perfección. Los sueños se cargan así de un nuevo sentido, de carácter más personal, y la nueva vida moral de la que hablaban los evangelios cobra manifestación concreta.

En el Himno VI este panorama se completará con el acento en la interioridad del individuo y la forma que debe adoptar esta lucha defensiva. A diferencia de los poemas anteriores, cuando se explica la naturaleza de los sueños, se le da un rasgo positivo:

Lex haec data est caducis, / Deo iubente membris,
Ut temperet laborem / Medicabilis voluptas.[19]

El sueño sirve para el descanso del cuerpo ("membris caducis"); se explica así su naturaleza física y su carácter inevitable, pero no pierde por eso su esencia de peligro, ya que:

Sed ut pererrat omnes / quies amica venas
Pectusque feriatum / Placat rigante somno
Liber vagat per auras / Rapido vigore sensus
Variasque per figuras / Quae sunt operta cernit.[20]

Aquí aparece el verdadero riesgo, porque en este viaje por "apariencias variadas" ("variae figurae") el alma se enfrenta a diferentes posibilidades: sueños que anticipan el futuro ("nunc splendor intererrat, qui dat futura nosse"),[21] o bien sueños que engañan ("plerumque dissipatis mendax imago veris animos pavore maestos ambage fallit atra).[22]

---

[18] Prudencio, *ibid*. 81- 96: "Estas imágenes (se refiere a la lucha de Jacobo contra sus sueños) nos enseñan que el hombre, enterrado en las tinieblas, si acaso no cede a Dios, pierde las fuerzas para rebelarse. Más feliz será aquel cuyo cuerpo sin templanza, se encuentre herido y consumido por la lucha al despuntar el día."

[19] Prudencio, *Himno VI*, 21- 24: "Por voluntad de Dios se dio esta ley a los mortales miembros: que el placer saludable del descanso traiga alivio a su trabajo."

[20] Prudencio, *ibid*. 25- 32: "Pero mientras el reposo amigo recorre todas las venas y tranquiliza al pecho holgado regándolo de sueño, con rauda fuerza, libre el sentido vaga por los aires y entre apariencias variadas mira los múltiples arcanos de las cosas."

[21] Prudencio, *ibid.* 43- 44: "Un brillo vivo sobreviene ahora que hace conocer lo venidero".

[22] Prudencio, *ibid*., 45-48: "La imagen engañosa muchas veces, desbaratada la verdad, burla con sus enigmas tenebrosos a las almas, entristecidas por el pavor."

Los sueños pueden revelar cosas ciertas, como lo consideraban los antiguos, pero no a todos. Hay una élite que sueña- reyes, príncipes, santos-, y en el texto de Prudencio, es José el ejemplo de esta premisa ("Hoc patriarcha noster/ sub carceris catena/ geminis simul ministris/ interpres adprobauit").[23] Pero, en última instancia, el único que está en poder de interpretar y predecir el futuro, es Dios ("qui conscium futuri/ librum resignat unus").[24]

Desde ya, los hombres restantes son simples pecadores y por lo tanto este tipo de sueños valorados positivamente no se aplican a ellos:

Nos nil meremur forum / quos creber inplet error,
Concreta quos malarum / vitiat cupido rerum.[25]

Este mismo deseo cuenta como acto negativo; recordemos que la voluntad es también una forma de acción. En nuestro descanso, las mismas impurezas que nos acarrean sueños se vuelven contra nosotros como tentaciones. El mal y el pecado no son impuestos desde el exterior por los sueños, sino que estos únicamente favorecen la aparición de elementos negativos a partir de nuestra interioridad:

Quem rara culpa forum / Non polluit frequenter,
Hunc lux serena vibrans / Res edocet latentes;
At qui conquinatum / Vitiis cor inpiauit,
Lupus pavore multo / Species videt tremendas [26]

Hasta aquí la explicación prudenciana que justifica la negativización de los sueños. Pero no termina aquí el papel del durmiente. Hacia el final del Himno VI, Prudencio explica en qué consiste esta "lucha" mencionada en el poema anterior (Himno II). En primer lugar, en la sección de los consejos morales, lo primero es "recordar" ("memento"):

Cultor dei, memento / te fontis et lavari
Rorem subisse sanctus, / te chrismate innotatum.[27]

No puede decirse que este mandato no implique cierta actividad, pero es un proceso mental en tal caso; constituye la justificación de la lucha que debe llevar adelante el

[23] Prudencio, *ibid*., 57- 60, "Así nuestro patriarca bajo la cadena de la cárcel, mostró a los dos sirvientes interpretándolos."
[24] Prudencio, ibid., 83 y 84: "el único que rompe el sello del libro que conoce el futuro."
[25] Prudencio, *ibid*., 117- 120: "Nosotros no merecemos ninguna de estas cosas, porque estamos llenos de errores, y porque nos envenena el deseo de las cosas malas."
[26] Prudencio, *ibid*. 49- 56: "A quien pocos crímenes morales no manchan con frecuencia, la luz serena, penetrando suave, le enseña cosas ocultas; pero quien, con el corazón manchado por los vicios se ahoga en culpa impía engañado por múltiples horrores, contempla visiones terroríficas."
[27] Prudencio, *ibid*., 125- 128: "Siervo de Dios, recuerda que recibiste en otro tiempo el santo rocío de la fuente bautismal, y que fuiste marcado con el crisma."

durmiente: el bautismo. Después de dar esta razón, el poeta explicita en qué consiste esta acción de resistencia:

Fac, cum vocante somno / castum petis cubile,
Frontem locumque cordis / crucis figura signet.[28]

El "fac" del primer verso no deja lugar a dudas: la lucha activa consiste en recurrir a la señal de la cruz, que nos protege de los engaños de los sueños. Finalmente la última estrofa del himno relativiza este matiz activo, ya que el hombre no puede vencer en esta lucha sin Dios:

Corpus licet fastiscens / iaceat recline paulum.
Christum tamen sub ipso / meditabimur sopore.[29]

El uso de un verbo que está a medio camino entre el pensamiento y la acción ("meditabimur") hace pensar que el hombre no puede vencer su propia naturaleza interior solo, sino que necesita a Dios; pero que la ayuda divina solo llegará como premio a los esfuerzos activos por resistirse al pecado.

Conclusiones

El planteo de una interioridad protagonista tiene otras derivaciones que se manifiestan en el análisis de los sueños, todas relacionadas con las ideas de vida moral y de renuncia del cuerpo que propone el cristianismo:

- por un lado, en principio el descanso enviado por Dios propicia la aparición del pecado a través del sueño; al dormir liberamos nuestra interioridad y ésta es monstruosa, no porque se oponga a la naturaleza- es la naturaleza misma- sino porque se opone a Dios;
- ante esta situación, el cristiano no adopta una actitud de espectador, sino que se planta de manera activa. No a través de la interpretación, como hacían los paganos, sino por medio de la lucha activa contra las falsas visiones que buscan engañarnos;
- esta forma de lucha no es independiente, sino que requiere la ayuda divina para tener éxito.

[28] Prudencio, *ibid*., 129- 132: "Cuando te llame el sueño, y te dirijas al casto lecho, haz la figura de la cruz sobre tu frente y sobre el corazón."
[29] Prudencio, *ibid*., 149- 152: "Aunque el cuerpo cansado se recline por breve tiempo, aun bajo los mismos sueños pensaremos en Cristo."

De esta manera Prudencio logra que los sueños, en principio negativos para el cristianismo, se transformen en una ocasión de unión con Dios y de lucha contra el mal. Los sueños evidencian la oposición entre la naturaleza *data*, previa al pecado original, y la naturaleza *lapsa*, que surge cuando el hombre, pretendiendo ignorar lo dado por Dios, decide imponer él mismo lo que está bien y lo que está mal. Es contra esta naturaleza que el hombre luchará constantemente, y es esta naturaleza la que lo atormenta en los sueños.

Así Prudencio nos muestra que en los sueños nos hallamos ante la evidencia de que, como el Asterión de Borges, nosotros mismos somos el monstruo; pero que, a diferencia de aquel, lejos de abandonarnos a nuestra naturaleza monstruosa, debemos defendernos y luchar contra ella hasta revertirla con la ayuda divina.

Bibliografía

Cameron, Alan, "Paganism and literature in late fourth century Rome", *Entretiens sur l' antiquité classique*(XXIII), Fondation Hardt, 1977.

Cameron, Averil, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía.* Barcelona, Crítica, 1998.

Charlet, J., *La création poétique dans le Cathemerinon de Prudence*. Paris, Les Belles Lettres 1982.

Dodds, E. R., *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*. Madrid, Alianza, 1984.

Fontaine, J., "Unité et diversité du melagne des genres et des tons chez quelques ecrivains latins de la fin du IV siecle: Ausone, Ambroise, Ammien", *Entretiens sur l' antiquité classique* (XXIII), Fondation Hardt, 1977.

Jaeger, W., *Paideia griega y cristianismo primitivo*. México D.F., FCE, 1998.

Kessels, A. H. M., "Ancient systems of dream- classification", *Mnemosyne* (22.4), pp.389-424.

Cuentos de tertulias: la lengua que desanuda monstruos

Laura Cilento

La narrativa breve encontró en la primera década del siglo XX una eclosión ligada al surgimiento e imposición de los magazines de actualidad (*Caras y Caretas*, *PBT*) y las instancias de autolegitimación derivadas de esos primeros intentos profesionales. Muchos autores llevaban sus textos aparecidos en los medios populares a un volumen de cuentos posteriormente, y ese fenómeno era de por sí significativo como acontecimiento en un campo editorial aún muy pequeño. Ciertas marcadas preferencias por lo extraño y lo fantástico, según Luis Emilio Soto,

> Hace medio siglo el interés por los estudios de psiquiatría había puesto de moda en la literatura los casos anormales. Recuérdese la boga de los fenómenos alucinatorios, el diletantismo ocultista y demás ensayos de los laboratorios especializados en investigaciones psíquicas. Su profusión crecía hasta el punto que Roberto F. Giusti señalaba en 1907 ´el abuso en que hoy se incurre del argumento fantástico y de los personajes arrancados al manicomio´.(1959: 397).

Estímulos a los que se suman el 'naturalismo mágico de Poe', permiten rescatar una rica cantera de seres sobrenaturales. Al margen de lo estrictamente urbano, un repertorio de contenidos aparecía como fácilmente apropiable para la creación de cuentos de monstruos: el sistema de las tradiciones rurales, que aún no estaba tabulado o 'domesticado' por los estudios folklóricos locales, y se insinuaba como el área que intentaban apropiarse algunos autores nativistas como Pastor Obligado o Martiniano Leguizamón, pero de la que todos los escritores profesionales se hicieron eco. Apariciones, animales sujetos a metamorfosis o en actitudes de una crueldad y una malignidad siniestras abandonaron en muchos casos su recinto de los relatos tradicionales para alimentar los expedientes de una narrativa de lo extraño y de lo fantástico a la que recurrieron autores como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Godofredo Daireaux y otros menos conocidos pero también dedicados a profesionalizarse en los medios populares.

A su vez, cruzándose cerca o mezclándose con la escritura de los cuentos, el teatro y el diálogo costumbrista contribuían decisivamente a abrir las puertas de la profesionalización literaria en el campo intelectual porteño. En particular, el diálogo en los cuentos de ese período ayuda a producir las convenciones de la ficción. A través de ese formato del intercambio verbal, especialmente en los cuentos fantásticos, los códigos

socioculturales (Barrenechea,1985) en conflicto imponen un debate interno en el que lo fabuloso es sometido a diferentes sistemas de creencias.

Pero en este tipo de ficciones no basta que los monstruos se hagan visibles; hay que imponerlos, hay que validar el sistema de creencias que los piensan como posibles y, en función de estos propósitos, el diálogo es la situación donde se dirimen la autoridad para contar, para 'encantar' al auditorio (y a los lectores), para inaugurar tradiciones y legitimar el cada vez más prestigioso rol de narrador. Pretendo analizar las 'operaciones de conversación' que fundan las posibilidades de que los monstruos existan, pero también de que existan una ficción y un género que los alberguen.

Encrucijadas. Monstruos de campo

Una variante específica en estas narraciones está dada por la introducción del acto de contar historias como parte del contenido de esos cuentos, respondiendo a los modelos de los 'relatos de fogón' o de los '*club stories*' (Clute y Grant,1997). Ambos confluyen formando una doble tradición: por un lado, a través de los relatos de fogón se evoca una práctica efectiva de esos años en los que, en el Río de la Plata, se comenzaban a ritualizar las tradiciones como un modo de constitución identitaria; por el otro, un legado fuertemente abonado por la tradición literaria estaba tomando forma sistemáticamente: el artificio de los cuentos enmarcados.

Las dos variantes, la del fogón rural o la de la tertulia urbana (o de personajes urbanos), introducen la oralidad ritualizada, implícitamente portadora de restricciones y leyes conversacionales que permiten ordenar roles y códigos culturales. Una reunión, generalmente de hombres, que cuentan historias, que se transforman en narradores orales para un auditorio, con una de sus cartas fuertes: el relato en el que hace su aparición un ser fabuloso. La conversación, aunque incluida en un cuento moderno, recrea un acto de habla en el que la enunciación provee muchos datos para ofrecer al relato una 'significación pragmática' (Dupont,2001): quién cuenta, dónde, cómo se vinculan los que escuchan respecto del género que se les transmite, etc, está ligado directamente a la atribución de un sentido a ese acto de contar en relación con el orden de lo vital y de lo moral. En el caso del fogón, la relación que se sostiene con el narrador gaucho instala una serie de protocolos vinculados a la autoridad para contar determinados contenidos y para enhebrarlos con el arte del narrador oral, de forma tal que sus producciones resulten imposibles de parafrasear y corroboren su jerarquía sapiencial y artística.

En uno de los diálogos (no teatrales) de Florencio Sánchez, perteneciente a la serie *Las veladas de la cocina* (1904), unos gauchos dialogan acerca de un cuento que acaban de escuchar, transmitido por el capataz, a quien comparan con otros hombres de campo que se destacan en esa tarea. Ninguno de los relatos de esos narradores es transcripto, pero sirve para introducir una comparación con el patrón: "más diablo que todos para contar cuentos". Ese hombre de ciudad, reunido en la estancia con sus amigos, se entretenía contando "historias de mujeres, de reyes y de príncipes" (Sánchez,1952:615) y el peón que habla refiere cómo él, en su rol de cebador de mate, fue auditorio involuntario de esas anécdotas. El texto expone ejemplarmente la convivencia de ambos modos de tertulia: la culta y la popular.

Un caso ejemplar de los cuentos de tertulias de fogón es *Las veladas del tropero* de Godofredo Daireaux (1905), en cuyo prólogo se acentúa su origen pseudofolklórico: se trata de historias en tránsito, narradas por un tropero a sus peones:

> le daba por sacar unas historias tan interesantes, tan lindas, que conseguía mantener despiertos a los compañeros toda la noche, si así lo exigía la seguridad de la hacienda. Gracias a él, siempre encontraba su patrón peones para sus arreos, con menos trabajo y a menor precio que cualquier otro tropero (Daireaux,1953:13)

Los cuentos surgen de los viajes (de lo visto y oído por el narrador en años de recorridos por "toda la pampa del Sur") y se transmiten en los altos en el camino de otros viajes posteriores. Tanto viaje como historias son netamente utilitarios: el tropero es una suerte de Scherezade mercantil, cuyo riesgo de vida (a diferencia de su modelo oriental) queda reducido al riesgo laboral: narra para mantener despiertos a los peones y salvar así la productividad económica. El bien simbólico que es cada cuento funciona, por su parte, como economía patronal; los cuentos son 'parte de pago' (para el resto de los peones) y una inversión mínima. No obstante, en este caso el diálogo solo es el marco a posteriori, escrito a modo de prólogo que vertebra una serie de relatos coleccionados para aparecer en libro. A pesar de eso, la 'puesta en escena' de un narrador gaucho jerarquiza esos cuentos invistiéndolos de un origen espontáneo y de *tranche de vie*.

El caburé de Pedro Domínguez (*Caras y Caretas*,7/7/1900) presenta una variable habitual de los cuentos de la era roquista: el fogón pertenece a la vida castrense y se organiza durante el descanso de los soldados. La disputa es amable, pero elocuente:

- ¿Y usted cree en el caburé, sargento?
- ¿Y por qué no? … Yo creo en todo lo que he visto y hasta en lo que no he visto también…
- Pues a mí me han dicho algunos que esos cuentos del caburé, que es el rey

> de los pajaritos, son historias no más, como las de las luces malas y de las ánimas en pena… La verdad es que yo, en todo lo que he andado, - y mire que yo he rodado tierras – nunca vi semejante cosa. […] Nunca he podido convencerme de nada, ni nunca me ha ocurrido ver lo que los demás

La oposición se plantea entre la autoridad del relato mismo (creer sin ver) o la búsqueda de pruebas, de la confrontación con la realidad (ver para creer), que representa el alférez. Finalmente, el incrédulo opera como garante de lo extraordinario avalado por la experiencia de los sentidos: "vi un pequeño pájaro gris […] rodeado de una decena de pajaritos que, temblorosos y como fascinados, no se alejaban de su lado, mientras él, inclinado sobre el cuerpo ensangrentado de otro, saciaba su hambre extrayéndole las vísceras!"

¿Cuánto de terrorífico guardan estos textos en los que el protocolo comunicativo puede llegar a ser tan complejo y tan conflictivo como la anécdota misma de la aparición de lo sobrenatural? Lo que parece estar en juego en buena parte de estos cuentos es la narración oral como experiencia apegada al ámbito vital. Estos personajes populares que exponen anécdotas que los tienen por testigos, protagonistas y recreadores se asimilan a la lógica del narrador expuesta por Walter Benjamin (1986:196): no hace hincapié en el puro "en sí" del asunto, sino que "hunde el tema en la vida misma del informante" para luego volver a extraerlo de ella. Sus propias huellas se encuentran siempre en lo narrado, tanto por haberlo vivido como por haber sido receptor de la historia. Esto se traduce en determinados pactos con su auditorio, que a veces se ven alterados por la presencia de un *outsider*, quien provocará al narrador, lo cuestionará, en definitiva, lo desafiará en nombre de todo un sistema cultural que comienza a no reconocer ni su autoridad ni el sistema de creencias en el que se apoya.

Si la confrontación no es violenta, al menos resulta escandalosa en términos de ruptura del pacto de creencia: los oyentes de los cuentos de tertulias que pertenecen a otro universo manifiestan sugerentemente su escepticismo, como ocurre entre los personajes de *El escuerzo* de Leopoldo Lugones (incluido en *Las fuerzas extrañas*,1906) frente a la posibilidad de que el animal del título resucite para vengarse de su torturador:

> - ¿Pero usted piensa contarnos una nueva batracomiomaquia?, interrumpió aquí Julia con el amable desenfado de su coquetería de treinta años.
> - De ningún modo, señorita. Es una historia *que ha pasado*.
>
> Julia sonrió.
>
> - - No puede usted figurarse cuánto deseo conocerla…
> - Será usted complacida, tanto más cuanto que tengo la pretensión de vengarme con ella de su sonrisa. (Lugones, 1993:107. Destacado en el original)

Así, la venganza se reproduce duplicada: no corre solo por cuenta del escuerzo mítico sino que también queda reservada a la misma criada-narradora, cuyas armas no son sobrenaturales, sino artesanales: los trucos del buen narrador (cabe suponer que la de la criada es la auténtica venganza que ofrece el cuento). Idéntica situación produce *La última invasión* de Santos Contreras (*Caras y Caretas*, 9/4/1904). El monstruo que genera la disputa envía nuevamente al ámbito militar, ya que se trata de un malón de indios al que el narrador vio aparecer y desaparecer "como un rejucilo". La charla en la que la autoridad de este paisano, "soldado en retiro y peón de estancia", "archivo de carne y hueso", "hombre recuerdo de la vida agitada de las pampas argentinas", pone en evidencia su autoridad como narrador oral es jaqueada por otra sonrisa de incredulidad. El narrador popular responde: "Usté es forastero, mocito". El oyente cierra la disputa cuando su rol mismo se ha mutado en el de narrador principal: "El toque de la campana anunciando la cena hizo terminar aquella reunión, cortando la palabra a ño Guasquita y ahorrándome una contestación imposible". Aunque la partida aparece suspendida más que ganada por alguno de ellos, el verdadero triunfo está en haberla narrado en un texto escrito, cuyo subtítulo, *Tradición del sur*, brinda la certeza de que la oralidad inscripta en la escritura funda ese género aludido y al mismo tiempo una ficción.

Espíritus y lobizones en el salón

La 'charla de sobremesa' de los hombres cultos, en cambio, se ofrece como una práctica de sociabilidad más horizontal, que inhibe los mecanismos de identificación con lo contado. Y si el auditorio gaucho propone por un lado el pacto por antonomasia para el *fantasy*: la recepción embelesada, el disfrute estético del terror y lo fabuloso, ese gesto es transgredido o en todo caso burlado en los cuentos de salón donde, según el modelo de los *club stories*, el cuento gana parte de su encanto por el contraste entre el mundo racional del club o de la tertulia privada y el relato incluido, que suele ser altamente improbable (Clute y Grant, 1997:207).

En el caso de las tertulias cultas, el marco puede llegar a multiplicarse incesantemente: en *Un libro imposible* de Atilio Chiáppori, el protagonista cuenta a su amigo las vicisitudes de su vida dedicada al amor y al espiritismo y a su vez este amigo-oyente es el narrador de la anécdota para una misteriosa oyente presente en el marco que enhebra los cuentos del volumen *Borderland* (1907).

A modo de aporte para el cuento de tertulia (*club story*), Horacio Quiroga presenta otra variante del viajero narrador donde el desplazamiento no está ahora ligado al

trabajo (como en los troperos y los inmigrantes de Daireaux), sino al ocio. El viajero es un visitante, y la extrañeza cultural respecto del campo es una nueva alternativa.

En *Charlábamos de sobremesa* (1901) hay narradores y tertulianos. Nuevamente, el narrador es explícito, está presente porque el arte de narrar y de atrapar al oyente pone en la superficie tanto el 'derecho a contar' como la legitimidad de la palabra, la autoridad para hacerlo, y los que aspiran a este rol, en esa tertulia finisecular, tienen que forzar los pactos del auditorio para que lo fabuloso sea pasado por cierto. Si bien la metamorfosis humana en animal es la medida de la imposibilidad de las dos historias narradas por dos de los tertulianos, es en sus circunstancias de enunciación donde varían su efecto y su poder. Una mujer lobo aparecida en la primera historia incluida, narrada por un extranjero, perdió su efecto terrorífico frente a la historia del gaucho Gabino convertido en "lobisón" (*sic*), contada por un tertuliano local. En primer lugar, entonces, una derrota del narrador extranjero a pesar de su arte ("los pueblos europeos, y en particular el francés, dan un tono de verosimilitud a sus narraciones, que el espíritu de los que oyen obsta largo tiempo antes de razonar fríamente." Quiroga, 1996:909), frente a otro que opta por encubrir la naturaleza ficcional del relato: "hace tres años tuve ocasión de comprobar lo que de cierto hay en esas hazañas" (1996:910). La leyenda frente al caso o sucedido: vence quien elige el género adecuado porque al hacerlo está disponiendo una distancia menor o mayor de la ficción con la realidad. La coda humorística del relato consiste en reforzar la eficacia del relato bien narrado aprovechando la sugestión del auditorio, que acababa de escuchar la descripción de la novia descuartizada por Gabino en la noche de bodas, para hacer una broma; ante la pregunta por la autenticidad de la experiencia, el juego con la sugestión del sonido 'relatado' (los ruidos del lobizón) es luego 'ejecutado' (llevan un animal auténtico para que produzca los gruñidos) y se provoca la estampida de los tertulianos, víctimas del pánico auditivo. Al mismo tiempo, la distancia humorística diferencia al auditorio (narratarios) de los lectores reales de Quiroga, que no entran en el engaño. En segundo lugar, la fuerza de lo local y el rechazo de lo foráneo fundan una mitología y renuevan la experiencia del terror, familiarizándola. Detrás de esta contradicción (que lo fabuloso terrorífico sea autóctono, 'cotidiano') está el sesgo de nacionalización del autor que representó ficcionalmente, en el marco de una tertulia, el triunfo de los 'temas nacionales' para después ponerlos en práctica como parte de su poética.

Cinco años después, Quiroga rescribió la anécdota de Gabino en *El lobisón*. La tertulia, ahora, tiene lugar en el campo que visita el narrador, y la aparición nocturna de

un animal no identificado justifica la introducción de la historia de Gabino, nuevamente en la versión según la cual la metamorfosis ocurre de lo humano al cerdo (no hacia el lobo, como el nombre del monstruo lo indica). El sucedido sirve ahora, en los visitantes, para interpretar la realidad que los circunda en su visita al campo. La ambigüedad del fantástico es absorbida para no ser resuelta: "Este recuerdo me turbó por completo hace un rato, sobre todo por una coincidencia ridícula que ustedes habrán notado: a pesar de las terribles mordidas de los perros –y contra toda su costumbre– el animal de esta noche no gruñó ni gritó una sola vez" (Quiroga, 1996:923). La narración incluida es simétrica a la experiencia de los mismos tertulianos en la narración básica, y el relato incluido autentifica lo sobrenatural. De esta manera, aparece violada la regla del *club story* que exige el contraste entre el mundo narrado y el mundo vital.

Palabras finales

El recorrido por este conjunto aparenta depositarnos ante una paradoja: en aquellos cuentos radicados en el campo, con sus prácticas de oralidad reproducidas como funciones vitales, comienza a aparecer cuestionada la credibilidad de las historias intercaladas; en los '*club stories*', a su vez, termina haciéndose efectiva la invasión de los monstruos en el espacio vital de los narradores. Lo fabuloso, en este último caso, se verifica en el nivel narrativo más inmediato y el racionalismo de los miembros de la tertulia, incluido el narrador, resulta derrotado.

Teniendo en cuenta el horizonte común de producción de estos cuentos, se hace posible encontrar un cierto tipo de complementariedad en esta derrota de los narradores: tanto el paulatino ocaso del narrador popular, experiencial, como el del narrador racional y culto que coquetea con lo fantástico y se ve sorprendido por sus efectos son dos maneras de fundar la experiencia narrativa como una construcción más compleja, puramente ficcional, instalándose en la distancia cultural que producen los monstruos rurales y en otras ocasiones, sin renunciar a lo imposible, capitalizando el terror como un agradable escalofrío estético.

Bibliografía

Barrenechea,A. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" en *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pp 43-54.

Benjamin, Walter, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” en *Sobre el programa de la filosofía futura.* Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

Clute, John y John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*. New York, St Martin´s Press, 1997.

Contreras, Santos, “La última invasión”, *Caras y Caretas* (9/4) 1904.

Domínguez, Pedro, “El caburé”, *Caras y Caretas*, (7/7), 1900.

Dupont, Florence, *La invención de la literatura,* Barcelona, Debate, 2001

Lugones, Leopoldo, “El escuerzo” en su *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1993.

Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos.* Madrid/Buenos Aires, Archivos, 1996.

Sánchez, Florencio, *Teatro completo.* Buenos Aires, Claridad, 1962.

Soto, Luis Emilio, “El cuento” en Arrieta, Rafael (dir.), *Historia de la literatura argentina.* Buenos Aires, Peuser, (t. IV), 1959.

La construcción de la novela como un 'otro' literario: *Metamorfosis o El asno de oro* de Apuleyo (s. II a.C.)

María Eugenia Crogliano

El narrador épico reclamaba en su quehacer poético la colaboración de las Musas, pues ellas estaban presentes en todo y, por lo tanto, todo lo sabían -todo lo veían-, mientras que los mortales solo oían y nada sabían -nada habían visto- (Homero *Ilíada* II 484 ss). El narrador de la novela, en cambio, no dispone ya del auxilio de las Musas pero, eventualmente, va a poder sustituirlas por medio de algún recurso, a veces, monstruoso**.**

El objetivo de nuestro trabajo es proponer una lectura de las *Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo (s.II) que quede enmarcada en una de las ideas guía de las Jornadas: la construcción del 'otro'. En nuestro caso, llamamos el 'otro' al género novelístico, en tanto constituyó en la antigüedad una ruptura de la tradición en la que la prosa estuvo reservada en principio a la historia y la filosofía, es decir, constituyó una línea divisoria esencial entre verdad y no verdad, una garantía de la transparencia que le estaba negada a la poesía.[1] ¿Cómo pretende, entonces, el texto de Apuleyo resolver la ambigüedad o incertidumbre de un relato de ficción que, por usar la prosa, pretende narrar la verdad? Por medio de un protagonista monstruoso, un joven que, por obra de la magia, queda temporariamente transformado en asno, aunque sin perder la conciencia humana. Cuando recupere su plena humanidad, deberá asumir una segunda y más espectacular metamorfosis: se transformará en narrador, en principio organizativo de la memoria y del relato. Cómo se planteará, por añadidura, esta relación escindida entre el yo protagonista, monstruoso sustituto de las Musas, excéntrico garante de la 'verdad', que tuvo, temporariamente, la capacidad de ver y oír todo, y el yo narrador que debe demostrar que sabe cómo narrar? Nuestra lectura tratará de proponer una respuesta a esta pregunta y, sobre todo, señalar por qué la novela en la antigüedad necesitó, eventualmente, de un monstruo como protagonista.

En este trabajo por razones de espacio vamos a centrarnos sólo en algunos pasajes del *Liber* IX que son particularmente significativos para examinar la actividad de observación y escucha de Lucio protagonista y, a su vez, la consiguiente relación protagonista-narrador que se establece alrededor de la posterior actividad narrativa. El *Liber* IX es, por una parte, uno de los más ricos de toda la obra en relatos enmarcados puesto que

[1] Finkelpearl (2001:25 ss)

incluye tres, uno de los cuales, precisamente el relato central (IX 14-31), contiene, a su vez, otras dos narraciones. Por otra parte, esta misma proliferación de niveles narrativos parece requerir y justificar, por lo tanto, las notables intromisiones del narrador que termina convirtiéndose así en teórico de su propio relato.

Nuestra mirada se va a fijar precisamente en este relato 'central' del *Liber IX* porque, además de su compleja estructura narrativa, se trata de un episodio acerca del cual Lucio narrador afirma haber sido testigo presencial bajo su apariencia de asno.

El relato de ese episodio está introducido por uno de los pasajes más conocidos y comentados de la obra. Lucio asno, el protagonista, padece exceso de trabajo, malos tratos y, sobre todo, tristeza por la condición a que ha quedado reducido. Sin embargo, aunque agotado y hambriento, pospone el alimento para satisfacer su curiosidad humana y contemplar "con cierto deleite",[2] dice, el penoso espectáculo que lo rodea en el molino donde sirve a uno de sus ocasionales dueños. ¿Por qué el acto de contemplar esa realidad penosa que también lo afecta a él, produce deleite? Lucio se recrea porque, como nadie le presta atención, es decir, como nadie sospecha que bajo el asno se oculta una mirada humana, todos actúan y hablan libremente.[3] Hasta aquí la vivencia de Lucio protagonista. Luego toma la palabra el narrador para compararse con Odiseo: el héroe homérico había recorrido y conocido muchas ciudades, se había transformado en un hombre de la mayor sabiduría.[4] Odiseo, como las Musas, había visto y sabía. Es decir, Lucio narrador está agradecido al asno que fue, porque oculto bajo su piel, también vio y se volvió sabedor de muchas cosas, aunque no sabio, admite, porque, al fin y al cabo, no fue protagonista de hechos heroicos.[5]

Este significativo pasaje deja planteadas, pues, valiosas indicaciones internas con respecto a la ambigüedad del género novelístico: por un lado, alude a su inferioridad con respecto al gran género narrativo, la épica, puesto que su narrador es 'menos sabio', que Odiseo, es decir, no tiene la estatura del héroe épico, pero, por otra parte, hay también, indirectamente, una paradójica exaltación de esa inferioridad[6] puesto que la tem-

---

[2] ."Familiari curiositate attonitus et satis anxius, postposito cibo, qui copiosus aderat, inoptabilis officinae disciplinam cum delectatione quadam arbitrabar" (IX 12.2)

[3] ."ingenita mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parui facientes libere, quae uolunt, omnes et agunt et loquuntur" (IX 13.3).

[4] "Nec inmerito priscae poeticae diuinus auctor apud Graios summae prudentiae uirum monstrare cupiens multarum ciuitatium obitu et uariorum populorum cognitu summas adeptum uirtutes cecinit" (IX 13.4).

[5] "Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine uariisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit" (IX 13.4)

[6] Finkelpearl (2001:30)

poraria monstruosidad del protagonista le ha conferido un privilegio: el de ver y escuchar lo que los demás hacían y hablaban libremente ignorando su presencia.

Esta notable exaltación pone en escena además lo que se ha dado en llamar 'efecto de real',[7] es decir, la ilusión de verdad que debe crear el narrador sobre la base de lo que se supone ha visto y escuchado en tanto protagonista, para ocultar el carácter ficticio de su relato en prosa, modalidad que, como recordábamos más arriba, no correspondía a los géneros ficcionales.

Sin embargo, a continuación, el narrador anuncia que finalmente, luego de su exaltado reclamo de credibilidad, va a hacer escuchar a sus lectores una *fabula* "más buena que las restantes, agradablemente adornada",[8] es decir, se abre una nueva situación paradojal que devela el trabajo literario encubierto bajo la apariencia de un escrupuloso registro de la realidad. Por oposición al anterior, éste es el 'efecto de creación' cuyo mérito corresponde, esta vez, exclusivamente al narrador. Como ha afirmado D.Maeder en relación con la novela griega, sus creadores se entregan constantemente a este juego que consiste en enmascarar la ficción bajo una apariencia de verosimilitud, pero sin renunciar de ningún modo al placer de destacar su propia actividad creadora, característica que, como acabamos de observar, se puede hacer extensiva también a la novela latina.[9].

La *fabula* que Lucio va a narrar se extiende entre los capítulos 14 a 31 del *Liber* IX y es una historia de adulterio como los otros dos relatos que contiene, uno de ellos entre los capítulos 17.3 a 21 y el otro entre 24 y 25 del mismo libro. Tiene como protagonistas al molinero para el que trabaja Lucio y a su *pessima* mujer, según el punto de vista de Lucio, que no se ahorra los juicios más implacables para definir su inconducta. La mujer parece no tener tampoco muy buena disposición para con el asno, lo cual, a modo de réplica, estimula la natural curiosidad del protagonista por observar la conducta de la malvada: si el velo con que cubrían su cabeza, recuerda el narrador, cuando trabajaba en el molino le hubiera dado libertad, no le hubiera faltado habilidad "para poner al descubierto las infamias de la pésima mujer".[10] Sin embargo, el narrador recuerda que, ante esta ocasional limitación, Lucio protagonista se recreaba con el único consuelo que le había dejado su penosa deformidad, las grandísimas orejas con que podía es-

[7] Maeder (1991:1)
[8] "Fabulam denique bonam prae ceteris, suaue comptam ad auris uestras adferre decreui, et en occipio" (IX 14.1)
[9] Maeder (1991:1)
[10] ".si tamen uelamentum capitis libertatem tribuisset meis aliquando luminibus. Nec enim mihi sollertia defuisset ad detegenda quoque modo pessimae feminae flagitia" (IX 15.3-4)

cuchar todas las cosas inclusive a bastante distancia.[11] Evidentemente, más allá del repudio que la conducta de la mujer despertaba en Lucio asno, esta circunstancia y, sobre todo, la alusión a la deformidad, que le permitía, si no siempre ver, al menos escuchar todo e inclusive a distancia, constituyen un nuevo reclamo de credibilidad por parte del narrador, un nuevo 'efecto de real'. La evocación de este consuelo por parte del narrador va a justificar a su vez cómo llega a sus oídos la *fabula* que una vieja celestina le cuenta a la mujer del molinero para persuadirla de aceptar un amante. Es la primera historia de adulterio incluida a su vez en la *fabula* del molinero. El 'efecto de real' al que apela Lucio narrador se verá reforzado por el afán de exhaustividad de la mujer que reclama que se le cuente "cada cosa y en orden,".[12] lo cual le permite asegurar a Lucio que, si en tanto protagonista no vio, por lo menos, escuchó todo.

Un poco más adelante, aparece el molinero que regresa indignado por lo que ha presenciado en casa de un batanero. Es la segunda historia de adulterio, referida esta vez desde una perspectiva inversa a la anterior: refleja el punto de vista del marido e, implícitamente, advierte a la mujer acerca de cuáles pueden ser las nefastas consecuencias del adulterio.[13] Antes de empezar a contar, el molinero afirma que no puede creer lo que ha visto con sus ojos,[14] lo cual es un nuevo 'efecto de real', puesto que refuerza la noticia de que ha sido testigo visual de los hechos. La esposa, a su vez, a pesar de que en ese momento tiene al amante oculto en la casa, reitera su afán de exhaustividad: le pide al marido que cuente "toda la fabula desde el principio",[15] lo cual reitera una vez más el 'efecto de real' buscado por el narrador porque garantiza el hecho de que, en tanto protagonista, ha tenido, otra vez, oportunidad de escuchar, también él, todo.

Pero las cosas no acaban aquí. Lucio *narrador*, a poco de comenzar el relato de su *fabula* había hecho ya referencia a la curiosidad que la pésima mujer del molinero despertaba en él y ahora le llega la ocasión para pasar a los hechos. Ya no se conforma con ver y escuchar. Delibera consigo mismo para encontrar la forma de descubrir y revelar los fraudes y de poner a la vista de todos al que yacía bajo una especie de caparazón de tortuga, que no era otro que el amante de la mujer escondido en una cubeta de madera.[16]

---

[11]"At ego isto tamen uel unico solacio aerumnabilis deformitatis meae recreabar, quod auribus grandissimis praeditus cuncta longule etiam dissita facillime sentiebam" (IX 15.6)
[12] "ordine mihi singula retexe" (IX 17.2)
[13] Ruiz Sánchez (2000:43)
[14] "Iuro [...] me nunc etiam meis oculis de tali muliere minus credere" (IX 23.4)
[15] ."non cessat optundere, totam prorsus a principio fabulam promeret" (IX 23.5)
[16] "mecumque sedulo deliberabam, si quo modo possem detectis ac reuelatis fraudibus auxilium illum.qui ad instar testudinis alueum succubabat, depulso tegmine cunctis palam facere" (IX 26.4)

Propósito que va a lograr un poco más adelante cuando con sus cascos de asno pisotea las manos del joven que sobresalen de su escondite y éste mismo, con sus gritos de dolor, se pone en evidencia.

Amplificado 'efecto de real' esta vez: Lucio protagonista, el hombre "oculto bajo la piel (de asno)", procede a "desocultar", a poner en evidencia la protección que cubre al intruso y a lograr que éste mismo haga patente ante la mirada de los profanos la escena armada por la impúdica mujer.[17] Es decir que, como observador de la realidad Lucio protagonista no se limita al papel del observador descomprometido sino que interviene precisamente para develar lo que está oculto, para añadir a su testimonio de lo que ve también lo que no está a la vista, circunstancia de la que luego sacará partido cuando asuma el papel de narrador.

La *fabula* del molinero cierra en parte como había comenzado, con una significativa intervención del narrador que, cuando debe referir la trágica muerte del molinero, víctima de la intervención de una hechicera por obra de su esposa, se detiene para dirigirse un momento a su *lector scrupulosus*. Éste, supone Lucio narrador, seguramente se estará preguntando cómo ha podido el asno protagonista, encerrado en el molino, enterarse de los detalles de esa muerte. Apelando una vez más al criterio de exhaustividad que lo caracteriza como narrador a él y a muchos de sus narradores secundarios y respectivas audiencias, promete revelar "cómo conoció bajo su apariencia de asno todas las cosas que se han llevado a cabo".[18] Es decir, el episodio se cierra como había comenzado, con un 'efecto de real', el testimonio de que el narrador no sólo está interesado en su actividad específica, sino que también está constantemente preocupado por ofrecer pruebas acerca de la confiabilidad relativa a la información que provee.[19] La hija del molinero había conocido todo por medio de un sueño en que se le había presentado la imagen del padre y le había descubierto, también con afán de exhaustividad, todo lo ocurrido.[20] El recurso del muerto que se aparece en sueños es, pues, una estrategia para revelar lo que estaba oculto a los ojos y al conocimiento de todos y, por otra parte, para asegurar la 'cadena de narradores'[21] sobre cuyo testimonio debe basar su relato Lucio

---

[17] " dolore commotus . conspectui profano redditus scaenam propudiosae mulieris patefecit "(IX 27.2)

[18] "Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis: 'Vnde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint scire potuisti?' Accipe igitur quem ad modum homo curiosus iumenti faciem sustinens cuncta quae in perniciem pistoris mei gesta sunt cognoui." (IX 30.1)

[19] Winkler (1991:67)

[20] " cuncta cognorat. patris sui facies. totum nouercae scelus aperuit" (IX 31.1)

[21] Winkler (1991:73 ss.)

cuando no ha presenciado los hechos. Pero este medio a través del cual Lucio comprueba ante el *lector scrupulosus* la credibilidad de sus dichos, es también una técnica narrativa que proviene de la épica,[22] con lo cual, paradójicamente, el 'efecto de real' propuesto oculta un 'efecto de creación'.

En suma, la deformidad que se requiere del protagonista para que vea y también descubra lo que está oculto, termina transfiriéndose al texto mismo que bajo la ilusión referencial enmascara la monstruosidad de su naturaleza híbrida: ficción que se pretende verdad.

Ediciones

Apulée *Les Métamorphoses.* Texte établi par D.S.Robertson et traduit par P. Vallette. Paris, Les Belles Lettres, 1940 (Tome I), 1965 (Tome II), 1945 (Tome III).

Apuleius, *Metamorphoseon Libri XI* Edidit Rudolfus Helm. Lipsiae, In Aedibus B.G.Teubneri, 1955.

Bibliografía

Finkelpearl, E.D., *Metamorphosis of Language in Apuleius. A Study of Allusion in the Novel.* Ann Arbor, 2001.

Maeder, D., "Au Seuil des Romans Grecs: Effets de réel et effets de création", *GCN* (IV) 1991, pp.1-33.

Ruiz Sánchez, M., "Los cuentos de adulterio del Libro IX de las *Metamorfosis* de Apuleyo", *Faventia* (22/ 2) 2000, pp.39-49.

Winkler, J.J., *Auctor & Actor. A narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass* Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1991.

[22] Finkelpearl (2001:55)

Da sereia à sirene: a cidade, um monstro e suas monstruosidades

Mariângela de Andrade Paraizo

"Pela mão da sereia, que vai se tornando a sirene a soar".
Chico Buarque e José Miguel Wisnik

O início do século XXI apresenta uma inversão de perspectiva em relação ao século XX, que se abria com uma confiança quase ilimitada no futuro que entrevia. A metáfora das Vanguardas, atribuída a seus movimentos estéticos, mostra o desejo de abrir caminho na direção desse tempo promissor, não sem assinalar seu contexto bélico. Em contrapartida, vivemos em tempos nostálgicos, nomeados a partir de propostas passadas, como a pós-modernidade ou a pós-utopia.

Já que nos apresentamos como uma população eminentemente urbana, o crescimento desordenado das grandes metrópoles se tornou um dos principais problemas contemporâneos. Se já não nos movem as promessas que subsidiaram a criação das cidades, também não sabemos ao certo o que devemos procurar, embora desconfiemos de que não se trata de trocar de utopia, mas de construir uma outra perspectiva, que ainda não se desenhou com clareza.

Tendo surgido por volta do ano 3.000 a.C.,[1] a cidade é uma das mais antigas construções humanas, e sua história limita-se com os mitos de origem. Para ficarmos com um único exemplo, a criação de Roma, uma cidade planejada, mistura os fatos sobre a existência histórica de Rômulo à mítica imagem da loba que o amamentou.

Enquanto a aldeia tinha um papel restrito a atividades de subsistência, a cidade sempre se marcou por uma estrutura complexa, que envolvia relações de poder específicas e que se sustentava em tensões peculiares, como as que conjugam criatividade e controle, expressão e repressão.[2] O modelo das cidades gregas tinha por finalidade estabelecer, na terra, "um símbolo vivo da ordem cósmica".[3] Insurgia-se contra a ameaça do caos, até hoje um de nossos maiores medos, e pressupunha uma hierarquia que presidia sua organização. A presença de uma hierarquia se mantém no espaço urbano, embora tenham se modificado seu formato e os critérios que a determinam.

---

[1] cf. Mumford, 1998, p.42.
[2] cf. Mumford, 1998, p.38.
[3] Tuan, 2005, p.231.

Através dos tempos, a voz da cidade que, na Idade Média, se fazia ouvir pelos sinos das igrejas,[4] delimitava um território em que a arte, por exemplo, já não dependeria de um mecenas: o artista poderia conquistar seu próprio público e viver de seu trabalho. Nisso se fundamenta o dito popular: "O ar da cidade liberta",[5] e é assim que arte e cidade crescem juntas, sendo esta, por muito tempo, tomada por aquela.[6]

Para o poeta Antonio Cicero, "Como a primeira e mais profunda manifestação do desenraizamento da poesia se dá com a adoção da escrita, e o desenraizamento é a essência da urbanização, falar da poesia escrita é falar da poesia urbana".[7] Parece paradoxal associar o desenraizamento à essência da urbanização, se pensamos que os povos sedentários se opõem aos nômades, e que estes parecem mais desenraizados que aqueles. Entretanto, para a criação das primeiras cidades, foi imprescindível a escrita, cujo papel foi descolar a lei da pessoa do líder, associando-a a um imperativo divino.[8] A função da letra se revela, aqui, como o corte que consolida a cidade, o hiato entre a cidade real e a que é representada no papel.

A escrita – especialmente a dos cartórios – é uma condição para a existência da cidade que, por sua vez, promove sua divulgação. Vale acrescentar que o alfabeto é uma representação visual, e que, nas imagens da cidade – inclusive nas que se formam através da literatura – predominam as que a evocam a partir do olhar.

Entretanto, também não são poucas as marcas sonoras que a caracterizam. Uma das mais relevantes é o barulho, e muita gente ainda deixa a cidade pelo campo, em busca de silêncio. Segundo Tuan, "a maioria das pessoas é mais capaz de tolerar a desordem visual do que a auditiva (...). Com o tempo, a pessoa aprende a tolerar o ruído, que deixa de assustá-la. Porém, o ruído continua a criar tensão e ansiedade".[9] Para esse caos auditivo, muito contribuem as sirenes que abrem passagem para os carros de bombeiro, de polícia ou para as ambulâncias que cruzam rotineiramente as grandes cidades.

Outra dessas marcas sonoras é a música urbana que, se não é o único tipo que conhecemos, é a música que prevalece nos meios de divulgação. Além disso, qualquer tipo de música hoje depende da cidade para ser veiculada. Como amplamente se sabe, a poesia do início do século XX se fazia da matéria do cotidiano, pelos temas que propunha e até pela maneira de tratá-los. Caminho semelhante toma a música brasileira,

---

[4] cf. Mumford, 1998, p.76.
[5] Grimm, 1998, p.14.
[6] cf. Argan, 1998, p.43.
[7] Cícero, 2005, p.18.
[8] cf. Mumford, 1998, p.59.
[9] Tuan, 2005, p.234.

quando, por exemplo, Noel Rosa torna poético o apito da fábrica de tecidos, ao qual acrescenta a buzina do carro e o som do piano, na canção "Três apitos". Fiel a essa herança, também Chico Buarque reúne, em "Samba e amor", o trânsito que contorna a cama do poeta e o samba que ele compõe até mais tarde. No romance *Estorvo,* ainda Chico Buarque faz ouvir, na sirene da polícia, um "canto que mais parece uma propaganda".[10]

A partir dessas referências à cidade e à sereia, este ensaio procura apontar na sirene uma imagem privilegiada para a cidade que nos assombra e deslumbra. Por sua presença constante e exclusiva, as sirenes podem ser tomadas como metonímia da cidade; pela sedução que exercem, as sereias também podem ser uma metáfora da metrópole contemporânea, que devora grandes contingentes de migrantes, desenraizando-os e dispersando-os.

Na maioria das lendas, as sereias eram filhas do rio Aquelôo. Sobre sua mãe, ora é uma das musas, ora uma das plêiades, e, enquanto as primeiras são responsáveis pelo canto, as segundas criam as danças e as festas noturnas. Nessas versões, elas se ligam às artes, por filiação, e, em algumas imagens, aparecem com instrumentos musicais, atribuídos também à poesia da Antigüidade. Segundo Junito Brandão, às vezes fazem parte da família das esfinges, das quais a mais famosa, a que aparece no mito de Édipo, também é conhecida como a "cruel cantora", porque propunha em versos seu enigma. Sereias e esfinges tinham ainda em comum o fato de serem "ávidas de sangue e de prazer erótico".[11]

Na *Odisséia*, as sereias são anunciadas por Circe, que orienta Ulisses sobre a maneira de ouvir-lhes o canto sem a elas sucumbir. Para Adorno e Horkheimer, "o episódio das sereias mostra o entrelaçamento do mito e do trabalho racional",[12] através da astúcia. Para eles, Ulisses, amarrando-se ao mastro e tapando com cera os ouvidos do resto da tripulação, "descobriu no contrato uma lacuna pela qual escapa às suas normas".[13] Através desse artifício, cumpre esse contrato no mesmo movimento que o dissolve, o que traz pelo menos duas conseqüências: uma para a música ocidental, que "labora no contra-senso que representa o canto na civilização",[14] e outra para a posição histórica da linguagem. Até então, observam, "O destino mítico, *fatum*, e a palavra fala-

[10] Buarque, 1991, p.106.
[11] Brandão, 1987, vol. 1, p.247.
[12] Adorno e Horkheimer, 1985, p.53.
[13] Adorno e Horkheimer, 1985, p.64.
[14] Adorno e Horkheimer, 1985, p.65.

da eram uma só coisa".[15] A atitude de Ulisses põe a descoberto uma função mediadora da linguagem que já não apresenta um poder imediato. A astúcia de Ulisses "consiste em explorar a distinção [entre intenção e expressão], agarrando-se à palavra para modificar a coisa".[16]

Meio ave, meio mulher – a partir da Idade Média, meio peixe, meio mulher – a sereia é uma entidade feminina que porta os estereótipos da sedução atribuídos à mulher, dos quais a cultura tem destacado a arte de enganar. A representação da figura sedutora que arrasta os homens para o fundo das águas está presente em várias culturas e muito raramente tem identidade masculina.

Jorge Luis Borges lembra Murgen, capturada em Gales, no século VI, que foi batizada e santificada, e ainda uma outra sereia que, em 1403, passou pelo dique em Haarlem e que, segundo um cronista do século XVI, não era peixe, porque fiava, nem mulher, porque podia viver na água. Borges ainda chama a atenção para a diferença registrada no idioma inglês entre as sereias clássicas, *siren*, e as *mermaids*, que aparecem com cauda de peixe.[17]

Segundo Spalding, há também as perigosas ondinas da mitologia germânica, das quais a mais conhecida é Lorelai. Outras já são inofensivas e melancólicas, como a pequena sereia do conto de Andersen.[18] Na mitologia indiana, encontram-se as apsaras,[19] com poder de sedução semelhante, e, na mitologia eslava, as rusalki, "donzelas que morriam antes do casamento".[20]

Já a boiúna, da mitologia dos índios da Amazônia, não é uma mulher, mas uma cobra,[21] e desse mito derivou o da Iara,[22] essa sim, mulher com os atributos das ondinas. Outra variação encontrada no Brasil, proveniente de cultos africanos de origem iorubana, é Iemanjá.[23] Essa divindade, entretanto, costuma ser benéfica, protegendo namorados e navegantes, desde que seja respeitada por eles. Em alguns aspectos, sua imagem se confunde com a que Maria representa na religião católica, imposta pelos portugueses a todas as suas antigas colônias. O moçambicano Mia Couto desenvolve os

---

[15] Adorno e Horkheimer, 1985, p.65.
[16] Adorno e Horkheimer, 1985, p.65.
[17] cf. Borges e Jurado, 1972 / 1983, p.214.
[18] cf. Spalding, s/d, p.32-33.
[19] cf. Spalding, s/d, p.125.
[20] cf. Spalding, s/d, p.52.

[21] cf. Donato, s/d, p.56.
[22] cf. Donato, s/d, p.129.
[23] cf. Donato, s/d, p.131;

diversos aspectos dessa imbricação de imagens, sagradas em diferentes religiões, no romance *O outro pé da sereia*,[24] em que uma imagem de Maria teve seu pé amputado no navio que a levava às costas da África, o que a torna, em certa medida, duplamente sagrada, uma vez que, sem perder seus atributos católicos, a eles acrescenta os poderes de sereia, em uma combinação exótica, entre protetora e mortífera, que afeta direta e irreversivelmente os que a tocam.

Se, na Idade Média, os monstros recebem uma carga simbólica que os faz representantes dos misteriosos designos divinos, os séculos seguintes vão procurar um saber sobre os monstros; por exemplo, através da medicina, como o fez Abroise Paré. Para Umberto Eco, "O problema não está mais em vê-lo [o monstro] como belo ou feio, mas estudá-lo em sua forma, por vezes em sua anatomia".[25] Por essa via, as sereias acabam por designar, até hoje, na teratologia, uma má formação congênita que faz com que a criança nasça com os membros inferiores unidos e outras alterações nos órgãos internos. Por essa má formação, embora seja tomada por menina, normalmente não desenvolve órgãos sexuais internos ou externos. No caso das crianças-monstro, a atração que exercem emana do componente mórbido que o ser humano apresenta.

Voltando à Antigüidade, verifica-se que, entre os egípcios, a ave com rosto humano representava também as almas do outro mundo. Sua presença punha em risco as fronteiras entre os vivos e os mortos. Na mitologia grega, as sereias são encontradas em algumas versões do mito de Perséfone. Vistas dessa perspectiva, além de serem híbridas pela forma, também o são por sua atuação.

Neste ensaio, interessa destacar, sobretudo, o que, na *Odisséia*, elas prometiam aos navegantes: "e o que se alegra vai-se também sabendo mais".[26] O saber prometido e essa forma de utilizá-lo correspondem ao atributo que está na origem grega de seu nome: *seirá* é "liame, nó, laço, cadeia", e as sereias são, portanto, aquelas que enredam.[27] A sedução pelo saber não aparece nas sereias de outras culturas ou de períodos históricos mais recentes; entretanto, é talvez uma das promessas da cidade que ainda encontram ouvidos nos que para ela migram.

Assegurando que tudo sabiam, as sereias de Homero não são desmentidas nem mesmo por Circe, que alerta Ulisses contra seu poder de destruição, mas não o de enganar. Elas só mentem quando dizem que, em algum momento, os homens partem de jun-

---

[24] Couto, 2005.
[25] Eco, 2004, p.152.
[26] Homero, *Odisséia*, *apud* Brandão, 2005, p.82.
[27] Brandão, 1987, vol.3, p.310.

to delas. Se Ulisses pode ser considerado vitorioso por escutar seu canto arrebatador e escapar ileso, em contrapartida, elas não lhe revelaram o saber de que dispunham: seu canto o anuncia, mas esse saber não chega ao enunciado.

Para Jacyntho Brandão, o canto das sereias não é falso, mas sem limites, o que, para os gregos, já representava o grande perigo da *hybris*.[28] Em nossa cultura, guardamos esse medo na imagem dos monstros, em sua maioria híbridos como a sereia. Também para Brandão, ao destruir o ouvinte, elas impediam a divulgação do canto, agindo como antimusas, e o que há de mentiroso nas sereias é que seu canto é só uma representação do canto: "Em outros termos: mimese da Musa".[29]

Na leitura de Blanchot, na *Odisséia* elas prometiam a nascente do canto e "conduziam o navegante a esse espaço onde cantar começaria verdadeiramente",[30] mas, nesse lugar de origem, a música "tinha ela própria desaparecido mais completamente do que em qualquer outro sítio do mundo".[31] Assim, apenas Ulisses pôde ouvir seus cantos imperfeitos, cuja força residia em sua falha. O canto mediado converte a ode em episódio, transformando a obra de Homero no túmulo das sereias.[32]

Nesse mesmo ensaio, Blanchot distingue, ainda, entre o romance e a narrativa: as narrativas reivindicam para si o estatuto de verdadeiras, enquanto os romances, que reproduzem situações comuns, afirmam-se como ficção. Para Luiz Costa Lima, entretanto, essa posição se equivoca, uma vez que: "A ficção não se confunde com o puro falso senão que opera dentro do falso aceitável".[33] Deixando, por agora, a dicotomia entre o falso e o verdadeiro, interessa destacar mais uma das afirmações de Blanchot: na aventura narrativa, cabe excluir "qualquer alusão a um fim e a um destino. [...] A palavra de ordem é, pois, de silêncio, de discrição, de esquecimento".[34]

No décimo livro de *A República*, obra em que Platão desenha a concepção socrática de uma sociedade ideal, aparecem as sereias girando nos círculos exteriores do fuso da Necessidade, cantando em uníssono uma melodia perfeita.[35] Observe-se que Sócrates reitera, neste último livro, o propósito de excluir os poetas, já que não têm "outro talento que o de imitar, mediante certa colocação de palavras e expressões figuradas".[36] En-

[28] Brandão, 2005, p.84.
[29] Brandão, 2005, p.85.
[30] Blanchot, 1984, p.11.
[31] Blanchot, 1984, p.11.
[32] Blanchot, 1984, p.13.
[33] Lima, 2000, p.381.
[34] Blanchot, 1984, p.13.
[35] cf. Platão, s/d, p.293.
[36] Platão, s/d, p.277.

tretanto, no apólogo de Her, descrito a Glauco para ilustrar "os bens e os males reservados na outra vida à virtude e ao vício",[37] ali estão as sereias entoando seus hinos. Seriam de natureza diferente daqueles cantos dos poetas? Se a República sonhada procura reproduzir a ordem do cosmos, essa réplica não se constitui sem a escolha feita pelas almas diante da Necessidade, em cuja alegoria as sereias ganham acento junto às Parcas.

Entre os gregos e entre os navegadores da Idade Média, as sereias eram bastante temidas, fazendo parte dos riscos que o mar oferecia. Para Delumeau, no começo da Idade Moderna, "há um espaço onde o historiador está certo de encontrá-lo [o medo] sem nenhuma falsa aparência. Esse espaço é o mar".[38] Dele provinham doenças, mas principalmente os estrangeiros, sujeitos a suas próprias leis. Nas histórias que traziam, as sereias representavam o constante perigo de se desviar do caminho, perder-se nos rochedos, e o risco é, para Adorno e Horkheimer, um dos fundamentos da teoria econômica burguesa: "a possibilidade da ruína é a justificação moral do lucro".[39] Nessa medida, além de contadas, elas começam a ser também contabilizadas.

Contemporaneamente, com o mar aparentemente domado, as sereias já não aparecem tanto como monstros. Para Nazário, "foram convertidas em animais de estimação nas produções de Hollywood".[40]

Sabemos que os desenhos animados que divulgam atualmente a imagem das sereias tomaram como ponto de partida o conto de Andersen. Lá, elas já não representavam perigo para os homens; ao contrário, a destruição da sereiazinha que o protagoniza se deve à sua desmedida paixão por um príncipe que ela não consegue cativar e à sua aspiração por uma alma imortal. Pela sua bondade, deixa de ser uma filha do mar e, depois de virar espuma, eleva-se à condição das filhas do ar, com a possibilidade de adquirir a imortalidade com que tanto sonhava.

Em 1997, a M. Officer lançou sua coleção primavera-verão com instalação concebida e apresentada por Tunga, na qual cinco tipos de sereias emprestaram sua sedução ao mundo da moda. Esse outro exemplo de domesticação das sereias alerta para o fato de que, se foi consagrada por Hollywood, não nasceu em seus estúdios e nem se restringe a seu espaço.

---

[37] Platão, s/d, p.291
[38] Delumeau, 1989, p.41.
[39] Adorno e Ho4rkheimer, 1985, p.67.
[40] Nazário, 1998, p.119.

Há pelo menos dois poetas brasileiros que representaram esse mito, à sua maneira: Manuel Bandeira, no poema *Balada do rei das sereias*, [41], e Cecília Meireles, em *Sereia*. Para o primeiro, o rei cruel as põe à prova, e elas terminam por virar espuma para não restituir ao rei sua filha, que ele próprio jogara ao mar, e se vingam do rei ao preço de sua própria morte. No poema de Cecília Meireles, "A mulher do canto lindo / ajuda o mundo a sonhar, / com o canto que a vai matando".[42] Nesses dois casos, não somos nós que devemos temer as sereias; ao contrário, elas estão sempre em risco de desaparecer, quando fazem contato com a humanidade.

A sirene, variação da palavra sereia, hoje tão familiar no cotidiano das cidades, percorreu um longo caminho até aqui. Primeiro, emprestou seu nome ao apito dos navios, só depois aportando e passando-o aos carros que necessitam de abrir caminho em situações de emergência. Dessa maneira, se as sirenes correm alardeando que uma pessoa ou um grupo se encontra em perigo, também anunciam o socorro, mostrando uma face voltada para o perigo e outra para a solução.

Como as sereias, as cidades também enredam: pela malha urbana, transitam as mais diversas pessoas, criando em cada esquina possíveis encontros e desencontros. Promessa de saber, como a das sereias, é nelas que surgem as primeiras universidades que, para Rama, tomaram o lugar das igrejas na cidade das letras que o século XX concebeu.[43] A universidade apresentava a perspectiva de uma mudança na condição sócio-econômica e, conseqüentemente, outro lugar na hierarquia que preside as cidades. Essa possibilidade mobilizou grande parte das migrações. Se hoje as grandes metrópoles apresentam-se como mais temíveis que desejáveis, sua maior monstruosidade é que não perderam seu poder de atrair pessoas que não encontrarão para si um lugar digno nesse tecido desmesurado, mas que não vêem outro endereço onde procurá-lo.

Em tempos pós-utópicos, o que nos chama às cidades? Enquanto nos deixamos enredar por suas promessas e ameaças, acabamos por emaranhar seu traçado físico e o político, mesmo quando previamente planejados. Talvez já não se trate de decidir sobre a forma ideal que uma cidade deve ter, mas de desvendar o que reside nesse ideal que nos seduz. Para isso, parece necessário construir não uma outra narrativa, mas outra posição para escutá-la. Dito de outra maneira, procurar nova estratégia que desestabilize o mito que alimenta as cidades globalizadas, devoradoras de seus transeuntes, de sorte a alcançar seus alicerces.

---

[41] Bandeira, s/d. p.184-185.

[42] Meireles, 1992, p.84.
[43]cf. Rama, s/d, p.26.

Retomando a sereia como metonímia da cidade, o que o canto de ambas, de cidades e sereias, traz de falso e de verdadeiro? O poeta Carlos Drummond de Andrade propõe este aforismo: "Não acreditamos em sereias, mas gostamos de ouvir-lhes o canto".[44] A primeira parte da proposição comporta pelo menos duas leituras: ou não acreditamos na existência das sereias, ou não acreditamos no que dizem. Em nenhum dos dois casos, deixamos de gostar de seu canto, cuja existência, aqui, não é posta em dúvida. Errando na história de Ulisses, Kafka o faz tapar os ouvidos com cera e, com isso, ignorar que as sereias não teriam cantado quando ele passou. O autor nos alerta: "As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio".[45]

Para não nos perdermos nos meandros entre o falso e o verdadeiro, cabe escutar o silêncio das sereias e o das cidades, lacuna promovida pela letra entre o canto e sua narrativa. Em tempos de atopia, nós saberemos fazer falar esse silêncio?

Bibliografía:

Adorno, Theodor W. e Horkeheimer, Max, "Ulisses ou Mito e Esclarecimento",en *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. pp.19-80.

Andersen, Hans Christian. "A sereiazinha" en *A sereiazinha. E outras histórias bonitas.* São Paulo, Editora do Brasil, s/d. pp.9-40.

Andrade, Carlos Drummond de. "Sereias" en *O avesso das coisas. Aforismos. (póstuma). Prosa Seleta*. Rio de Janeiro,Nova Aguilar, 2003. p.950.

Argan, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Bandeira, Manuel. "Balada do rei das sereias" en *Lira dos cinqüent'anos*. (1940). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro / São Paulo, Record, s/d. pp.184-185.

Blanchot, Maurice. "O canto das sereias" en *O livro por vir*. Lisboa, Relógio D'Água, 1984. pp.9-17.

Borges, Jorge Luis e Jurado, Alicia. "Sirenas"en Borges, Jorge Luis *et al. Obras completas en colaboración*. Buenos Aires / Madrid, Emecé / Alianza, 1972 / 1983. pp. 213-214.

Brandão, Jacyntho Lins. "As musas ensinam a mentir" en *Antiga Musa* (arqueologia da ficção). Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. pp.75-90.

[44] Andrade, 2003, p.950.
[45] Kafka, 2002, p.104.

Brandão, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 1987. 3 volumes.

Buarque, Chico. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Cicero, Antonio. *Finalidades sem fim.* São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

Couto, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

Delumeau, Jean. *História do medo no ocidente* (1300-1800). São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Donato, Hernani. *Dicionário de mitologia*: *asteca, maia, aruaque e caraíba, inca, tupi, diaguita, banto, ioruba, ewe e fanti-ashanti, negro-maometana*. São Paulo: Cultrix, 1989.

Eco, Humberto (org.). "A beleza dos monstros". en *História da beleza*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004. pp.131-153.

Grimm, Jacob e Grimm, Wilhelm. *Contos* (Edição bilíngüe. Tradução e notas Fernando Klabin). Florianópolis,Paraula / UFSC, 1998.

Homero. *Odisséia* (Trad. Antônio Pinto de Carvalho). São Paulo, Nova Cultural, 2003.

Kafka, Franz. "O silêncio das sereias". en *Narrativas do Espólio* (1914-1924) (Trad. Modesto Carone). São Paulo,Companhia das Letras, 2002. pp.104-106.

Lima, Luiz Costa. "O paradoxo em Kafka". en *Mimesis*: *desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. pp.365-395.

Meireles, Cecília. "Sereia" en *Viagem* e *Vaga música*. Rio de Janeiro,Nova Fronteira / Instituto Nestlé de Cultura / MEC, 1982. p.84.

Munford, Lewis. *A cidade na história. Suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Nazario, Luiz. *Da natureza dos monstros.* São Paulo, Arte & Ciência, 1998.

Platão. *A República* (Trad. Eduardo Menezes). São Paulo, Hemus, s/d.

Rama, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo, Brasiliense, s/d.

Spalding, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia: germânica, eslava, persa, indiana, chinesa, japonesa*. São Paulo, Cultrix, 1989.

Tuan, Yi-fu. "Medo na cidade". en *Paisagens do medo* (Trad. Lívia de Oliveira). São Paulo, UNESP, 2005. pp.231-278.

CDs:

Buarque, Chico (intérprete e compositor). "Samba e amor" (1969). en *Chico Buarque de Hollanda* Nº 4. (1970). São Paulo, Universal Music Ltda, s/d. 1 cd.

Buarque, Chico e Wisnik, José Miguel (compositores). "Embebedado". en Costa, Gal (intérprete). *Gal Costa Hoje*. São Paulo, Trama Promoções Artísticas Ltda, 2005. 1 cd.

Rosa, Noel (compositor). “Três apitos” (1933). In: *Noel pela primeira vez.* Rio de Janeiro, MEC / FUNART / Sony Music Entertainment, 1997. vol. 6, cd 11.
Site:
http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/videos/languages/portuguese/html/5tipos.html, acessado dia 29/10/2006.

Erinias en la cerámica griega: la transformación del monstruo

Cora Dukelsky

A partir de la segunda mitad del siglo V a.C. la temática teatral se convierte en uno de los tópicos predilectos de la pintura sobre cerámica. Del ciclo de la *Orestía*, los artistas seleccionaron aquellos episodios más pintorescos o los que apelaran a la sensibilidad de los espectadores. Uno de los favoritos fue la persecución de las Erinias al matricida Orestes. Tenía los condimentos necesarios para resultar interesante: el héroe trágico atribulado por la culpa de haber matado a su madre, dos dioses fundamentales del panteón olímpico como Atenea y Apolo y, no menos fascinantes, con todo el horror que condensaban en sus monstruosas figuras, las Erinias.

Poseedoras de una despiadada memoria, las Erinias persiguen a los criminales, en particular aquellos que han pecado contra la propia sangre. Son guardianas de la moral porque el asesinato amenaza la estabilidad de la sociedad. En la tragedia su rol vengador finalizará por convertirse en una garantía de la reciente democracia que, justamente, el dramaturgo Esquilo apoyaba. Son, no obstante, un reflejo de un orden más antiguo, perimido y temible sobre el cual se impuso la religión olímpica. Al igual que otros monstruos, las Furias remiten a ancestrales poderes primigenios relacionados con la Diosa Madre mediterránea, soberana del mundo mítico antes de la llegada de los indoeuropeos. Son fuerzas ctónicas que la nueva religión deberá asociar para conservar su ascendiente sobre el pueblo siempre renuente a dejar sus creencias. En varias ocasiones los mitos griegos relatan de qué manera fueron vencidas por los olímpicos. Apolo dominó a la descomunal serpiente Pitón y sólo así pudo instalarse en el centro del mundo, el *omphalos* délfico. Atenea incorporó a Palas[1] al igual que a Erictonio,[2] a Erecteo[3] y a

[1] Palas era hija de Tritón y según el mito fue educada junto con la diosa Atenea quien accidentalmente le dio muerte y de ese modo la incorpora a su culto. Era una antigua diosa cuyos poderes quedaron incorporados al Paladio, estatua divina, dotada de propiedades mágicas que garantizaba la integridad de la ciudad.

[2] Otro de los primitivos poderes ctónicos incorporados a los nuevos dioses, Erictonio, se subordina a Atenea como su 'hijo' en el mito griego. Cuando Hefesto se apasiona por la diosa virgen, ésta no acepta sus requerimientos amorosos. El semen del dios se derrama sobre la pierna de Atenea y ella lo arroja al suelo. Así fecundada, la Tierra da origen a un ser monstruoso, mitad hombre, mitad serpiente, a quien Atenea protegerá.

[3] Primitivamente se confunden Erecteo con Erictonio, luego se diferencian y Erecteo aparece como hijo o nieto de Erictonio.

Medusa[4] a su ritual. Estos seres, vinculados al mundo subterráneo, suelen tener serpientes como parte de sus cuerpos, deslizándose por sus brazos o en su cabellera.

La serpiente era un símbolo de la potencia generadora de la tierra, de los muertos y de los dioses infernales. No sólo de la tierra conectada a las fuerzas ctónicas sino también como sustento del hogar. Desde tiempos inmemoriales los griegos, ya en período minoico,[5] consideraron a la serpiente como protectora del hogar. Por extensión se transformó en guardiana de la polis. La estatua criselefantina de la Atenea *Parthenos* realizada por Fidias para el interior del Partenón albergaba bajo su escudo un enorme reptil que puede interpretarse de acuerdo a este último significado.

Los terribles poderes de la tierra habían sido en su origen benéficos y, aunque los nuevos dioses intentaron suplantarlos por otros malignos, el resultado fue una compleja ambivalencia. Las evidencias artísticas nos permiten inferir que una Gorgona puede ser amenazante y peligrosa para Perseo –como se ve en numerosas cerámicas y relieves esculpidos- y sin embargo se la representa en las acroteras[6] y antefijas[7] de los templos como deidad protectora. El ejemplo más notable corresponde al tímpano del templo de Artemisa en Corfú,[8] cuya figura central es una espantosa Medusa en la pose arcaica de 'carrera arrodillada',[9] dos serpientes entrelazadas en su cintura y el rostro frontal,[10] de ojos saltones y boca excesivamente abierta dejando ver su lengua en una mueca atroz. El lugar de privilegio que ocupa en el templo indica su carácter de divinidad protectora. Las Gorgonas pintadas en la cerámica exhiben de igual modo la fealdad de su apariencia asociada al horror que generan. Esquilo hace referencia a sus figuras atroces cuando presenta a las Erinias. Al parecer eran tan aterradoras que resultaban indescriptibles, el dramaturgo las compara con Gorgonas y Arpías y aun así no alcanza a definir su monstruosidad:

---

[4] Medusa era una de las tres hermanas Gorgonas, encarnación de la sabiduría y potencia femeninas. Petrificaba a quien la mirara, por lo tanto el héroe Perseo es ayudado por los dioses para vencerla, Atenea le recomienda guiarse por el reflejo del monstruo en su bruñido escudo y así logra decapitarla.

[5] La civilización minoica se desarrolló en la isla de Creta y aledaños entre el 3000 a.C. y el 1400 a.C.

[6] Las acroteras son esculturas de terracota o mármol que adornan los tres vértices del frontón de un templo. Pueden ser de carácter vegetal, ornamental o presentar figuras.

[7] Las antefijas son esculturas de terracota o mármol que adornan los sectores laterales del techo a dos aguas de los templos. Pueden ser de carácter vegetal, ornamental o presentar figuras.

[8] El templo, ubicado en la isla de Corfú, la antigua Corcira, pertenece aproximadamente al 580 a.C.

[9] La 'carrera arrodillada' es una convención arcaica para transmitir el movimiento violento, carrera, huida, persecución y combina la zancada de las piernas con los brazos extendidos.

[10] El rostro de frente, en período arcaico, es equivalente a una máscara, a una representación de seres extraños, monstruosos, imagen de alteridad. Excepto la Gorgona, que invariablemente presenta su rostro de frente, muy pocos personajes y en contadas ocasiones se exhiben de este modo. A veces Dionisos, sátiros o Artemisa, como diosa de los límites pueden mostrarse así. Para ampliar el concepto ver Vernant, J.P. *La muerte en los ojos*. Barcelona. Gedisa. 1986.

> Delante de este hombre, duerme un extraño grupo de mujeres que ocupan los asientos. No quiero decir mujeres sino Gorgonas, pero ni a Gorgonas puedo compararlas por esos aspectos ni siquiera con las Arpías, que, dotadas de alas ya vi una vez pintadas, arrebatando la comida a Fineo. Pero éstas se ve que carecen de alas, son de color negro y en todo repugnantes: roncan con resoplidos repelentes y de sus ojos segregan humores odiosos.[11]

Los rasgos sobresalientes de las abominables criaturas consisten en que son femeninas, similares a Gorgonas y Arpías, de color negro, repugnantes, emiten desagradables sonidos y sus ojos supuran. ¿Cómo representar semejantes seres? Con anterioridad a Esquilo no se identifican las Erinias dentro de la multitud de monstruos que proliferan en el arte griego. Es muy probable que las imágenes arcaicas de las Erinias pasen desapercibidas ante nosotros confundidas con las de arpías o sirenas. "Esquilo […] fue el primero que dio a las Erinias una apariencia, una forma visible, el primero que las diferenció de las Keres, las Gorgonas o las Arpías".[12] La mayoría de las imágenes de monstruos en la cerámica griega surgen en el siglo VII a.C. en el marco del arte orientalizante. Las arpías, al igual que las sirenas, se representaban como aves con cabeza de mujer; una forma que proviene de la representación egipcia del alma.[13] Arpías y sirenas eran peligrosas y despreciables quizás por eso los griegos las vincularon con el sexo femenino. La concepción helénica de las mujeres resulta extremadamente ambivalente, pueden ser irracionales y violentas o atractivas y admirables. La sirena, por ejemplo, deleitaba con su melodioso canto pero también era causa de muerte y su canto irresistible aterraba y al mismo tiempo fascinaba a los navegantes. Igualmente crueles y seductoras eran las arpías, como genios de la muerte acechaban en el campo de batalla en espera de algún bello joven. En un *skyphos* corintio de principios del siglo VI a.C. (fig.1),[14] las vemos aguardando, ansiosas y encantadoras, que alguno de los dos contendientes muera para secuestrarlo y tomarlo como amante.

El carácter bestial de las arpías se manifiesta a través de la extraña combinación pájaro-humano. En el caso de la Gorgona - por ejemplo en un vaso del 550 a.C. decorado por el Pintor de Amasis que muestra a Perseo a punto de decapitar a Medusa

---

[11] Esquilo. *Euménides*. 46-54.
[12] Harrison. J.E. *Prolegomena to the study of Greek Religion*, Cambridge. 1903. p. 231.
[13] Numerosos temas iconográficos griegos tienen sus raíces en el mundo egipcio. Ver Dukelsky, C. "Esfinges, sirenas y arpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas". *Argos* (24) 2000, pp.23-40.
[14]Boston 95.14. Museum of Fine Arts, Boston. skifos corintio. Atribuido al Pintor de Samos. 595-570 a.C. Lado A: Hoplitas enfrentados y arpías. Lado B: Panteras enfrentadas. Ilustración en *The Perseus Project*. http://www.perseus.tufts.edu

(fig.2)[15]- el artista agrega al cuerpo humano, cuyo rostro aparece desfigurado por una espantosa mueca, las serpientes y las alas.

Volvemos a ver la pose de 'carrera arrodillada' y las grandes alas en una representación más reciente de arpías, una copa del Pintor de Fineo del 530-520 a.C.(fig.3),[16] en la cual el cuerpo es ya plenamente femenino. Las extrañas criaturas escapan de la persecución de los Bóreadas.[17] El cuerpo de pájaro se ha transformado en el de una mujer con un elegante atuendo bordado, botas aladas, a la manera de Hermes, y cabellos cuidadosamente peinados y adornados. Estos son los modelos con que cuentan los pintores para inspirarse en la representación de las Erinias y, efectivamente, su iconografía se va implementando sobre la base de ellos. Los artistas aceptan la analogía parcial entre arpías y Erinias que indica Esquilo.

Sin embargo, en el momento en que la temática teatral introduce a las Erinias junto a Orestes en la escena pictórica –la primera representación de la Orestía data del año 458 a.C.- los monstruos aterradores estaban perdiendo vigencia. El arte clásico encontró el equilibrio entre las incontenibles fuerzas primitivas y la racionalidad que logró dominarlas[18]. El proceso de humanización alcanzó también a los monstruos que comienzan a perder sus características bestiales.

Si observamos uno de los varios ejemplos en los cuales se representa la escena de Orestes amenazado por las Furias, el Pintor de Tarporley nos muestra a una de ellas ataviada con un chitón corto, con alas en su espalda y serpientes enruladas entre sus

---

[15] British Museum. London B 471. Olpe de figura negra. Pintor de Amasis. 550 a. C. Perseo y Medusa. Ver ilustración en *The Perseus Project*. http://www.perseus.tufts.edu

[16] Würzburg L164. Martin von Wagner Museum. University of Würzburg. Copa de ojos calcídica. Pintor de Fineo.530-520 a.C. Interior: lado A. Fineo, las Horas, Boreadas persiguiendo Arpías. lado B. Dionisos y Ariadna con silenos y ninfas. Ver ilustración en *The Perseus Project*. http://www.perseus.tufts.edu

[17] Las arpías habían sido enviadas por Zeus para atormentar a Fineo como castigo por la crueldad para con los suyos. Las groseras criaturas comían y contaminaban con sus excrementos los víveres del palacio. El rey pidió auxilio a los Argonautas, quienes enviaron a los hijos de Bóreas -también seres alados- para perseguirlas.

[18] Las esculturas del Partenón son un excelente ejemplo para ilustrar la transformación de las bestias. En las metopas de la Centauromaquia se reconocen al menos tres manos diferentes, el llamado "maestro de los centauros con máscara", el "maestro de los centauros fogosos" y el "maestro de los centauros humanizados". El primero de ellos conserva la tradición arcaica de exhibir a los centauros despeinados, con arrugas, ceños fruncidos, orejas puntiagudas y narices aplastadas. La fealdad de la imagen simboliza la irracionalidad, las pasiones descontroladas, los instintos animales que contrastan con la belleza y regularidad de los rostros y cuerpos de los lapitas, símbolos del hombre griego cuya mayor virtud reside en el uso de la razón. Otros maestros volcaron en las metopas la ideología clásica, humanista, que era seguramente la de Fidias, sus centauros pierden todo salvajismo y tienen el potencial de elevarse por encima de las pasiones animales, sus rasgos son regulares y armoniosos y sólo conservan de la anterior iconografía, el cuerpo de caballo.

cabellos y en su mano (fig.4).[19] La agitación de la carrera se traduce en la ondulación del ruedo de su vestido al igual que en el manto flotante de Orestes. La imagen de una agradable joven con alas no da la impresión de amenaza y menos aun de terror lo cual contrasta con la descripción de Esquilo de criaturas más bestiales que humanas que generarían repulsión en los espectadores. Los artistas se alejan del texto dramático y sólo respetan al pie de la letra el hecho de la persecución de las diosas vengadoras al matricida.

El Pintor de las Euménides pintó en una escena varios actores de la obra de Esquilo (fig.5).[20] Orestes ocupa el centro de la composición, recostado contra el *omphalos* délfico. El joven está desnudo, salvo por su manto, claro indicio – para los espectadores antiguos-de la heroicidad del personaje. La belleza física del cuerpo masculino desnudo expresa la virtud y el honor del hombre griego,[21] en este caso del héroe trágico. Apolo, junto al laurel, está purificando a Orestes con un pequeño cerdo, símbolo del sacrificio por el cual lavará su mancha. Lo acompaña su hermana Artemisa quien, si bien no tiene un rol en la tragedia, a menudo aparece asociada al dios délfico. Dos de las Furias están aún dormidas mientras el fantasma de Clitemnestra intenta despertarlas. En esta ocasión las Erinias carecen de alas, están vestidas con chitones cortos sujetos con gruesos cinturones y cintas cruzadas sobre el pecho; los pies calzados con botas de caza. La perfección anatómica de sus cuerpos, la delicadeza y plasticidad de las poses, los rostros amables no responden a las pautas de la representación monstruosa. Si no conociéramos la trama jamás interpretaríamos a estas elegantes doncellas como asquerosas criaturas capaces de enloquecer a los culpables de asesinato.

Las imágenes de los vasos están destinadas a un público que conoce las obras teatrales, no son estrictamente una traducción de la obra dramática. A menudo los artistas introducen personajes que no forman parte de una determinada escena; lo importante era transmitir una vivencia, una emoción que permitiera al espectador recordar el desarrollo dramático que lo había conmovido. Diversos episodios se manifiestan en una crá-

---

[19] Pintor de Tarporley. Cratera de campana. Erinia persigue a Orestes.400 a.C. Oxford. Ashmolean. M. 1917.65. Ver ilustración en *Beazley Archive.* http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/Pottery.htm.

[20] Pintor de las Euménides. Crátera de campana. Apulia. 390-380 a.C. Louvre K 710. El vaso es un claro testimonio de la importancia de la tragedia ática en el repertorio de la cerámica llamada Italiota producida en la Magna Grecia. Ver ilustración en la página del Museo del Louvre http://www.museedulouvre.fr/llv/activite/detail_parcours.jsp;jsessionid=FSdnj9Gc8s89V2zpG8hHt57lmBsRhNJNYyy6vpm4Gv9QLnP1Dqsz!20646967?CURRENT_LLV_PARCOURS%3C%3Ecnt_id=10134198673460612&CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673460688&CURRENT_LLV_CHEMINEMENT%3C%3Ecnt_id=10134198673460688&bmUID=1158864296509

[21] En cambio, en otras escenas de la Orestía, cuando Orestes se representa matando a Egisto invariablemente los artistas lo visten con el atuendo guerrero.

tera del British Museum (fig.6).[22] Orestes se arrodilla en el omphalos. Apolo y el árbol de laurel, de cuyas ramas cuelgan *pinakes* votivos,[23] sugieren el entorno délfico al igual que la presencia del trípode. Junto al dios una pequeña Erinia con inmensas alas y una serpiente que se adhiere a su exquisito traje de cazadora acompañado con botas. La otra Erinia no tiene alas y, quizás para compensar, abundantes serpientes caracolean en su cabellera, hombros y brazos. La figura que aparece en la esquina superior derecha probablemente representa a Clitemnestra mientras la de la izquierda podría ser Pílades. Resulta significativa la presencia de Atenea, quien no participó del episodio en Delfos. Es posible que el pintor haya querido ubicarla en este contexto para tranquilizar a Orestes; el intercambio de miradas entre ambos parece confirmarlo.

El pintor ha combinado sus propios recuerdos de la obra con la fantasía creadora. Los atuendos de los personajes son seguramente los que él ha visto en escena, observemos el traje de Atenea, tradicionalmente un austero peplo de lana que en la pintura está abundantemente bordado siguiendo la moda teatral.

En una apretada síntesis el artista revive el comienzo y el final de *Euménides*. La trilogía de Esquilo describe el nacimiento de la democracia, la evolución de la justicia desde un deseo primordial de venganza de sangre a un sistema civilizado de orden social dentro de la polis. Las Erinias, inmundas bestias, se convertirán, gracias a su inserción en la sociedad democrática en diosas bienhechoras. Son las últimas representantes del viejo orden en el cual humanos y bestias resultaban aún indiferenciados. Odiadas por los Olímpicos y por los hombres será Atenea quien les dará la oportunidad de integrarse a la comunidad. La historia de las Furias es la del proceso de diferenciación de lo divino, lo bestial y lo humano.[24] Aquellas criaturas agresivas, enloquecedoras, horribles, se ven obligadas a adaptarse a la nueva sociedad y se transforman en las venerables diosas, subordinadas a los olímpicos que, en el mundo mítico, les han ganado la batalla. Es poco probable que los pintores de vasos, simples artesanos, hayan comprendido plenamente la profundidad del pensamiento de Esquilo, sin embargo a través de sus imágenes lograron demostrar que las deidades monstruosas podían convertirse en diosas benevolentes. Las imágenes y sus cambios iconográficos son, en definitiva, un reflejo del imaginario colectivo. El material pictórico no explicita directamente el fenó-

[22] Orestes en Delfos. Crátera de campana. Atribuida a Python. 350-340 a.C. British Museum. London 1917.12-10.1. Ver ilustración en *The Perseus Project*. http://www.perseus.tufts.edu
[23] Los *pinakes* son tabletas con imágenes pintadas, realizadas en madera, terracota o piedra que se colocaban en los templos como ofrendas votivas.
[24] Heath, J. op. cit. p.35.

meno teatral, no es una trascripción de un fragmento del texto literario pero nada nos impide interpretar la imagen como emergente de los valores trascendentales de una sociedad que supo apreciar con gran entusiasmo tanto el drama como las artes plásticas.

Imágenes

(Fig.1) Hoplitas enfrentados y arpías. Pintor de Samos. 595-570 a.C.
Boston 95.14. Museum of Fine Arts, Boston. skifos corintio. Atribuido al Pintor de Samos. 595-570 a.C. Lado A: Hoplitas enfrentados y arpías. Lado B: Panteras enfrentadas. **Ilustración en *The Perseus Project.***

(Fig.2) Perseo decapita a Medusa. Pintor de Amasis. 550 a.C.
British Museum. London B 471. Olpe de figura negra. **Ilustración en *The Perseus Project.***

(Fig.3) Arpías perseguidas por los Bóreadas (detalle). Pintor de Fineo. 530-520 a.C. Würzburg L164. Martin von Wagner Museum. University of Würzburg. Copa de ojos calcídica. Pintor de Fineo.530-520 a.C. Interior: lado A. Fineo, las Horas, Boreadas persiguiendo Arpías. lado B. Dionisos y Ariadna con silenos y ninfas.
Ilustración en *The Perseus Project.*

(Fig. 4) Orestes y una Erinia. Pintor de Tarporley. 400 a.C.
Pintor de Tarporley. Cratera de campana. Erinia persigue a Orestes.400 a.C. Oxford. Ashmolean. M. 1917.65. **Ilustración en *Beazley Archive.***

(Fig.5) Orestes en Delfos. Pintor de las Euménides. 390-380 a.C.
Pintor de las Euménides. Crátera de campana. Apulia. 390-380 a.C. Louvre K 710.
Ver ilustración en la página del Museo del Louvre

(Fig.6) Orestes en Delfos. Python. 350-340 a.C.
350-340 a.C. British Museum. London 1917.12-10.1. **Ilustración en *The Perseus Project***

Bibliografía

Beazley Archive. http://www.beazley.ox.ac.uk

Bieber, Margaret. *The History of the Greek and Roman Theater.* London, Princeton University Press,1939.

Boardman, John. *Athenian Red Figure Vases. The archaic Period.* London, Thames and Hudson, 1985.

---------- *Athenian Red Figure Vases. The classical Period.* London, Thames and Hudson, 1989.

Charbonneaux, Jean et alt. *Grecia Clásica.* Madrid, Aguilar, 1970.

Ferrari, Gloria. "Figures in the Text: Metaphors and Riddles in the Agamemnon", *Classical Philology* (92.1) 1997, pp.1-45

Goldman, Hetty. "The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting", *Harvard Studies in Classical Philology*. (21) 1910, pp.111-159.

Green, R.. Handley, E. *Images Of The Greek Theatre.* London, The Trustees of the British Museum, 1995.

Heath, John. "Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus" Oresteia", *The Journal of Hellenic Studies* (119) 1999, pp.17-47.

Sarian, Haiganush. "Reflexions sur l'iconographie des Erinyes dans le milieu grec, italiote et étrusque" *Suppléments au Bulletin de Correspondance Hellénique* (14) 1986, p.25-35

Schmitt Pantel, P. (dir) *Historia de las Mujeres en Occidente. La Antigüedad*. Madrid, Taurus, 1991.

The Perseus Project. http://www.perseus.tufts.edu.

Trendall, A.D. *Red Figure Vases Of South Italy And Sicily*. London, Thames and Hudson, 1989.

Webster, T.B.L. *Greek Theatre Production.* London, Methuen and Co. Ltd., 1956.

Arquetipos míticos de la ambivalencia sexual: *Middlesex* y la recreación de la monstruosidad clásica

Gerardo Valverde y Claudia N. Fernández

¡Háblame Musa, de la mutación recesiva ligada a mi quinto cromosoma!
Eugenides, *Middlesex*, (12)

Middlesex, la segunda novela de Jeffrey Eugenides,[1] premio Pullitzer 2002, narra el viaje interior del protagonista, Cal Stephanides, en busca de su identidad genérica. Nacido con los rasgos sexuales femeninos y masculinos, un hermafrodita real, ha vivido como mujer hasta los catorce años y como varón hasta los cuarenta, momento en que decide contar las experiencias de su inusitada vida. Y no hay lugar para demasiadas sorpresas pues el comienzo mismo de la novela compendia el nódulo de la historia: "Nací dos veces: fui niña primero, en un increíble día sin niebla tóxica de Detroit, en enero de 1960; y chico después, en una sala de urgencia cerca de Petoskey, Michigan, en agosto de 1974"(11).[2]

Lo que podría calificarse de inverosímil tiene sin embargo una explicación racional. Cuando nace, el viejo médico de la familia, llegado a América con sus abuelos griegos, pasa por alto sus peculiares características anatómicas genitales a causa de su presbicia y de una distracción azarosa (278). Finalmente su inclinación sexual masculina prevalece: no solo su atracción por las mujeres sino la desconcertante ausencia de rasgos sexuales secundarios propios de la pubertad femenina determinan su elección de una identidad de género, elección que el protagonista ejercita construyendo performativamente su masculinidad: cambia de vestimenta, introduce nuevos arreglos faciales, se alza con un modo enérgico de caminar, y –no podía ser de otro modo- escoge un nuevo nombre, que no es sino la transformación del primero: de Calíope deviene Cal.[3] El impulso final para el rito de pasaje lo imprime un accidente de tránsito que lo encamina a una revisión médica más detallada que la del viejo médico familiar y por la cual se dejan al descubierto los trazos de su 'anormalidad'. Le continúan haciendo nuevos y más profundos exámenes científicos que logran enunciar un diagnóstico: "pseudohermafrodita masculino –genéticamente hombre pero con apariencia de lo contrario- con un sín-

[1] Su primera novela fue *Las vírgenes suicidas* (2000), un relato coral sobre el suicidio de las hermanas Lisbon, llevado exitosamente al cine por Sophia Coppola en su debut como directora.
[2] Citamos, en todos los casos, por la edición castellana. Entre paréntesis se consigna número de página.
[3] cf. la anécdota de Diodoro Sículo (XXXII 12i), que cuenta el caso de una mujer de Epidauro, apodada Callo, que luego de una operación pasa a llamarse Callon.

drome de deficiencia de 5-alpha reductasa" (527). Aprenderá más adelante que lo suyo se denomina intersexualidad.[4]

Desde la Antigüedad, los seres nacidos con alguna malformación anatómica que los hiciera aparecer como sexualmente duales no encontraban un lugar para vivir en sociedad porque representaban una desviación de la norma. Anécdotas, sobre todo del mundo latino, atestiguan que eran considerados un prodigio (*teras* es la palabra griega que los alude)[5] y, por tanto, una amenaza enviada por los dioses. Las leyes griegas y romanas obligaban a los padres a exponer a los niños con esta doble apariencia sexual.[6] Y pasa también Calíope por la incómoda percepción -propia y ajena- de la monstruosidad de su *physis*. Pero es ella misma -él mismo- quien se impone la marginalidad, autoexiliándose en la ciudad de San Francisco, huyendo del amparo familiar y de las pretensiones del médico especialista que había acordado con sus padres mutilarlo para que fuera completamente una mujer.

En el devenir de los tiempos, los hermafroditas dejaron de representar un peligro potencial, y su calidad de portento se utilizó como una forma de entretenimiento y espectáculo. La biología vino entonces a ofrecer causas racionales para lo que parecía algo más 'mítico' que real. Este es un dato que puede rastrearse desde antiguo, desde la época imperial romana concretamente. En el siglo XIX el auge de la exhibición de los monstruos en circos se hizo popular. Constituye un gesto que a un tiempo expone la necesidad de encerrarlos -como se hacía con los criminales en la prisión y los locos en el hospicio- y de exponerlos, mostrarlos (precisamente muchos hacen derivar la etimología de la palabra monstruo del latín '*monstrare*', esto es, 'mostrar').[7] Como bien señala Tucherman (1999:109) en su trabajo sobre los monstruos y los '*freaks*': “Funcionan también como advertencia. Es preciso mantener distante lo que es de diferente naturaleza.

---

[4] Se denominan intersexuales a las personas que nacen con morfologías anatómicas engañosas o difíciles de asignar.

[5] Actualmente se llama 'teratología' a "la ciencia que estudia las malformaciones físicas de los seres vivos, sean hombre o animales. Sus raíces se remontan a los tiempos en que cada "monstruo" era considerado, en cuanto acontecimiento insólito, portador de un significado particular, de una comunicación de la voluntad divina" (Izzi 1996:465).

[6] Remitimos al libro de Brisson (2002) que trata sobre el tema. Recuerda el autor, entre otros, el pasaje de Flemón de Tralles (s.II), resumido por Proclo, en que se narra la historia de Policrito, cuyo hijo, un hermafrodita, es expuesto por su esposa en la plaza pública. Ella convoca a una asamblea para saber qué hacer con él. Termina el niño muerto por lapidación. Para sorpresa de todos, la cabeza, separada del cuerpo, comienza a profetizar sobre el futuro del pueblo.

[7] "É comum, na etimologia utilizada pelos autores que trataram do campo semântico do monstro, a associaçâo com *monstrare* e a traduçâo deste verbo por mostrar ou por "indicar com o olhar". Entretanto, José Gil afirma que *monstrare* significa muito menos "mostrar um objecto" do que "*ensinar um comportamento, prescrever a via a seguir*" (Tucherman 1999:103).

La hibridación compromete la humanidad del hombre. En este sentido ellos ejercen una función didáctica".[8]

Y Calíope inscribe en el derrotero de su destino personal el devenir de los de su 'raza'. Ya transformada en Cal, accede a ser exhibido dentro de una piscina en un club de *voyeurs* en la misma ciudad de San Francisco. Es que, expuesto como un monstruo de feria, logra sobrevivir exponiendo la mitad inferior de su cuerpo desnudo, a cuya visión acceden los clientes luego de depositar la suma correspondiente. La denigración que supone un trabajo de esta índole encuentra una suerte de compensación reparadora cuando la grave voz del locutor del local lo presenta como el dios Hermafrodito, vale decir, como un personaje 'enaltecido' de la mitología. Y no es solo su condición de ambivalencia sexual la que induce a considerarlo un mito viviente, sino también su identidad étnica, pues pertenece Cal a la minoría de inmigrantes griegos que viven en América del Norte, no otros que los griegos 'inventores de la mitología'.

Y este es el tema que nos ocupa, el modo como la mitología grecolatina permea toda la novela: los nombre griegos de los personajes conllevan reminiscencias míticas,[9] y el narrador protagonista juega con un vasto acerbo mitológico que, como griego, bien puede considerar propio. El autor, Eugenides, tan descendiente de griegos como su personaje, cuenta en un reportaje que su intención era la de escribir las memorias ficticias de un hermafrodita. Ahora bien, "El hermafroditismo conduce al clasicismo. El clasicismo conduce al Helenismo. Y el Helenismo conduce, por supuesto, a su[10] familia" (Safran Foer 2003:2)

En la mitología clásica la dualidad sexual jugó un rol bien significativo. El ejemplo más ilustre lo constituye sin duda la historia del joven Hermafrodito, cuya versión más desarrollada es la que narra Ovidio, en el libro IV de su *Metamorfosis* –también es en el libro cuarto de *Middlesex* donde se narra la exhibición de Cal como un Hermafrodito *redivivus*. Se trata precisamente de la historia que explica las causas del surgimiento de su sexualidad doble, la misma que en versión abreviada el locutor relata a los clientes del club ante la aparición de Cal: "Había una vez en la antigua Grecia una laguna encantada. Esa laguna estaba consagrada a Salmacis, la ninfa del agua. Y un día Hermafrodito, un hermoso muchacho fue a bañarse allí" (613)

---

[8] La treducción castellana es nuestra.

[9] Calíope es el nombre de la musa de la poesía épica y bien le cabe al narrador de la historia. El apellido Stephanides, puede aludir a la corona de boda conservada por su abuela Desdémona durante toda su vida, símbolo del incesto. Su esposo Eleuterio, la 'libera' de la opresión de los turcos, pero para encadenarla a una historia de amor prohibido. Y podrían enumerarse muchos otros ejemplos.

[10] "mi" dice el original.

El joven, que pisaría los catorce años –la misma edad tiene Cal cuando da cuerpo al dios en la piscina-, es completamente inexperto en cuestiones de amores, por lo que no accede a los ofrecimientos amorosos de la ninfa y amenaza huir. Ella finge ceder pero lo hace para ocultarse y esperar, con el fin de enredarse en el momento en que se introdujera desnudo en el agua. Como el joven se mantiene fiel en su postura, indiferente ante tan desmesurado ardor, ella invoca a los dioses y pide que sus cuerpos no puedan separarse jamás. Y el pedido se cumple. En el libro IV de *Metamorfosis* se cuenta de este modo el episodio:

> Cuando los cuerpos se han unido en un apretado abrazo, no son dos sino una figura doble, de modo que no puede ser llamado ni mujer ni joven y no parece ni uno ni otro y parece uno y otro (329)[11]

Al mirar la transformación de su mitad inferior, el joven pide a sus padres, Hermes y Afrodita, llevar sus nombres en el propio, y que quien ingrese en la laguna termine debilitándose. Ambas cosas le son concedidas.

La historia de Hermafrodito no es sin embargo la única que narra la ambivalencia sexual. Otra serie de mitos, de índole antropogónica y cosmogónica, conciben también personajes de doble sexualidad, esta vez en los tiempos de los orígenes. El más famoso de ellos es el que cuenta el comediógrafo Aristófanes en el *Simposio* platónico (189d-191e).[12] *Middlesex* también repara en él y lo incorpora en su relato. Es Zora, una hermafrodita que se contacta con Cal, la encargada de contárselo:

> En un principio, la persona estaba compuesta de dos mitades, una masculina y otra femenina. Luego se separaron. Por eso todo el mundo anda buscando su otra mitad. Salvo nosotros. Nosotros ya tenemos las dos mitades (622).

Este hermafroditismo de los primeros seres de la mitología ofrece una lectura nueva de la bisexualidad, la que apunta a la plenitud de la posesión de los dos sexos, una idea que la novela *Middlesex* recoge, y de algún modo confirma, con lo que experimenta Cal: "Todos tenemos muchas partes, otras mitades. No solo yo" (560), afirma el personaje. Muy probablemente la peculiar armónica belleza de la niña Calíope se explique precisamente por su ambivalente naturaleza sexual:

> De niña, incluso de muy pequeña, poseía una elaborada y desconcertante belleza. Aisladamente, ningún rasgo era correcto, pero del conjunto surgía algo cautivador. Una despreocu-

[11] Citamos en todos los casos por la versión castellana. Entre paréntesis se coloca el número de página.

[12] En la teogonía órfica la sexualidad dual juega un papel determinante en el orfismo. "Wether it be chronos before the egg or Phanes alter it who is the origin of all the gods, or Zeus who is at the origin of all perceptible things, or Dionysus who is at the origin of all human things, each of these principles realizes within itself the coicidence of contraries, in particular that of the sexes" (Brisson 2002: 100-1)

pada armonía. Una mutabilidad, también, como si debajo de mi rostro visible hubiera otro, ya arrepentido (281).

Hemos hecho hincapié en la relación de la bisexualidad con la monstruosidad. Y no debe de haber monstruo más paradigmático en la mitología grecolatina que el Minotauro. La novela de Eugenides también lo incorpora en las redes del relato. Los dos padres de Cal fueron concebidos después que los abuelos presenciaran una representación sobre el Minotauro. Los tratados médicos tempranos explicaban el nacimiento de los seres anómalos por diversas y disparatadas causas, como los sueños de las madres o la visión de cosas extrañas antes del parto. Es en ese rol que el Minotauro se incorpora en esta historia. Es que la 'monstruosidad' de Cal formaría parte de un legado de familia, pues proviene en realidad de las relaciones endogámicas, y hasta prohibidas, de los Stephanides: sus abuelos paternos eran hermanos, y los bisabuelos, primos entre sí. A la vez, la abuela materna era prima de los hermanos incestuosos. Por mucho tiempo se creyó que los nacimientos de andróginos se vinculaban con los matrimonios mixtos. Sin embargo la ciencia demostrará lo contrario: estos hijos sexualmente duales provienen de un tipo de relación consanguínea. El incesto que su abuela solo le revelará cuando Cal regrese ya con su adquirida apariencia masculina, en el final de la novela, es la verdadera causa de la mutación cromosómica que genera la constitución anatómica de Cal. La ciencia –el *logos*- reemplaza al mito. "En el siglo XX, la genética introdujo en nuestras células la antigua noción griega del destino"(609). El carácter híbrido del Minotauro borra las fronteras entre la naturaleza animal y humana, y de igual manera habían procedido los abuelos con su unión incestuosa, propia de los animales.

Pero inclusive antes de conocer el secreto familiar, el Minotauro le provee al protagonista un referente que no encuentra en el marco de las categorías sociales de su época. No de otro modo puede entenderse esta afirmación: "No hay razón para mencionar mis peculiaridades, mis vagabundeos por el laberinto durante todos estos años, ocultándome de todo. Y del amor también" (142-3). "Minotauros" se titula uno de los capítulos del libro I de la novela, una suerte de etiqueta nueva para denominar una raza especial.[13]

La monstruosidad del hermafroditismo reside en la posesión simultánea de los dos sexos. Pero la mitología también presenta seres que sucesivamente han experimentado los dos sexos. Esta particular experiencia afectó principalmente a los mediadores

[13] El Minotauro (mitad superior hombre, mitad inferior toro) nace de la unión de la reina Pasifae con un toro de Creta. Minos, su esposo encierra al monstruo en un laberinto que se convierte en su morada y su prisión.

entre hombres y dioses, es decir, a los adivinos. Entre ellos, el vidente Tiresias ocupa el lugar más relevante. No es por esto casual que el protagonista escoja a Tiresias para comparar su cambio de género: "Como Tiresias, primero fui una cosa y luego otra" (11). Nuevamente Ovidio ofrece una de las versiones más célebres de su historia en el libro III de *Metamorfosis*. Tiresias fue convocado por Hera para arbitrar en la disputa con su esposo Zeus acerca de quién disfruta más de la unión entre los sexos. Él poseía el conocimiento de las dos "clases de amor", dice Ovidio (292), debido a su prodigiosa migración de sexo, de varón a mujer y nuevamente varón, y ello por haber visto copular a dos serpientes y molestarlas con su bastón. Su respuesta a favor del mayor goce femenino provocó el enojo de la diosa y su consecuente ceguera, pero, en compensación, Zeus le otorga el don de conocer el futuro, suavizando así el castigo (292).[14]

La cuestión misma que genera la disputa entre los dioses, esto es, el placer del sexo, se hace carne en el cuerpo anatómicamente dual de Calíope. Debuta ella sexualmente con Jerome, pero sólo disfruta cuando tiene relaciones con la hermana de éste, por la que efectivamente se siente atraída. Su propia experiencia viene a dar una respuesta contraria a la de Tiresias, porque ella siente placer como hombre, instancia que la lleva a definir su género: "en aquel momento comprendí que no era una chica sino algo entre medias." Mucho antes de saber que Tiresias había sido por un tiempo mujer, Calíope había sido elegida para interpretar el rol del adivino en la producción teatral escolar de *Antígona* de Sófocles, una elección que 'naturalmente' había recaído sobre ella: “Mi alborotada melena sugería clarividencia, el hecho de caminar con los hombros caídos me confería el frágil aspecto de la edad avanzada. Mi voz a medio cambiar tenía un carácter incorpóreo, inspirado” (425)

Sabemos que Eugenides sintió fascinación por el mito de Tiresias desde el momento en que lo leyó en las clases de latín en la escuela primaria, le asombraba que alguien hubiera transitado por los dos géneros (Miller:2002). Reconoce el autor, además, que el novelista necesita también una imaginación hermafrodita: "Debemos ponernos en las cabezas de personajes de ambos sexos, después de todo. Por lo tanto el hermafroditismo es parte del trabajo" (Pearce), afirma en un reportaje.[15]

Por el don de la adivinación recibido, Tiresias es una figura ligada al saber (Loraux 2003:18). Sólo a él le conservó Perséfone las facultades intelectuales después de la

[14] En la versión de Calímaco (*Himno* 5), Tiresias es cegado por Atenea a causa de haberla visto desnuda. El don de la profecía le llega como compensación por pedido de su madre, miembro del cortejo de la diosa.
[15] La traducción es nuestra.

muerte, donde persiste en su rol de adivino (Homero,*Odisea* XI), lo que significa tener conciencia y, sobre todo, memoria (Loraux 2003:18). Recordemos que puede dar una respuesta a Hera porque conserva en su memoria los recuerdos de su vida femenina. Del mismo modo Calíope no se pierde para siempre en la vida de Cal. Inclusive cuando vive como hombre sigue siendo la hija de su madre Tessie, y es quien la llama todos los domingos (662); califica su cerebro de androginizado (32). La percepción de esta dualidad interior lo lleva a confesar que lo suyo es "un poco como estar poseído. Callie surge en mi interior, llevando mi piel como un vestido amplio" (60).

Observemos que, tratándose de un hermafrodita, no cupo a Cal la opción de la homosexualidad sino la identificación con las inclinaciones de alguna de sus dos genitalidades. Conserva Cal sin embargo, de modo residual, la identidad femenina. Ciertamente la novela no escapa al debate sobre la relación entre sexo y género, entre naturaleza y cultura, natura y nurtura. El autor se ha pronunciado por una posición intermedia:

> los genes interactúan con el ambiente durante períodos de desarrollo específicos, que son cruciales. Y ambos construyen el ser humano" […] "Cal 'funciona en sociedad' como un hombre. Pero esto no significa que él sea realmente un hombre. […] Entre las alternativas de nurtura y natura, opto por un lugar intermedio. Ése es, obviamente, uno de los significados más fuertes del título (Safran Foer:2003)[16]

Y dice Cal:

> Yo no encajo en ninguna de estas teorías. Ni en la de la biología evolutiva ni en la de Luce –la de la construcción social del género. Mi conformación psicológica no concuerda con ese esencialismo tan popular en el movimiento intersexual. A diferencia de otros de los llamados pseudohermafroditas varones de los que se ha escrito en la prensa, yo nunca me sentí fuera de lugar siendo chica. Sigo sin encontrarme enteramente a gusto entre hombres. (609)

Las experiencias de Cal Stephanides apuntan a desarmar las clasificaciones basadas en oposiciones, como los paradigmas de lo masculino y lo femenino, el sexo y el género, la normalidad y la monstruosidad. Y la mitología, que supo expresar y hasta superar las dicotomías, resulta el campo apropiado para que Cal encuentre un referente. Allí el monstruo hermafrodita hasta puede ser divino, perfecto e ideal.

El ejercicio narrativo de Jeffrey Eugenides apunta a desarmar también otras catalogaciones, como la de los estereotipos escriturarios y la de los géneros narrativos. La novela *Middlesex*, monstruosa creación que abarca más de seiscientas páginas, constituye también ella un híbrido. Conjuga la historia épica de la huida de los antepasados griegos de Turquía, en 1922, con la *Bildungsroman* de Calíope/Cal Stephanides en la

[16] Middlesex será el nombre de la calle donde habita Calíope a partir de sus siete años.

'odisea de su autodescubrimiento'. En *Middlesex*, la multiplicidad, lo multiforme, lo proteico, la monstruosidad, no son un 'error' de la naturaleza, sino una legítima opción en vistas de superar las categorías y los encasillamientos.

Bibliografía :

Brisson, L. *Le mythe de Tirésias*, Leiden, 1976.

---------- *Sexual ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco- Roman Antiquity*, California, 2002.

Bozzetto, R. "Le monstre, obscur objet d'une fascination", en *Le fantastique dans tous ses états*, Provence, 2001.

Caballero de del Sastre, E. "La construcción ovidiana de Tiresias y sus relaciones intra-textuales en *Metamorfosis* III", en González de Tobía (ed.) *Los griegos otros y nosotros*, La Plata, 2001.

Canguilhem, G. "La monstruosidad y lo monstruoso", *Diógenes* (40) 1962, pp.33-47.

Ceard, J. "Les monstres, les prodiges et les merveilles d' Aristote a saint Agustin", en *La nature et les prodiges.L'insolite au XVIe siècle*, Geneve, 1996.

Chevallier, J. y Gheerbrant, A. *Diccionario de los símbolos*, Madrid, 1993.

Cirlot, J. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1994.

Cohen, J. "Monster culture (Seven Theses)", en: Cohen, J. (ed.) *Monster Theory.* Minneapolis, 1996.

Delcourt, M. *Hermafrodita*, Barcelona, 1970.

Eugenides, J. 2003 *Middlesex*, Barcelona, 2003.

---------- *Las vírgenes suicidas*, Barcelona, 2000.

Izzi, M. *Diccionario ilustrado de los monstruos; ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Barcelona, 1989.

Graves, R. *Los mitos griegos*. Madrid, 1993.

Grimal, P. *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Barcelona, 1986.

Krauthausen, C. "Mi novela plantea el debate sobre cuánto le debemos a la naturaleza y cuánto a la educación", *El país*, 20/09/03, 2003.

Loraux, N. *Las experiencias de Tiresias*, Buenos Aires, 2003.

Meller, I "Sexos diversos. Estado del debate sobre la diferencia", *Página 12*, 14/09/06, 2006.

Miller, L. "Sex, Fate and Zeus and Hera's kinkiest argument", www.salon.com/ books/int/2002/10/08/eugenides/index2.html, 2002.

Ovidio, *Metamorfosis (*trad. C. Álvarez y R. M. Iglesias), Madrid, 1995.

Platón, *El Banquete* (trad.: F. García Romero), Madrid, 1993.

Revilla, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1995.

Safran Foer, J "Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy", Radar, *Página 12,* 08/08/2003.

Tucherman, I. "Monstros, freaks e cyborgs – o outro do corpo e o corpo do outro", en *Breve história do corpo e de seus monstro,*. Lisboa, 1999.

Hay un monstruo en el aula: *Memorias de un pigmeo* de Hebe Uhart como metáfora del síntoma institucional escolar de resistencia ante lo atípico

Adrián Ferrero

La monstruosidad antes y ahora

La categoría de 'monstruo' o su adjetivo derivado, 'monstruoso', definen una constelación de objetos, sujetos o, para ser menos taxativos, seres que, caracterizados por un exceso o exageración (aumento o disminución) o una carencia o defecto, sobresalen por sobre ciertos parámetros de normalidad pautados de modo normativo-compulsivo y convencional por un colectivo cuya autoridad se acata. Dichos parámetros, procuran dar cuenta de un paradigma dentro del cual a los seres que ingresarían en ellos se les adjudicaría la tranqulizadora categoría de 'la normalidad' y garantizarían, por su mero aspecto, sus propiedades o la índole de su subjetividad, la pertenencia a una comunidad imaginaria de lo aceptado, con la doble implicancia de aceptación e integración social.

Ahora bien, tanto desde la conducta como desde ciertos rasgos físicos, existe o deviene un colectivo de seres que no pueden ser encasillados en dichos parámetros. Las razones son múltiples y de ninguna manera se puede trazar una etiología de los mismos. Una patología médica que los deforma o los conduce a actuar (*perform*), una conducta permisiva o transgresora, un rasgo de nacimiento, o bien un atributo que, sin ser necesariamente lesivo para el prójimo, los distingue de la sociedad y se vuelve, esta vez sí, un rasgo segregativo en tanto los señala como distintos.

Como vemos, tanto lo monstruoso como lo así llamado normal, implican categorías fuertemente inclusivas y excluyentes, que procuran ordenar el universo según una lógica binaria de pertenencia y de organización de los seres o sujetos a categorías supuestamente universales que, por el contrario, solapan su carácter insidiosamente construido y fechado, esto es, histórico. Herederos sin lugar a dudas del positivismo del siglo XIX, estos resabios, trasladados a las modernas sociedades neocapitalistas, muestran ahora el rostro de otros fenómenos, no menos acuciantes, en los que la exclusión se instrumenta según políticas de Estado o del mercado, de tranquilizadora intelección, entre la mismidad y la alteridad. Si el siglo XIX y la primera parte del XX fueron ricos en una imaginería monstruosa que se prolongó al universo de las representaciones sociales

(tanto estéticas como extraestéticas) bajo un amplio y variado abanico iconográfico o discursivo, avalada con argumentos emigrados básicamente de la medicina y de la incipiente psiquiatría y el psicoanálisis, fundamentó, también, prácticas de opresión y de violencia simbólica sobre sujetos que no respondían a los patrones de la así llamada normalidad. La segunda mitad del siglo XX, por el contrario, adoptando la forma de una profunda revisión teórica, consolidó una tradición de ideas y corrientes que buscaron volver tangibles los ideales ilustrados que revisaron y deconstruyeron las categorías de normalidad y anormalidad, denunciando su índole lesiva de la integración social e inspiradora de discriminación, al tiempo que desarticulaban su mensaje proponiendo múltiples identidades que podían convivir pese a sus diferencias y entre las cuales no era posible o, mejor, no era deseable, establecer un sistema de jerarquías fundadas en al superioridad de ciertos sujetos o grupos de sujetos frente a la inferioridad de otros u otras. En este sentido, la reunión de personas en grupos, organizaciones y partidos, a partir de la comunión de intereses, ideologías u otros rasgos identitarios, permitió brindar visibilidad a grupos sumergidos o que la moral se ocupaba de que permanecieran fuera de la esfera pública y, por lo tanto, de la toma de decisiones y las posibilidades de cambio en las instituciones.

En la actualidad, la modernas sociedades tanto europeas como americanas, están plantadas frente al dilema de haber transferido los parámetros de normalidad a cierta construcción identitaria de tipo imaginario, en la que habría ciudadanos de primera, autóctonos, nativos, y ciudadanos de segunda, en ocasiones caracterizados como monstruosos no por ofrecer deformidades o malformaciones sino por sus carencias simbólicas o su apariencia (color, etnia, hábitos, altura, entre otros), lo que los vuelve pertenecientes a las así llamadas minorías raciales. En este sentido, podríamos afirmar sin temor a un abuso de opinión, que la bizantina oposición entre normales y monstruos se transfirió en las sociedades neocapitalistas a una nueva fórmula dilemática entre los nativos y los extranjeros o los adaptados y los parias. Estas sociedades multiculturales no admiten (incluso en círculos ilustrados) que esa diferencia no inferiorice. Por el contrario, la diferencia es interpretada como falencia, falta, carencia, exceso, sobrante, o bien, malformación o deformación. Lo que, en términos analíticos, nos conduce a repensar si la idea de monstruo no mantiene su vigencia en la actualidad bajo la forma encubierta de la segregación y ghettización de los diferentes. Sigue primando, mal que nos pese, el paradigma médico o biológico de carácter fuertemente racista según el cual hay grupos sociales más legítimos que otros, que merecen el acceso a mayores privile-

gios y que no sólo no están dispuestos a tratar al otro como un par sino a combatirlo, perseguirlo y, en ocasiones, a exterminarlo, como lo prueba la reciente aprobación y asignación por parte del gobierno norteamericano de George W. Bush de un presupuesto multimillonario para financiar la construcción de una muralla entre su país y su vecino, Méjico, para evitar las migraciones ilegales. También los aparatos estatales de control, vigilancia y aduana, en especial sus brazos armados bajo la forma de las Fuerzas de Seguridad, quedan habilitados para atentar contra las vidas de los hipotéticos migrantes que se atrevan a atravesar ese límite. Este freno material que se busca instaurar como una barrera sólida, no hace sino poner de manifiesto la encerrona en la que se encuentran las sociedades desarrolladas modernas: desbaratar las consecuencias que ellas mismas, como producto de sus propias contradicciones, esto es, sus políticas de estado imperialistas y segregacionistas han implementado y naturalizado respecto de los países del así llamado Tercer Mundo. Es la misma lógica de los barrios privados y los así llamados *countries*, esto es, la idea imaginaria de que detrás de una muralla se está más seguro que afuera. Recientes y resonantes casos policiales han demostrado que esos espacios claustrofóbicos terminan siendo comunidades más apetecibles y, por lo tanto, más buscadas por los criminales que los barrios abiertos.

¿Qué puede hacer un monstruo?

La reacción tan irreductible de la sociedad 'normal' frente a la monstruosidad (cuyo ejemplo paradigmático podría ser, por ejemplo, la novela *Frankestein* de Mary Shelley) coloca al monstruo frente a una disyuntiva: huir (esto es, evitar el contacto y la transacción con la sociedad y por lo mismo, autosegregarse) o bien enfrentarse a ella cuando no le queda más remedio, dado que la reacción más común de la sociedad es la de la persecución, el rechazo y la afrenta, cuando no la agresión abierta. En este sentido, ese rasgo de la integración como un imposible semántico, que caracteriza a gran parte de los sujetos monstruosos, es un lugar común del género gótico, habitado por criaturas de esta índole. En efecto, la aceptación social del prójimo (cuya unidad homogénea me atrevo a poner en duda), confinada al orden de lo utópico, me parece la clave de todo ser tildado de monstruoso y es también la que lo atormenta como conciencia, dado que de un modo u otro busca la aprobación de otras conciencias para poder autoconstruirse como tal.

El imaginario cultural occidental es particularmente rico en iconografías y lexicografías ligadas a lo monstruoso, desde la más remota antigüedad hasta nuestros días.

No hay sino que repasar un libro tan canónico como *La Odisea* de Homero para reparar en la importancia que tenían para el mundo helénico clásico las figuras de carácter monstruoso, no sólo porque amedrentaban a los mortales o atentaban contra sus vidas, sino también porque los seducían y los extraviaban por su alto valor seductor. En otro sentido, estas criaturas prodigiosas ostentaban un poder superlativo que las volvía vencedoras en la mayoría de las situaciones de combate. En efecto, Ulises se enfrenta en su dilatado y accidentado regreso a Ítaca a numerosas figuras monstruosas, desde la hidra hasta las sirenas. Así, es fundante del imaginario occidental ya en sus textos canónicos la presencia de seres que se apartan de la figura del mortal (y se acercan por momentos a lo divino o lo sobrenatural). En ocasiones, esos seres son el resultado de acoplamientos entre divinidades y mortales (como el conocido caso del Minotauro). En otras, en cambio, se trata de castigos divinos infligidos a alguna figura por conductas improcedentes que los poderosos desean sancionar y penalizar con un castigo.

Para el presente trabajo, elegí centrarme en una *nouvelle* publicada en 1992 por la escritora argentina Hebe Uhart. Hebe Uhart nació en Moreno, Provincia de Buenos Aires y reside en Buenos Aires. Es Profesora de Filosofía graduada en la Universidad de Buenos Aires y ha publicado numerosos libros, todos ellos de narrativa. Si bien cuenta con una dilatada trayectoria como narradora, en los últimos años se ha asistido a una revalorización de su obra por parte de figuras como Ricardo Piglia, Angélica Gorodisher, Elsa Drucaroff y Elvio Gandolfo, entre muchos otros. Se le otorgó el premio Konex y la crítica ha reparado en que, al estilo de Manuel Puig, Uhart rescata los lectos de grupo y los lugares comunes, los clichés, y los trabaja literariamente, politizándolos. Este trabajo de apropiarse de los materiales discursivos de 'desecho' o de 'descarte' que la alta cultura parece no sólo desatender sino despreciar por considerarlos 'plebeyos', carentes de jerarquía literaria o un residuo de los discursos sociales propios de la cultura popular o la cultura de masas, la vuelven una figura particularmente interesante a la hora de pensar las relaciones comunicantes entre alta cultura, cultura popular y cultura de masas.

En el caso del presente texto, la monstruosidad, si es que podemos llamarla de ese modo, estriba en el carácter diminuto del sujeto que la protagoniza, esto es, en sus proporciones o dimensiones. En particular su talla pequeña, lo vuelve disruptivo no en su propia comunidad de origen, de la cual es extirpado, sino debido a su desplazamiento migratorio que lo lleva del África (su origen) al mundo occidental y, en particular, a la República Argentina. Como indicio del tamaño del protagonista citaremos un párrafo donde se alude a su anatomía:

> Me acosté en esa cama enorme: yo estaba muy cansado, pero no me pude dormir hasta después de un largo rato. Mis pies no llegaban ni a la mitad de la cama; las camas deberían ser adecuadas al tamaño de las personas; para bajarme de esa cama yo tenía que saltar.[1]

Esta cita denuncia la arbitrariedad de los objetos culturales con que los humanos desarrollamos en interacción nuestra vida y el pigmeo, con sus escasas dimensiones, experimenta la terrible frustración de comprobar que los objetos están diseñados para un perfil de usuario ideal o implícito, de naturaleza normativa, dentro del cual él no se halla contemplado. En este sentido, el texto perspicazmente, a través del humor, plantea algunas disyuntivas culturales fuertemente impugnadoras de matrices autoritarias y absolutistas que regulan nuestra producción tanto material como simbólica, y que resultan sumamente desalentadoras para quienes quedan fuera de ellas. Más adelante, una persona cercana se ofrecerá a buscarle trabajo y le informará que ha encontrado uno que considera conveniente. Contesta a este gesto el pigmeo:

> Y en cuanto a empleo para mí, no me faltará alguno en este lugar. Varios están procurándolo. La señora Karim me dijo que había un puesto de dependiente de almacén muy cerca de la pensión y ella no reparó en que mi cabeza apenas llegaría al mostrador.[2]

Lo que evidenciará la discriminación hacia su condición más de forastero o extranjero que de monstruo (si bien hay numerosas referencias en el texto a que su tamaño lo vuelve 'anormal' y que homologan su escasa estatura a rasgos atípicos en el sentido de monstruosos y no de exóticos o extranjeros en el sentido de foráneos) es su inserción en el sistema escolar, primero en la escuela primaria y más tarde en la secundaria. Habría que señalar una circunstancia importante: la autora del texto hace circular a este sujeto narrado bajo la forma de un 'caso antropológico' por una institución, esto es, por una forma organizada de la sociedad, en este caso la educativa. El sujeto se las verá con uno de los aspectos más represivos de la vida social organizada, cual es el educativo.

Numerosos pedagogos críticos (de Paulo Freire a Peter McLaren, pasando por Henry A. Giroux) han enfatizado y estudiado el modo como las modernas ingenierías educativas son el resultado de complejas operaciones de desubjetivación, en las cuales el educando es sometido a numerosas operaciones de borramiento de su identidad, de homogeneización cultural y de violencia simbólica, donde una cultura oficial, en este caso burguesa, pretende imponer de modo absolutista un lenguaje y una cultura burgueses (Barthes:1957), naturalizándolas como las inherentes a la especie humana, así como

[1] Uhart, Hebe. *Memorias de un pigmeo*. Buenos Airess, La Pluma, 1992, p.29.
[2] Uhart, Hebe. op. cit., p.80.

instalar en las aulas la idea de que la diversidad es un discurso vacío más pero no una práctica a inculcar. Asimismo, en particular el sistema educativo argentino es tributario de las ideologías educativas que Domingo Faustino Sarmiento, entre otros, propulsó e introdujo desde sus magistraturas y, en particular, desde su presidencia, que la Generación del ochenta procuró proseguir y se fundan en el normalismo.[3] También cabría agregar que al momento de aparecer esta *nouvelle*, nuestro país estaba sometido (al igual que otras democracias latinoamericanas) a uno de los más salvajes gobiernos neoliberales que pusieron en práctica políticas de ajuste, consistentes en la abrumadora disminución de espacios públicos (que, como es sabido, son los que, al menos en teoría, deberían compensar las desigualdades sociales y las injusticias en el acceso a la riqueza y a la educación y la provisión simbólica). A ello se suma la instrumentación de la Ley Federal de Educación y la promoción de la educación privada, con miras a formar cuadros de elite. En este sentido, el texto de Uhart también permite una lectura de tipo contextual, al plantear una institución escolar en vías de desmantelación, que atraviesa una profunda crisis no sólo de tipo presupuestario sino también de valores, lo que no es otra cosa que el emergente de una sociedad en esa situación de precarización de los sectores públicos, como la educación y la salud.[4]

Estas prácticas, basadas en ideologías educativas de marcado carácter impositivo, se proponen a partir de un paradigma fuertemente jerárquico, centradas sobre todo en clases expositivas de tipo magistral, escaso diálogo pedagógico (lo que Paulo Freire denomina una pedagogía antidialógica), así como la imposición de una *koine* lingüística de tipo hegemónico que procede a un borramiento de las diferencias tanto lingüísticas, culturales cuanto étnicas que el alumnado trae consigo y que, más que ser suprimidas, a nuestro juicio deberían tender a convivir y preservarse como un rasgo identitario valioso para un diálogo intercultural o multicultural.

---

[3] Para un estudio diacrónico sobre la historia de la enseñanza de la literatura en nuestro país, así como de algunas de las ideas que inspiraron esas prácticas, sobre todo durante el período 1860-1960, puede consultarse el libro de Gustavo Bombini *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960).* Buenos Airess, Miño y Dávila-Universidad de Buenos Aires, 2004.

[4] En su notable estudio titulado *Volver a educar. El desafío de la enseñanza argentina a finales del siglo XX* (Buenos Aires, Ariel, 1995), Adriana Puiggrós desmenuza las ideologías sociales y políticas que atraviesan las teorías pedagógicas neoliberales y traza un diagnóstico (bastante descorazonador, por cierto) sobre la situación del sistema educativo argentino en la década de los noventa. Otro tanto hace Silvia Bleichmar en un libro más reciente (Bleichmar:2006) refiriéndose no sólo a la educación sino a las características de la mentalidad corrupta e inmoral que gobernó el país en esos años, así como los modelos y arquetipos que entronizó en el horizonte social imaginario.

En particular el pigmeo de nuestra *nouvelle*, es sometido a todo tipo de violencias simbólicas, no sólo por parte de los maestros o profesores sino también de sus pares en la institución educativa, que lo ridiculizan y lo empapan de un mundo que es experimentado como hostil. El pigmeo, proveniente de un 'Edén' original donde reinaba la naturaleza (el África pre-moderna) y la vida humana estaba integrada de modo espontáneo a la natural, en las sociedades tecnoburocráticas como a la que llega es visto como un habitante de una comunidad cuyas notas son el atraso, la precariedad y está gobernada por los impulsos más primarios. El así llamado 'relativismo cultural' funciona en el horizonte utópico de los deseos.

Noé Jitrik ha observado en su libro *Los grados de la escritura* (2000) que la corrección

> proviene de una acepción disciplinaria y proviene de una concepción pedagógica muy difundida, que nos ha formado a todos y que supone una precisa distribución semiótica: por un lado la actividad, no sólo el saber, se concentra en un lugar o un sujeto y, por el otro, la pasividad, no sólo el no saber, en otro. En términos escolares, el maestro, activo, que trabaja, corrige, los errores de los alumnos. El niño, pasivo, está tan dispuesto, porque ha sido tan bien impuesto a padecer esa operación, que todos, maestro y niño, están convencidos de que en el acto de corregir al niño se aprende. 'Aprender de los errores', reza el saber común.[5]

La *nouvelle* de Hebe Uhart, despliega una serie de acontecimientos en los cuales se ve envuelto el pigmeo y, en particular, durante su paso por la escuela primaria y media es corregido. Si, como lo afirmáramos, la operación de corregir supone una asignación jerárquica de poder en la que hay uno, poderoso, que sabe, y uno, ignorante, que no sabe, también es cierto que hay varias formas de corregir (un texto, a un sujeto o una práctica). En efecto, Hebe Uhart, que cuenta con una larga experiencia no sólo como escritora (lo que la vincula a la corrección primero por esa práctica discursiva) sino también como docente (primaria, media y universitaria) está muy familiarizada con el procedimiento o la tecnología educativa de la corrección. He observado (y esto es algo que el texto evidencia) que hay varios modos de corregir, y ello está muy ligado al grado de instrucción y las capacidades y dotes del docente, cuya intervención será reveladora de su ilustración y su ideología social. Así, el pigmeo, en un diálogo con su primer maestro, el de la primaria, afirma:

> -Me compré anteojos de sol. (Lo cual era cierto).
> Él dijo:
> -¿Anteojos de sol o para sol? El de indica procedencia y es sabido que los anteojos no son de materia ígnea; por otra parte podría tratarse de procedencia local, lo cual es imposible, o filiación, que ya es inaudito.[6]

---

[5] Jitrik, Noé. Bs. *Los grados de la escritura.* Bs. As., Editorial Manantial, 2000. p.76
[6] Uhart, Hebe. Op. cit. p.47.

Como puede apreciarse en esta cita, el maestro es quien procede de modo unívoco, monológico y mediante una reducción *ad absurdum* a corregir al pigmeo y señalar el uso a su juicio 'correcto' de la preposición. Este docente, víctima de sus propias representaciones de lo que debe ser la norma lingüística y la corrección sintáctica, no duda en ridiculizar públicamente a un educando que recién se está iniciando en estos trayectos formativos, así como en la gramática española, y es lógico que incurra en algún tipo de duda o uso impropio.

Ahora bien, el texto de Hebe Uhart se juega paródicamente entre dos géneros: el 'caso antropológico' y la novela de aprendizaje, pero abordados paródicamente. Con fuertes componentes absurdos, apelando al humor y al ridículo, la autora desmenuza ciertos ideologemas presentes en el sistema educativo argentino, como la devoción por los próceres y otras figura patrióticas, el relato de la Historia oficial, el carácter teleológico con que muchos docentes inauguran y hasta alientan a la educación que promueven.[7] En particular los sociolectos o lectos de grupo (en especial de los docentes y los directivos de escuelas) están muy bien identificados, así como algunos clichés propios del gremio educativo, y muestran cómo la escolarización de los sujetos está constituida por un largo trayecto, muchas veces previsible y que combate o sofoca lo inesperado o imprevisible, para poder preservarse como institución reproductora merced a la imposición de una *doxa* codificada a través de *slongans y* fraseos formularios. Estos rasgos fuertemente represivos de la escuela y del resto de las instituciones educativas no hacen sino señalar su carácter regulativo, esto es, el de ser funcionales al sistema y al *status quo* cultural.

Daremos dos ejemplos bien claros, y que serán reconocibles para cualquiera que haya atravesado por el sistema escolar. El primero es un discurso directo de un maestro en ocasión de inaugurar el período lectivo:

> -A mí no me gustan los perezosos, porque la pereza es la madre de todos los vicios; ni los que dicen mentiras, porque la mentira tiene patas cortas; ni los rebeldes, porque son hijos de Lucifer; ni los ambiciosos, porque son pasto de su propia ambición; ni los tibios, porque los vomita el Espíritu Santo.[8]

---

[7] Beatriz Sarlo, en su libro *La máquina cultural. Maestros, traductores y vanguardistas* (Buenos Aires, Ariel, 1998) analiza a través de tres relatos articulados según una lógica estricta algunos capítulos de la historia cultural argentina. Uno de ellos es precisamente el de una maestra normal y pone en escena, mediante la reconstrucción de una voz, un episodio de intrusión en el cuerpo de los alumnos fundamentado en la higiene (se trataba de erradicar la pediculosis merced a la operación de rasurar la cabellera de sus alumnos sin autorización familiar en el patio de la escuela). Sarlo enfatiza el carácter 'evangelizador' e intrusivo de la práctica, leyéndola en su dimensión metafórica y que incluso ignora la privacidad de los cuerpos y la autorización familiar. Remito especialmente a las pp. 10-92.

[8] Uhart, Hebe. op. cit., p.23.

Este fragmento, que mixtura los registros discursivos de los predicadores religiosos con el de los educadores y los maestros, donde el discurso educativo está impregnado de una intencionalidad didáctico-moralizante, ejemplar, ilustra de modo muy claro cómo el discurso dogmático, más allá de su esfera de injerencia, se termina unificando en un mismo bloque ideológico. Por el otro, plantea cómo los docentes constituyen verdaderos ideólogos e inductores de conductas que pueden llegar al fundamentalismo o al fanatismo, infundiendo en sus alumnos todo tipo de prejuicios o de juicios extremos o de una notoria falibilidad. En este sentido, leo la cita de Uhart como un desenmascaramiento, a través del humor, de un discurso fuertemente axiológico, que connota positivamente ciertos valores tomados por sagrados y erige a quien lo pronuncia más en un fanático pastor religioso que en un exponente del magisterio. Así, esta escena de lectura pública recortada de la *nouvelle*, es un fragmento que muestra cómo un sistema educativo es portador de ideología social en todos los casos, y también escenifica cómo el mito de la neutralidad (encubierto detrás de una jerga seudotécnica y burocrática) debe ser denunciado como una impostura. La escuela, como otras instituciones, está atravesada por premisas y supuestos políticos, por batallas discursivas. En definitiva: por una lucha por la legitimidad de ciertos discursos portadores de ideología que buscan imponerse sobre otros. Más adelante, parodiando una vez más los discursos escolares, Hebe Uhart reproduce el ritualizado discurso de un docente en ocasión de la apertura del ciclo escolar. Señala el docente:

> -Vamos a emprender un largo año juntos, un año de tristezas y alegrías, de triunfos y fracasos, de días de sol y de lluvia. No debemos ni amilanarnos ante los fracasos ni festejar demasiado nuestros triunfos, nuestros triunfos y fracasos nos los da el que está allá.[9]

Otro punto importante que el texto plantea es de los grandes relatos configuradores de la Nación. Uhart muestra cómo la escuela es uno de los enclaves productores de identificación nacionalista y patriótica merced a la circulación de relatos idílicos sobre los próceres y figuras públicas que construyeron la Nación y a quienes el protocolo escolar rinde tributo mediante estrictas ceremonias de culto y de devoción, sin cuestionar la mayoría de los casos ese régimen ni tampoco a través de la menor autocrítica hacia la idea de que esas narraciones son objetos simbólicos construidos y manipulados y que, por ello, merecen ser si no impugnados, al menos sometidos a revisión crítica y reformulados en virtud de las nuevas necesidades y la construcción de nuevas subjetividades.

[9] Uhart, Hebe. op. cit., p.24.

Esa parálisis en la que parece estar colapsada la escuela, vuelve a tocarse con el dogmatismo que Uhart ilustra en la figura del docente/predicador. Al respecto, señala el pigmeo después de haber asistido a una clase de Historia Nacional: "Aprendí también la vida del padre de la patria. A mí no me gustaría ser padre de la patria, me gustaría ser tío, porque es menos responsabilidad. Se lo dije a esos imbéciles de compañeros de pieza y ahora me llaman 'el tío de la patria'".[10]

La operación desmitificadora y desnaturalizadora que realiza el pigmeo, se logra merced a su extranjería, a su no pertenencia a esa cultura. El hallazgo de Uhart parece haber estribado en haber elegido a un sujeto proveniente de otro orden sociosemiótico, con el fin de visibilizar esas zonas de la cultura, imperceptibles usualmente para quien en ella habita, que por ser tan familiares dejan de significar para un nativo y empiezan a explicitarse como prescriptivas y a aceptarse de modo acrítico. Al elegir un sujeto extranjero, Uhart desfamiliariza la percepción de la construcción y la arbitrariedad cultural al tiempo que desenmascara el relato del nacimiento de la Nación a través de analogías ligadas a la familia y al semema de la paternidad (de carácter fuertemente patriarcal), en tanto figuraciones del orden femenino y de la maternidad se destinan a las maestras, que son las 'segundas madres' de los niños y niñas que asisten a la escuela.

La frecuentación de las autoridades e instituciones religiosas, como la madre Ana, el Obispo y las iglesias, con las que el pigmeo entablará un diálogo algo absurdo así como su credo y los principios que los alientan como corporación, serán revisados críticamente por la figura de Faustino, un empleado de ferrocarril eminentemente combativo, laico y anticlerical. Cabe aclarar que la llegada del pigmeo a la Argentina se da en el marco de expediciones antropológicas y evangelizadoras de la Iglesia Católica y de una serie de científicos alemanes. La Iglesia será la que, manifestando su faz más asistencialista, proveerá a Uto Leopardi (el pigmeo) de una beca de estudios para solventar sus gastos durante el proceso educativo que protagonizará.

¿Por qué un pigmeo?

Respecto de la elección del pigmeo como protagonista de su libro, la autora me refiere en una entrevista inédita que le realizara en 2000:

[10] Uhart, Hebe. Op. cit. p.34.

-Hebe Uhart: El texto del pigmeo es una cosa excepcional respecto del resto de mi obra.
-Adrián Ferrero: Su obra en general parece ser realista. La idea de reflexionar sobre este mundo tal como funciona, de modo mimético, más que una fantasía desbordada, ¿no?
-Hebe Uhart: Lo del pigmeo surgió en un tiempo en que quería hacer una nota sobre los pigmeos. Tenía bastante material. Y después vi un documental acerca de los pigmeos y me conmovió un mito de origen que debe ser posterior, cuando ya estaban más aculturados con los negros de mucha altura. Es sabido que todos los mitos de origen son heroicos. Ellos decían que no saben sembrar porque el primero de ellos que plantó sembró las hojas.
-A. F.: ¿Sembró las hojas?
-Hebe Uhart: Sí, se equivocó.
-A. F.: Sembró al revés. En vez de las semillas sembró las hojas.
-Hebe Uhart: Un mito terrible, de inutilidad.
-A. F.: Como de negligencia, de inoperancia.
-Hebe Uhart: De no saber. Me pareció terrible.

Como puede advertirse, la idea de lo monstruoso asociado a la talla, se suplementa o complementa, tal como nos informa la autora del libro, con un mito de origen antiheroico, degradado, según el cual lo diminuto encuentra un vínculo de contigüidad con lo improcedente o lo inoperante.

Leo los rasgos físicos del pigmeo como una metaforización en el plano material de lo corporal de una inferiorización a la que es sometido por parte de sus condiscípulos y sus docentes y, al mismo tiempo, como una apariencia de pequeñez que se padece como un castigo original. Uhart refiere los adjetivos con los que los docentes condenan las respuestas erróneas a sus programados y previsibles cuestionarios. Una y otra vez se repiten los atributos de: "Cuadrado", "Zoquete" y "Malparido",[11] todos lexemas que denotan una profunda descalificación de los educandos así como la escasa tolerancia del docente frente al error y su propia incapacidad de registrar su mala praxis docente bajo la forma de indagar en las causas de los malos resultados pedagógicos. En este sentido, si la filosofía educativa de Paulo Freire es la de que los agentes del proceso educativo se coeducan o educan juntos, a la par, las teorías que subyacen a esta otra praxis son las de un inherente verticalismo y la idea de la superioridad del maestro frente al alumno, del cual nada hay para aprender y es una figura pasiva.

Para concluir, y dado que la consigna convocante de este encuentro ha sido la de las representaciones de la monstruosidad, me gustaría trazar un breve balance de las reacciones de los demás personajes del libro frente al diferente, al distinto, a aquel que 'no está a su altura', para buscar una frase ligada al campo semántico de lo mensurable acorde a la diégesis de esta *nouvelle.*

[11] Uhart, Hebe. Op. cit. p.47.

El pigmeo es rebautizado por los occidentales bajo una nueva nominación, lo que implica desde ya un acto de aculturación y de atropello de su patrimonio cultural, empezando por sus zonas más privadas, cual es su nombre propio. En segundo lugar, sus compañeros de escuela y, más tarde, de pensión, lo agredirán, lo agraviarán y manifestarán su hostilidad de modos plurales (desde intrusiones en su corporalidad hasta insultos verbales), lo que viene a coronar mediante otros medios la serie de atropellos de la que es objeto. Ese sadismo, el cual el pigmeo debe afrontar en el intento de los demás por cosificarlo y repudiar sus orígenes (que según Erich Fromm es característico de dicha patología psíquica) lo enfrenta a complejas operaciones de asimilación y de defensa, las 'tretas del débil' a través de la cuales responder a la agresión. Si la diferencia, tanto de color, peinado, vestimenta y altura están negativamente connotadas en la cultura que recibe a Uto, también es posible vislumbrar ciertas estrategias de resistencia cultural frente a esos intentos de discriminación y de atropello. Una de ellas son las rabietas recurrentes en las que el pigmeo rompe o daña o deteriora sus cuadernos y libros de lectura de la escuela hasta llegar, al igual que Silvio Astier en la novela *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt con la librería de usados en la que trabaja durante un tiempo (¿un intertexto?) a quemar sus manuales. El carácter prescriptivo de esos manuales metaforizarían la reacción del distinto contra la violencia y la invasión a su integridad y su índole. Hay además en el pigmeo una decisión difícil de torcer de incorporarse a esos patrones sociosemióticos, de pensar y repensar la rotundidad de su carácter arbitrario y la importancia de tomar partido y hacer notar la diferencia en la índole de ambas culturas sin romper por completo con ella. Eso lo vuelve un sujeto no intransigente, sino más bien alguien poroso a practicar negociaciones, operaciones de integración y transculturación lentas pero vigorosas, que no lo hacen estallar o desintegrarse socialmente sino sobrevivir.

Conclusiones: a modo de cierre

Hebe Uhart ha escrito una parábola humorística y genuina (por momentos levemente emparentada con la picaresca) sobre las formas y los dispositivos en que los occidentales nos autopercibimos y percibimos al otro cuando éste por algún motivo no es igual a nosotros. Dramatizando en una autobiografía ficcional narrada en primera persona que por momentos adopta la referencialidad del caso antropológico o, más aún, del 'caso educativo' (tan común en los gabinetes psicopedagógicos de las escuelas argentinas) o

incluso clínico, nos sitúa frente a nuestras propias limitaciones como sociedad, nuestra incapacidad de registrar y aceptar al otro o la otra. Escribir un texto de estas características denota una capacidad excepcional de percibir ciertas zonas de la propia experiencia social que se habitan así como las que se agitan por debajo, sin manifestarse. También la de un saber sobre la historia de las instituciones y sus mecanismos de fundación, preservación y perpetuación. Elaborando representaciones sociales estéticas que cuestionan la lógica iterativa del sentido común nuestra escritora narra con los ideales de la modernidad pero sin su ingenuidad, algunas salidas a las aporías del fin de siglo en Latinoamérica.

Es sabido: cada época, cada sociedad, produce ciertos tipos de subjetividades. La literatura, como zona densa de significados, como espejo desordenado que nos devuelve la percepción de nosotros mismos y de los demás de modo descarnado, es un sitio acorde y plural para introducir a través de las zonas imaginarias del psiquismo social, algunos agudos y acuciantes problemas contemporáneos, que evidencian las contradicciones del sistema capitalista, empeñado en disimularlas o negarlas. El de la monstruosidad, la normalidad y el respeto del otro es, si no el más importante, uno capital.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI 1973.

_____*Mitologías.* México, Siglo XXI, 1980.

Bleichmar, Silvia. *Dolor país*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2002.

_____*No me hubiera gustado morir en los 90*. Buenos Aires, Taurus, 2006.

Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960).* Buenos Aires, Miño y Dávila-Universidad de Buenos Aires, 2004.

Conti, Haroldo. "Introducción". En: Uhart, Hebe. *La gente de la casa rosa.* Buenos Aires, Fabril Editora, 1972, pp. 7-9.

Ferrero, Adrián. "Entrevista a Hebe Uhart". 29-12-2000 (inédita).

Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

_____*Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Homero. *Odisea*. Buenos Aires, Orbis, 1982. T

Jaim Etcheverry, Guillermo. *La tragedia educativa*. Buenos Aires, FCE, 1999.

Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires, Manantial, 2000.

Lacan, Jacques. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964.* Buenos Aires, Paidos, 1984.

Manguel, Alberto. *La novia de Frankestein*. Barcelona, Gedisa, 2006.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1985.

McLaren, Peter. *Pedagogía crítica, resistencia cultural y producción de deseo*. Buenos Aires, Aique, 1994.

Piaget, Jean. *Psicología y pedagogía*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.

Puiggrós, Adriana. *Volver a educar*. *El desafío de la enseñanza argentina a finales del siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Ariel, 1998.

Shelley, Mary. *Frankestein.* Buenos Aires, Colihue, 2002.

Speranza, Graciela. "Entrevista a Hebe Uhart" en: Speranza, Graciela. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires, Norma, 1995. pp. 209-220.

Uhart, Hebe. *Memorias de un pigmeo*. Buenos Aires, Pluma Alta, 1992.

_____*La gente de la casa rosa*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1973.

_____*La luz de un nuevo día*. Buenos Aires, CEAL, 1983.

_____*Leonor*. Buenos Aires, Per Abbat, 1986.

_____*Guiando la hiedra.* Buenos Aires, Simurg, 1997.

_____*Mudanzas.* Buenos Aires, Mondadori, 1999.

_____*Señorita*. Buenos Aires, Simurg, 1999.

_____*Del cielo a casa.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

_____*Camilo asciende y otros relatos*. Buenos Aires, Interzona, 2004.

Dictadura y dictadores: lo siniestro en el arte. 1976-1985

Maria Rosa Figari, María Marta Hovhannessian y Laura Sacchetti

Introducción

Recordar es un acto ético, afirma Susan Sontag en *Frente al dolor de los otros*; "la memoria es, de forma dolorosa, la única relación que podemos tener con los muertos". Treinta años después de la monstruosa experiencia que vivimos, de aquella violación de toda humanidad, una muestra nos desafía a volver a aquellos horrores. Y lo hace desde el arte, ese espacio de refugio y resistencia que encubre y descubre a través de un lenguaje propio todo lo que se nos obligó a callar. Cuando la represión ordenaba no ver ni expresar los horrores, los artistas desplegaron en sus obras una mirada terrible y extraña al mismo tiempo. Amenazados los cuerpos reales, soportes y materiales aparecen como el territorio desde donde recuperar la palabra.

Lo monstruoso no es lo que nos espanta por naturaleza sino la locura de los gestos, el crimen, las pasiones más viles. Desde siempre encontramos testimonios acerca de sufrimientos padecidos por la población civil en manos de un ejército enfurecido. Por ejemplo los grabados de Jacques Callot, los de Hans Ulrich Franck hasta culminar en *Los desastres de la guerra* de Goya, representan en la historia del arte un llamado a la sensibilidad del espectador, una incitación a despertar las conciencias. La plástica argentina de los años '70 funciona de la misma manera.

Nos proponemos analizar esas obras reunidas en la reciente muestra *Cuerpo y materia* desde las temáticas y desde los elementos plásticos. Mensajes directos en algunos casos, oblicuos y elididos en otros, que nunca escapan al contexto. Una gran variedad de géneros: retratos, paisajes, bestiarios, abstracciones que representan de diversas maneras las múltiples caras de la ferocidad. Color, materia, formato: instancias del lenguaje que también ponen de manifiesto la enorme tensión entre vivencias aterradoras y violenta represión. Violencia del color, del empaste, grandes dimensiones que nos enfrentan al dolor más allá de lo soportable.

Leonardo insiste en sus escritos en que, la mirada del artista sea impiadosa. La imagen debe aterrorizar y en esa *terribilitá* reside un tipo contestatario de belleza: ese es el valor trascendente de estas obras. Despliegan lo horroroso sin dejar de ser arte. Y de

alguna manera ese horror, al permitirnos desbloquear nuestras miradas y recuperar la memoria censurada, nos resulta una experiencia terapéutica.

No queremos –aun si pudiésemos- revisar este corpus como un capítulo en la historia del arte. Sí nos mueve la necesidad de incorporar al archivo personal y social las imágenes que restituyen la memoria de la tragedia que vivió nuestro país. No es posible construir y reconstruir nuestra identidad negando la memoria.

Rebeldes a la propuesta banalizadora de un eterno presente, defendemos nuestro derecho de conocer el pasado como parte constitutiva de nosotros mismos. Nos acercamos a este corpus como a un archivo a través del cual reelaboraremos dolorosamente nuestras subjetividades.

Pero no se trata de sujetos aislados. Creemos que en este caso las obras hacen posible superar la idea de fragmentación por remitir a un horizonte común, a un espacio social, tal vez subjetivamente olvidado y no obstante presente en este registro material de telas, pigmentos, resinas: materias que reponen lo que no está, lo olvidado.

Obras que pueden ubicarse en un devenir simbólico de la violencia en nuestro país en un recorrido artístico que comienza con los dibujos de Ulrico Schmidl, testimonio de la violencia original en Buenos Aires. *La Cautiva,* que testimonia el problema de la mujer detenida en el 'límite', *El matadero* de Echeverría, gran metáfora de la violencia. *El Campo* de Griselda Gambaro, con el espacio tomado como claustrofóbico**.** *El Señor Galíndez*, que en voz del torturador, dice "Por cada uno que tocamos, mil paralizados de miedo. Nosotros actuamos por irradiación".

Hermenéutica de las obras

En las pinturas de Carlos Alonso (1975) los monstruos son *Bustos de mármol*[1] sobre pedestales: figuras asociadas con la Historia, con la Patria y los valores nacionales, aparecen descarnadas; custodiados por un represor y en la sombra, un fantasmático personaje refugiado en la opacidad.

En *Carne de primera II* (1977-79) nos presenta reses colgadas en un frigorífico, un tema que remite a Rembrandt, a Soutine. Alonso vuelve a mostrarnos de manera brutal ese interior animal. *Crudelis* (cruel) y *Crudus* (crudo, no digerido) tienen por raíz común *Cruor*; la carne despellejada y sangrienta, la carne reducida a su absoluta reali-

[1] Todas las referencias a las obras figuran en la bibliografía incluida

dad, sin metáforas. Estamos ante un realismo traumático, como lo denomina Foster al analizar el arte que tematiza el trauma, lo obsceno y lo abyecto.

Una propuesta similar es la de Norberto Gómez, quien en dos esculturas *Sin título* presenta restos óseos aún con carne, sanguinolentos, como los que pueden emerger de una fosa común: anónimos, fragmentarios. Terribles residuos de cuerpos ausentes. Tomamos la noción de abyecto de Judith Butler, quien sostiene que la sanción del sujeto implica su diferenciación de todo lo que es expulsado e instituido como 'otro' para consolidar identidades culturalmente hegemónicas, es decir lo abyecto es aquello que existe como excluido.

Con una poética mucho más sutil Alicia Carletti titula *Regalo* (1977) a una extraña pintura. ¿Para quién es este regalo? ¿Quién lo lleva? La expresión de la mirada de esa niña de rojo en un paisaje extraño nos incluye de manera cómplice. Lo inexpresable no reside en un allá lejos, en un otro mundo, en otra dimensión, reside en que suceda algo, en que se exprese algo. Así, el terror se convierte en una manera de dar cuenta de la indeterminación de lo que ocurre en lo oculto, en lo retraído, en lo que no quiere ser público. Lo que está retraído es desconocido para la conciencia, ya que no puede constituirlo. Lo oculto, el que suceda algo es lo que desampara la conciencia, lo que la destituye, lo que ésta no logra pensar e incluso lo que ella quiere olvidar para constituirse a sí misma: encontramos una velada referencia al robo de niños y apropiación de identidades.

En la pintura *El desván*, de la serie de *Los derrumbes* de 1980, la misma artista nos introduce en un lugar íntimo, de juegos. Pero la poética del espacio se ve alterada por esas maderas que dan cuenta de un derrumbe, una destrucción... ¿de la inocencia? ¿de la infancia?

En estas obras de factura clásica lo monstruoso no es aparente, demanda una lectura oblicua. Esta inquietante rareza que emerge de situaciones conocidas constituye 'lo siniestro' para Freud: aquello que nos perturba precisamente porque tiene resonancias familiares, algo que debiendo permanecer oculto salió a la luz.

Esta cualidad siniestra aparece también en la obra de Jorge Álvaro: *Sesión* de 1980 y *Luz artificial* de 1983. ¿Qué narran estas obras? Ciertos detalles y los desnudos femeninos desnaturalizan las escenas. El artista trabajó con una paleta reducida: ninguna estridencia, silencio de color, para hacer más intrigante la lectura de las imágenes. Lo terrorífico también está en la doble lectura. El sentimiento de lo extraño se genera en los terrores, los cuales están vinculados a las privaciones. Privación de la luz, que conlleva al terror a las tinieblas, lo oscuro; privación del lenguaje, terror al silencio; privación de

los objetos, terror al vacío; privación de la vida, terror a la muerte. Lo que aterroriza y conduce a lo sublime es que la privación ya ha sucedido. Sin embargo, ésta se muestra como lo no sucedido, lo que está por suceder, el suceder sucedido y siempre por suceder. La escena podría remitir al campo de lo erótico. No obstante, la circulación del deseo se anula en el contexto en que la imagen se inserta.

Nuestra selección prosigue con dos *Paisajes* de Diana Dowek. Títulos que remiten a un género clásico, tradicionalmente tranquilo, casi decorativo. Pero allí está, en el primero, el espejo retrovisor que cambia la lectura de la obra. Ese es el espacio –minúsculo, marginal- en que emerge la realidad. En la segunda de sus obras leemos bajo la figura de una metáfora el paisaje del país: un alambrado que marca la opresión, el límite. Pero una vez más, cierto desarreglo, esta vez planteando que el quiebre es posible, que la red no es inexpugnable. Otras lecturas posible son la del desgarro de la red social, o de la red represiva. Dos obras que admiten una lectura contradictoria: un paseo que deja de ser tranquilo, una clausura que puede llegar a abrirse.

León Ferrari recopiló material que utilizó en la serie *Nosotros no sabíamos*. En un párrafo leemos: "quienes lo justificaban con un 'por algo será', nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por 'nosotros no sabíamos'". Recortes periodísticos testimonian la monstruosidad en sus títulos: *Hallan tres cadáveres atados con alambre. Otro cadáver en la costa uruguaya. Aparecen cadáveres.* Noticias breves, registro indicial de la tragedia. Lo monstruoso encuentra como soporte lo textual en estas obras.

Por último citamos los grabados de Roberto Páez. En una *Naturaleza muerta* nos enfrenta a la fragmentación de un cuerpo mutilado en un grito sin fin. La crudeza de la línea negra sobre un fondo rojo nos expone a una tortura que se reinicia ante cada mirada. Si tomamos como arquetipo de denuncia al *Guernica* de Picasso, aun cuando muestra todos los elementos que son sublimes según Burke, el caballo, el toro, la luz, el dolor ... el terror no se puede mostrar en el cuadro ni en las fotos de la ciudad destruida, pues se ha ocultado dejando tras de sí el silencio. Como en el *Guernica*, Páez modifica la estética de lo extraordinario pues abandona la naturaleza y fundamenta lo sombrío provocado por lo humano, o mejor dicho, por lo inhumano, lo que el siglo XX nos ha confirmado con creces, y hasta el hartazgo.

Los *Hombres* de Roberto Páez, figuras invertidas de cuatro metros de alto, encapuchados y maniatados, son dispositivos de catarsis. En la tragedia, *catarsis* es lo que ayuda a recomponer el equilibrio perdido. Se trata de una terapia homeopática, que cura

con lo semejante (volviendo a experimentar las pasiones) pero en el marco de lo simbólico: en este caso, el arte. La Poética establece esa cura mediante la compasión y el temor: temor por ver la amenaza que una fuerza fuera de todo control ejerce sobre nosotros, sobre nuestra vulnerabilidad; compasión por esos seres –de dimensiones heroicas- con quienes nos identificamos.

Conclusiones

Convocadas a pensar en monstruos, inevitablemente se nos aparecieron aquellos que hace treinta años irrumpieron en nuestro país. Apelamos entonces al arte para que desde su lenguaje acompañase nuestro recorrido. Y lo hizo desde lo simbólico: mostrando una parte que encuentra correspondencia en nuestras vivencias. Imágenes que remiten, con el extrañamiento propio del arte, a monstruosidades que es necesario reelaborar.

Las distintas disciplinas del lenguaje plástico – pintura, grabado, escultura- transitan el realismo traumático tal como lo califica Foster. Los artistas al tematizar esos horrores recuperan esa otredad que la represión excluyó con violencia. El arte subvierte la realidad reprimida poniendo ante nuestra mirada lo que debía permanecer oculto.

Bibliografía

Colombo, F., *Os arquivos imperfeitos.* San Pablo, Perspectiva, 1991.

Constantin, M. T.(Curadora) *CUERPO Y MATERIA. Arte argentino entre 1976 y 1985*, Imago Espacio de Arte. Buenos Aires, 2006.

Foster, H., *The return of the real*. Cambridge and London, The MIT Press, 1996

Hernández Navarro, Miguel A. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Revista de Occidente (297) 2006.

Kristeva, J, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1989

López Anaya, J., *Ritos de fin de siglo.* Arte argentino y vanguardia internacional. Buenos Aires, Emecé, 2003.

Oliveras, E., *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel, 2005.

Sontag, Susan: *Diante da dor dos outros*. San Pablo, Companhia das Letras, 2003

www.henciclopedia.org.uy Giménez Gallo, Fabián: *Signos sangrantes*. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades "El cuerpo descifrado", Méjico, D.F. octubre de 2005.

www.scaner.cl- (87) 2006, Vazquez Rocca, A., *Lo abyecto y monstruoso en el arte de vanguardia*

Imágenes de referencia

Imagen 2. Carlos Alonso. **Bustos de mármol**, 1975, 70x50 cm.

Imagen 3 Carlos Alonso. **Carne de primera II**. 1977/1979, 150x300 cm.

www.leedor.com/notas/1732cuerpo_y_materia.html

Imagen 4. Norberto Gómez. **Sin título**, s/f, 85x83x74 cm.

Imagen 5. Norberto Gómez. **Sin título**, c.1980, 80x118x80 cm.

www.leedor.com/notas/1732cuerpo_y_materia.html

Imagen 6. Alicia Carletti. **Regalo,** 1977, 71x51 cm.

Imagen 7. Alicia Carletti. **El desván**, de la serie de Los derrumbes, 1980, 170x180 cm

www.infomujer.com.ar/aliciacarletti.jpg

Imagen 8.Jorge Álvaro. **Sesión**, 1980.170x180 cm.

Imagen 9. Jorge Álvaro. **Luz artificial**, 1983. Tinta, lápiz, carbón y acuarela sobre tela60x46 cm.

www.leedor.com/notas/1732cuerpo_y_materia.html

Imagen 10. Diana Dowek **Paisaje**, 1975. 110x120 cm.

Imagen 11.**Paisaje**, 1977. 130x140 cm.

www.paseosimaginarios.com/dowek/dowek.jpg

Imagen 12. León Ferrari. **Nosotros no sabíamos**, 1976 36x2, 5 cm.

Imagen13. León Ferrari. **Nosotros no sabíamos**, 1976. 36x21. 5 cm.

Imagen 14. León Ferrari. **Nosotros no sabíamos**, 1976. 36x21,5 cm

www.cultura.gov.ar/.../galeria/memoria_08png

Imagen 15: Roberto Páez, **Naturaleza muerta** 1961-2006, 210x180 cm.

Imagen 16. Roberto Páez, **Nosotros,** 1980 400x100 cm. (cada una)

www.papelerapalermo.com

Monstruos que dan risa

Ana B. Flores

La pregunta que orienta esta propuesta es ¿Cómo es que las monstruosidades y los monstruos engendrados por 'chicas modernas' dan risa? El 'cómo' no se refiere sólo a los procedimientos sino sobre todo a la pregunta por la política de cierta literatura y cultura argentina, no siempre reconocida como humorística por miedo al fantasma de la comicidad, que actualmente sólo tiene algunos intentos de nominación, que tampoco pretenden abarcar una constelación discursiva de fronteras netas. María Moreno llama "Populismo *bright*" a parte de esta producción –a propósito de Dalia Roseta, seudónimo de Fernanda Laguna-, o la que "expulsa al lector por irritación", dice Tomás Abraham a propósito de la literatura de Aira, o la "comunidad inoperante de la literatura de izquierda", dice Tabarovsky, o la que produce la incomodidad que hace reír, dije en otro lugar. Tomo como punto de arranque, como ya se habrá sospechado, la novelita de César Aira *Yo era una chica moderna,* que curiosamente tiene el diseño de tapa hecho por F. Laguna (y otras alusiones a su colección "Belleza y Felicidad") en su edición de Interzona.

Propongo entonces una presentación de algunos monstruos en la literatura aireana, un detenimiento en *Yo era una chica moderna* y luego algunas reflexiones sobre la inscripción de las apariciones del monstruo en nuestra cultura.

Como hemos dicho más arriba, no contamos con categorías elaboradas para caracterizar este tipo de discursividades que nos ocupan y en el que incluimos la de Aira (y también producciones de otro ámbito, como el programa televisivo *Todo por dos pesos*) pero podemos intentar hipotetizar sobre sus políticas. Una de las políticas de la "comunidad inoperante" (Tabarovsky:2004), es intentar expulsar al lector,[1] hacer de la literatura un mundo difícilmente habitable, pero no por críptico, inaccesible, al que se podría llegar con mucho esfuerzo, sino por frustrar la credulidad, por bromear permanentemente con el lector, hasta irritarlo. El famoso pacto de lectura cuya existencia siempre me pareció cuestionable porque la porción de libertad del arte lo pone en entredicho, se hace aquí presente pero como cadáver. El poder de la literatura anterior –frente a la que esta es innovación pero no por ser lo último, sino por ser lo nuevo- era decirle al lector que la realidad no es como la presentan los medios masivos o la *doxa* sino más compleja, más rica, oculta. El de la literatura aireana es decirle que no es de una forma

[1] Siempre que hablemos de 'lector' y de 'lectura' lo hacemos en términos hipotéticos de lector modelizado.

ni de otra, sino que se puede jugar -es la literatura del "anenamiento"- a las mil posibilidades -con ecos macedonianos de la todoposibilidad- y ninguna, nunca se sabe. El poder de esta literatura es que para seguir en la montaña rusa de estos mundos inhabitables hay que estar en disponibilidad permanente. Lo cual es desestabilizar sin crear un nuevo paradigma; como el humor, dar la respuesta no habitual a la ley, no para crear otra que no haría sino afirmarla como contrario, sino para obstaculizar las creencias existentes, para que la eficacia esté bajo sospecha, con un desplazamiento de las peripecias, un final abrupto; literatura mala, tonta, es una imposibilidad, un otro del mundo, un malentendido, un puro gasto, un exceso.

En el marco expulsivo de la literatura de Aira aparecen los monstruos como síntomas; son los desambiguantes de que esta escritura quiere guerra al orden, a lo previsible. El monstruo ataca lo que queda de la confianza del lector acostumbrado al sistema literario serio, de academia, de mercado. Las posibilidades de emergencia de los monstruos en la *dispositio* son, previsiblemente, estas:

(a) Si aparecen al final producen un brusco viraje, una desviación abrupta del sistema de representación con que el lector venía colaborando, un gag, como ocurre en esa obrita de teatro o diálogo que es *Madre e hijo*. En el desarrollo y desde las primeras líneas se presenta una primera ruptura de las regularidades de la interacción comunicativa, por el hecho de que uno de los dialogantes –la madre- no logra articular una frase, ni siquiera una palabra acabadamente. Pero cuando el lector ha entrado a este juego de 'complete usted el sentido', divertido por las acrobacias para sortear con éxito los malentendidos y levemente enternecido por la relación entre madre e hijo, que además tiene anclajes de seudoautobiografía del escritor, aparece el monstruo del final: el doméstico y habitual pollo al horno que asesina a los protagonistas.

(b) Si los monstruos aparecen desde el principio, lo que plantean es cómo seguir leyendo, con dubitaciones de género: ¡ah!, estamos en el género fantástico, pero no exactamente, ya que el grotesco cómico se impone sobre las propias leyes de ese mundo posible creado; entonces, esa libertad absoluta se ejerce a costa de una buena voluntad sin límites del lector, (¿un lector masoquista?), que se entrega a lo que sea con tal de ver si hay un límite, adonde vamos a parar, divirtiéndose, mientras tanto, en esta montaña rusa. El lector se familiariza con cierto verosímil de género, por ejemplo, el fantástico para *Los fantasmas*, en un clima en que el monstruo está naturalizado con procedimientos de verosímil y construido con un estilo diáfano y correcto. El monstruo es amable, como el *Pequeño monje budista*, (monstruoso por su tamaño: podría entrar en la mochi-

la de los turistas franceses a quienes guía por Corea) o francamente jocoso, como en la citada novelita sobre fantasmas, quienes conviven con una familia de albañiles chilenos en una obra en construcción en la que hacen toda suerte de burlas, obscenidades y piruetas. Sin embargo, el humor se torna siniestro a medida que se avanza en la lectura. En el caso de *Los fantasmas*, mientras el lector pasa página tras página en descripciones banales, sin que 'pase nada', en suspenso, los fantasmas risueños y seductores llevan a la joven Patri al suicidio mientras su familia festeja fin de año. Con *El pequeño monje budista*, el lector está desprevenido y sólo una relectura le muestra su falta de perspicacia, el abuso de confianza: '¡cómo no me di cuenta!', se dice junto a los turistas franceses cuando descubre que el monjecito no es una persona sino que él y el mundo que por él han conocido como Corea, es un Frankenstein digital en 3 D, que se escapó de un programa a medio terminar.

(c) Por último, nos detenemos en el monstruo que aparece en el desarrollo, una vez bien comenzada la trama. Es el caso de "El gauchito", el feto que toma autonomía una vez que es extraído "a mano" del vientre de su madre y que adquiere poderes sobrehumanos en *Yo era una chica moderna.* La ubicación *in medias res* permite presentar no sólo los monstruos sino las monstruosidades que los engendran, la fiesta del monstruo y su nacimiento. Ambientada en un Buenos Aires referencial, el lector se va habituando a lo excepcional, como que parte de la acción transcurre en la disco "más chica del mundo" y uno de los personajes, Porfiria, es ya un "monstruito" producto de Chernobyl que crece sin parar. Entre estos extremos de lo más chico y lo más alto, medianamente naturalizados (todo el mundo sabe que hay víctimas de las radiaciones de la central nuclear, y una disco muy chica es rara pero no hay ley natural o cultural que impida que exista), se va preparando el clímax de violencia nuevamente en manos de dos jóvenes mujeres, como en *La prueba* y su producto directo es "El Gauchito". Con una total ausencia de moralización, como en todos los relatos aireanos, el monstruo siembra terror entre inocentes y malvados. No solo "no hay moral", sino que no hay nada de lo políticamente correcto cuando los conspiradores enemigos son rabinos junto al marido de la estrella negra Josephine Baker, benefactores de niños huérfanos. En este caso, el ingreso a la aceptación del monstruo es por la puerta de la vivencia de la violencia extrema e incólume. El lector perdió los límites, es el lector orgiástico, como el de Lamborghini.

Escrito en primera persona, y con la consecuente perspectiva interna del personaje narrador, invariable en todo el discurso, es el relato de las experiencias en una noche de dos chicas de Buenos Aires, un dúo complementario (una especie del doble: no

son semejantes sino complementarias), la narradora y Lila. Aburridas, ni felices ni tristes, buscan en el sábado a la noche algo, la vida, y así van de sitio en sitio viviendo aventuras eróticas, criminales, desopilantes, policiales, fantásticas, monstruosas, con las que intentan sobrellevar en estado de borrachera su vida diurna de empleadas en "empresas privatizadas". A pesar de la primera persona, la narradora no reconoce los límites de lo verosímil en el relato de su propia aventura, como si su ebriedad diegética se continuara en su narración de los acontecimientos, si bien manteniendo siempre el estilo sobrio y transparente de la escritura aireana, con el que compensa al lector de tanto dislate. Se rompen los límites entre sueño y vigilia; en el segundo capítulo, pasadas unas pocas páginas, dice la protagonista narradora: "Me fui a mi casa, que por suerte **estaba cerca**. Aun así no se como llegué, porque en realidad estaba **lejísimo**. (Aira, 2004:23) (Resaltado mío)

Los términos que he subrayado señalan la ambigüedad de lo narrado, la debilidad de la verosimilización de la trama que progresivamente se va volviendo cada vez más disparatada en ritmo de vertiginosidad creciente hasta el paroxismo de la "fiesta del monstruo", la violencia fantástica desatada.

Las dos amigas, Lila y la narradora, una vez enteradas de que Roberto, el novio de Lila, no se puede casar con ella a pesar de que hace cinco años que arman metódicamente su ajuar porque va a tener un hijo con Ada y debe casarse con ella por una cuestión de honor, se disponen a hacer justicia, "una justicia risueña y loca" (Aira, 2004:51). Atrapan a Ada en el baño de la disco:

> En el baño, entre las dos entradas de la policía realizamos la extracción. Ella gritaba, primero se puso roja como una rosa oscura, después más y más pálida (le bajó la presión), su llanto se hizo angustiado, ya no contra nosotras, ya no destinado a causarnos conmiseración o culpa, sino vuelto hacia ella, como para seguir oyéndose más allá de la muerte. Sentía materialmente la muerte. Nosotras también, pero nosotras además sentíamos la vida.
>
> Sentíamos el sabor del crimen, que nada iguala en la realidad, ni la droga, ni el sexo, ni las privatizaciones. Si este relato cae en manos de chicas como nosotras (que es lo que me propongo y el motivo por el que escribo), aprovecho la oportunidad para recomendarles el crimen como exaltador de la vida. Matar, secuestrar, mutilar, violar, en lo profundo de la noche, en un sótano, en un depósito abandonado, en una casa cuyos habitantes se hayan ido de viaje. La violencia puede ser un problema, lo mismo que los imponderables que puedan presentarse, y sobre todo la resistencia de la víctima. Pero todo se supera, y llega el momento en que queda el crimen puro, la efusión de la sangre, la mirada en blanco que dice "Perdí", y la risa en rojo que dice "Perdiste"; entonces es como si el crimen empezara: una ola enorme a la que nada puede oponerse. Es una repetición infinita (Aira, 2004:53)

Se escuchan ecos arltianos pero desdramatizados por el humor negro. Sigue:

> Al fin (fue ella misma la que se lo buscó) quedó cabeza abajo, y nosotras tirando de las piernas, una de cada una, con las aletas de la pelvis apoyadas en los hombros. **Hicimos pa-**

> **lanca: uno, dos, ¡tres***!* La vulva se rasgó hacia adelante y hacia atrás, y un chorro de sangre golpeó el techo. La soltamos y antes de que tocara el suelo ya estábamos metiendo las manos hasta el codo en la abertura. (..) Nos habría venido bien tener más conocimientos de anatomía. Los órganos salían envueltos en coágulos, en tubos, resbalosos y blandos. **"¿Será esto?" "No, eso debe ser la vesícula." "¿Y esto? No, que va a ser. Parece el corazón, aunque ella no tiene." "¿No será el cerebro?" "¡Qué asco, qué porquería!" "¿Cómo va a ser el hígado si está cubierto de pelos?"** Eran los viejos órganos tradicionales, con los que vivíamos todos, pero en nuestras manos se volvían desconocidos y extraños. Estábamos tan cubiertas de sangre que teníamos que apartar a manotazos las mareas rojas de los ojos.
>
> [...] Ya estábamos a punto de desalentarnos cuando apareció. Era como si hubiera estado jugando a las escondidas." (...) "Salimos atropellándonos. Yo lo sostenía en alto con las dos manos. No habíamos pensado cómo esconderlo, ni cómo salir con él a la calle. Ni cómo limpiarnos la sangre que nos cubría de los pies a la cabeza. Esto último tuvo una solución inesperada ni bien hubimos salido del baño. **La placenta estalló, con un plop**, y produjo una enorme cantidad de agua cristalina que nos cubrió, dejándonos impecables. Más que eso, fue un baño de belleza. Recordé haber oído decir que la placenta tenía propiedades cosméticas. Nadie antes, como no sea millonaria, se había dado una ducha de placenta. **Puedo dar fe de que a Lila y a mí el pelo nos quedó como nunca, sedoso, brillante, armado**. (Aira, 2004:55) (resaltado mío)

Con el tono con que se narra el despanzurramiento de un pollo en un programa televisivo de cocina o la búsqueda de un premio en un programa de entretenimientos, se narra el descuartizamiento y encuentro del feto en el cuerpo de Ada. Mientras el relato se ha ido deslizando del policial al fantástico, la hazaña criminal, con todos los detalles sanguinarios que se relatan en un tiempo de escena, culmina en un inesperado tratamiento de belleza en clave de historieta ("plop"). No se lo priva al lector de ninguna información morbosa, está al tanto de todo lo que hacen las protagonistas con ritmo veloz y al mismo tiempo detenido en el detallismo, propio de una escena vertiginosa en cuanto a la cantidad de acontecimientos, todos de suprema violencia. El distanciamiento desde el que se pasa del horror a la risa está provocado por la incoherencia entre una historia de atrocidades, monstruosa y una escritura juguetona, burlesca, de entretenimiento, de historieta, de publicidad televisiva. Un genial travestimiento humorístico.

Esta "estética de lo peor" (Pardo: 1998), la desestetización de la cultura, encuentra uno de sus fundamento en W. Benjamín por aquello de que "todo documento de cultura, en la medida de que se erige sobre la sangre, la injusticia y el sufrimiento, es también un documento de barbarie".[2] Esto en respuesta a Hitler quien presto a recubrir su maldad con los atributos de la belleza, rechazará siempre los de la repugnancia. En contra de las políticas culturales totalitarias, se manifiesta la deliberada falta de voluntad canónica. Esta es la tradición de las vanguardias históricas. Frente a ellas, lo propio de

[2] En 1933 Benjamin escribió: "Hemos de prepararnos para sobrevivir a la cultura", previendo la fórmula de Hitler: "Ningún pueblo sobrevive a los documentos de su propia cultura"

los monstruos de hoy en día, en especial de los monstruos que dan risa, es la particular operación cultural por la que retoman la tradición; el objetivo no es el eclipse de los pueblos propio de la globalización sino una reescritura de los tópicos nacionales: Moreira, los indios, los gauchos, los viajeros extranjeros, las villas miseria, los jóvenes porteños, los niños peronistas, los profesores de literatura. *La refalosa* de Ascasubi provee la matriz para la fiesta del monstruo. De ella dice Ludmer (1998): "Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales". Tal cual el descuartizamiento leído más arriba. Pero la radical inversión está en la perspectiva y la voz desde la que se lo narra. Se narra desde el monstruo, no desde quien acusa las monstruosidades.[3] Y además, el monstruo no es un rudo mazorquero sino dos lindas chicas modernas que de día trabajan en empresas privatizadas y de noche van a las discos, una de ellas lo que más quiere en la vida es casarse y por eso descuartizan, por amor. Lo mismo que en *La prueba.* Y de paso, el pelo les queda sedoso y con cuerpo, no olvidarse. La energía sobrenatural que despliega El gauchito (su nombre reenvía nuevamente a la tradición de *La refalosa*) produce destrucción a mansalva. Tanto carboniza a un chico de la calle:

> Le lanzó por el pitín un líquido blanco que lo cubrió de pies a cabeza. Seguramente era una especie de ácido porque vimos consumirse toda la carne del chico: el esqueleto, negro y quebradizo como hecho de minas de lápiz, se tambaleó. y después salió corriendo. (Aira, 2004:64).

Como con la misma energía y esta estética travestida de dibujito animado, destruye a los conspiradores, ciega a los patovicas, y se entrega totalmente y para siempre, como corazón de un chico con una vida muy triste que con ese gesto, de suprema solidaridad, renace a una vida feliz.

Estos monstruos impugnan lo bello, como todo monstruo, es decir lo bello convencional, pero a su vez, en tanto monstruos que dan risa, impugnan también la puja por la moda que es propia de la estética, ya sea la moda por lo bello que es la que triunfa en lo cotidiano y la puja por mostrar lo más feo, bajo y terrible de la miseria de la vida cotidiana de muchos argentinos con que los medios le ganan al arte en tanto la muestran espectacularizándola, poniendo distancia. Como la representación es siempre más tranquilizadora que la vivencia, las discursividades que estamos presentando no sólo muestran monstruos, son ellas mismas monstruosas. Son monstruos libertarios, humorísticos, que permiten disfrutar del desmadre con la ingenuidad de un niño, o de chicas modernas.

---

[3] En otro lugar vimos como en *Todo por dos pesos*, el programa televisivo protagonizado por Capuzoto y Alberti, en el episodio de "Irma Jusid", se ríen de las monstruosidades que le pueden hacer a un estúpido y desprevenido chico bienpensante. O sea, desde la misma perspectiva que *La refalosa* se invierte su valoración por la parodia.

Bibliografía

Abraham, Tomás: *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

Aira, César: *Madre e hijo (Una pieza en un acto)*, Rosario, Bajo la luna nueva, 1993

_____*Los fantasmas*, Caracas, Fundarte, 1994.

_____*Yo era una chica moderna*, Buenos Aires Interzona, 2004.

_____*El pequeño monje budista*, Buenos Aires, Mansalva, 2005.

Flores, Ana: "La incomodidad que hace reír. César Aira y 'Todo por dos pesos'" en*La Argentina humorística. Cultura y discurso en el 2000* ,Córdoba, Ferreyra editor, 2003, (pp.35-45)

Ludmer, Josefina: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Moreno, María: "La flor de mi secreto", *Radar libros*, 16-07-06.

Pardo, José Luis: "La estética de lo peor", in *Revista de Occidente*(201), Madrid, febrero 1998.

Tabarovsky, Damián: *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

Arthur Machen o el horror en la ciudad

Guillermo García

> "No puedo seguir más tiempo prisionero en este lugar.
> Saldré esta noche, cuando las calles están llenas de gentes y de
> clamores, y haré un último esfuerzo por escapar."
> Arthur Machen: *Los tres impostores*, Cap. VII, *in fine*.

Miedo y modernidad

A partir del primer cuarto del siglo XIX, cuando los perfiles de la vida moderna principian a consolidarse definitivamente, se torna inevitable reformular los códigos de la narración fantástica en Occidente. Una vez eclipsado el viejo orden absolutista, y aunque secretamente las codicien a fin de legitimarse, el imperio creciente de la casta burguesa nada entenderá de estirpes, blasones, tortuosas genealogías y culpas ancestrales, tan sombrías y recónditas para su mentalidad como los ruinosos castillos que las albergaban. La superioridad de la sangre dará paso, entonces, al poder que el dinero confiere.

En efecto, la pregunta se abocará, a partir de entonces, a interrogar por el dónde, el cuándo y el qué del relato de horror. En otras palabras, se vuelve necesaria por parte del género una readaptación de los escenarios y los temas. Dos narraciones de Poe -*Manuscrito hallado en una botella* (1833) y *El hombre de la multitud* (1840)-, resultan ejemplificadoras al respecto. Mientras que el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1806/1813), la novela del polaco Jan Potocki, representaría en este contexto un fulgurante canto de cisne.

El primer ejemplo de Poe descubre un nuevo espacio y una nueva temática donde encarnar el horror acordes con los nuevos tiempos. El barco fantasma y los alucinantes mares polares bien pueden ser leídos a manera de profética advertencia hacia el inminente mercantilismo colonizador distintivo del ascendente predominio burgués. En esta misma línea también podrían agregarse la *Narración de Arthur Gordon Pym* (1836) y *El descenso al Maelström* (1841). No obstante, será el segundo de los cuentos citados en primer término el que instale lo fantástico en el corazón del imperio burgués.

El hombre de la multitud se desarrolla en Londres, la propia ciudad es protagonista excluyente, y lo fantasmagórico ha sido inficionado directamente en sus calles y sus muchedumbres. Lo asaltado en relatos de este tipo será, entonces, la razonabilidad propia de la burguesía, vale decir, aquellos criterios utilitarios y 'positivos' en los que se fundan las ideas de evolución y progreso.

Ahora bien, ¿constituye la ciudad un lugar apto para la irrupción de lo fantástico? O, en otros términos, ¿cómo hacer para situar lo innominado, 'eso' que por definición escapa a todo registro estadístico y representativo, en el seno del orbe ciudadano, aquel regido justamente por tales parámetros? Una de las formas será confundiendo el signo de lo otro, la alteridad, en la marea de la multitud. Así lo ensaya Poe en el mencionado cuento. Ese será el principio, también, de numerosas narraciones policiales, sobre todo las adscriptas a la vertiente clásica. La otra posibilidad consiste en insertar lo monstruoso en los 'intersticios urbanos'. Al respecto, en un artículo dedicado a Abraham Merritt, olvidado maestro del relato de horror contemporáneo hemos escrito que

> la búsqueda de espacios privilegiados donde ambientar lo sobrenatural se tornó una cuestión central a partir de Poe y, al momento de publicarse el cuento que nos ocupa, no puede ser extraña al proceso de 'taxonomización' del mundo llevado a cabo por el imperialismo colonialista. En otras palabras, lo sobrenatural, acorralado por la mentalidad positivista y su repulsa a todo lo que escape a los estándares de la 'vida ordinaria' y, por ello, de lo cuantificable, buscará para escenificarse lugares incontaminados. Lo recóndito geográfico constituirá una salida. Las supervivencias atávicas anidadas en los 'intersticios urbanos', otra. Lovecraft cultivará ambas. La naciente CF optará, en una fase posterior, por mundos cada vez más alejados. (García: 2004).

Aunque allí no explicábamos puntualmente a qué nos referíamos con la expresión 'intersticios urbanos', nos abocaremos aquí a desarrollarla a la luz de ciertas consideraciones que, nosotros mismos, ya habíamos expuesto en otro trabajo anterior (García:2003). En ella, creemos, palpita la clave para leer parte de la obra de uno de los cultores del fantástico más interesantes del período de entresiglos. Tanto más cuanto que fue de los mentores reconocidos del genial Howard Phillip Lovecraft. Nos referimos, claro está, al perturbador Arthur Machen.

El maestro galés

"Entre los creadores actuales del miedo cósmico que han alcanzado el más alto nivel artístico son pocos los que pueden compararse con el polifacético Arthur Machen", dictaminó Lovecraft en *El horror en la literatura*, para en seguida especificar que "su poderosa producción de horror, a finales del siglo XIX y principios del XX, sigue siendo única en su clase, y marca una época distinta en la historia de este género literario". A continuación, el discípulo norteamericano destaca lo que a su juicio constituye una de las marcas sobresalientes de su 'maestro'. Escribe: "Machen, dotado de una impresionante herencia céltica unida a vivos recuerdos juveniles de los montes remotos, bosques y misteriosas ruinas romanas de la región de Gwent, ha vivido una vida imaginativa de rara belleza, intensidad y fondo histórico". En efecto, a un avisado lector como Lovecraft pareciera no escapársele que la consecuencia predominante de las fantasías de su mentor radicaba en la sutil e inesperada conjunción de lo arcaico y lo moderno o, en otros términos, de la pervivencia soterrada del primero en los ámbitos 'visibles' donde el segundo actualmente impera.

La influencia de Machen en los textos maduros de Lovecraft sin duda radicará precisamente en ese rasgo. El pasaje de los universos oníricos de raíz dunsaniana, acaecido en la obra del norteamericano en el periodo aproximado que va de 1917 a 1921, tiene que ver con un progresivo intento por resituar el horror en los pliegues de un escenario cotidiano, cercano a la experiencia del lector. En Lovecraft, ese cambio de contexto adquiere dos facetas. Por un lado, la obsesión por hechos del pasado acaecidos en las campiñas de Vermont y Massachussets hallaría su correlato en los parajes de Caerleon-on-Usk, pueblo natal del galés y antigua fortificación romana de Isca Silurum, plagada de restos arqueológicos y de relatos orales que se remontan a imprecisas épocas. Por el otro, contamos con ciertas ficciones donde lo preternatural anida en el corazón mismo de las ciudades. Sean imaginarias, como Innsmouth, Arkham o Dunwich, sean reales, como los suburbios de Providence en un cuento magistral como es *Horror en Red Hook*, que no por nada lleva un extenso y sugestivo acápite de Machen.

Rafael Llopis estipula, de todos modos, otros influjos mucho más puntuales:

> De Machen integró en él los cultos de la antigüedad clásica, los afanes arqueológicos, la desintegración de la figura humana en un magma amorfo, los símbolos resplandecientes y tetradimensionales, las doctrinas esotéricas de ciertas sociedades secretas, el materialismo de explicar lo sobrenatural mediante

> secretos científicos hoy olvidados. De él tomó también tres detalles concretos: el arcaico e imaginario lenguaje aklo, los misteriosos Dols [...] y el Gran Dios Nodens, señor de los abismos. (1985:29).

Multitudes y pasajes

> "Londres ha sido llamada la ciudad de los encuentros; pero es más que eso, es la ciudad de las Resurrecciones."

A propósito de la situación de lo fantástico en un contexto urbano es que hablamos de la función de los espacios intersticiales como escenario privilegiado para su escenificación.

Bien entendida, la noción de área intersticial remite a un sector del entramado urbano donde las categorías que en él imperan se eclipsan momentáneamente. La razonabilidad propia del 'sentido común', lo previsible amparado en datos estadísticos, en fin, todo aquello sobre lo cual se levanta el andamiaje de la 'vida ordinaria', pareciera hallar su manifestación concreta más acabada en el trazado geométrico de las grandes ciudades modernas.

En lo que atañe a la literatura policial primitiva, por ejemplo, obra de espacio intersticial, el cuarto cerrado es el lugar donde la lógica sucumbe ante la emergencia inexplicable de lo irracional simbolizado en el crimen. Paralelamente, mucho más complicado le resultará al relato fantástico hallar un escenario propicio en el seno del contexto ciudadano.

En el caso puntual de Arthur Machen, determinados lugares o, más valdría decir, 'no lugares', son los privilegiados cuando de aludir a horrores innominados se trata. Los personajes tras los cuales se escuda el narrador para abordar tales sucesos, a su vez, suelen ser perfiles homólogos a los del detective razonador de los primeros policiales. Desocupados *flanneurs*, económicamente desahogados, cultos y educados, verdaderos *hommes de lettres* las más de las veces, se dedican a rastrear, tal como hacía el narrador de *El hombre de la multitud* poeniano, tipos, conductas o parajes que 'salgan de lo común'. Observemos por ejemplo cómo se 'arma' una situación inaudita en la novela breve *El Gran Dios Pan*, una de las indiscutibles cimas del horror macheniano:

> Villier había salido de su restaurant luego de una excelente cena de muchos platos, asistido por un congraciador frasco de Chianti. Mas, en aquel marco mental que casi era crónico en él, se había demorado junto a la puerta, atisbando alrededor en la mortecina luz de la cale, en busca de aquellos misteriosos incidentes y personas que abundan en las calles de Londres a

> cada hora. Villiers se enorgullecía de sí mismo por ser un hábil explorador de aquellos oscuros laberintos y desvíos de la vida londinense, y en esta improductiva ocupación desplegaba una asiduidad que era digna de actividades más serias.

Asimismo, nótese la manera en que, de continuo, se contrapone la alusión a lo monstruoso inenarrable a marcos ciudadanos por todos reconocibles:

> Villiers, puedes creer que conoces la vida, y Londres, y lo que sucede día y noche en esta horrorosa ciudad; podrás haber escuchado las palabras de los más viles, pero te digo, que no puedes concebir lo que yo sé, ni siquiera en tus sueños más fantásticos y repugnantes podrías imaginar una pálida sombra de lo que yo he oído... y visto. Sí, visto. He visto lo increíble, horrores tales que incluso yo mismo algunas veces me detengo en medio de la calle, y me pregunto si es posible que un hombre sea testigo de tales cosas y sobreviva

Así, podría hablarse de una geografía puntual en Machen donde los excesos del mal y el espanto emergen y se expanden con plena seguridad: los pasajes callejeros y los interiores de respetables mansiones. Lugares ambos que, bien mirados, constituyen sendos 'reversos' del orbe multitudinario. El amparo que avenidas, cafés, restaurantes, plazas y pobladas veredas prodigan a perseguidores y perseguidos, cesan absolutamente en aquellos, privados, sustraídos a la mirada pública, al tráfago de las multitudes, sitios propicios para que lo atávico contamine, aunque más no sea momentáneamente, las estribaciones de lo moderno.

El mal

El tema de *El Gran Dios Pan* y *Los tres impostores* alude al mal. Pero un mal en estado puro, casi abstracto y, por sobre todo, separado de su marco tradicional y vuelto a situar tras las puertas y los nombres de los hogares y familias más honorables. Nos explicamos: Machen somete el relato de horror, entre otras transformaciones, a un proceso de re-escenificación. Ya aludimos al principio a cómo Poe en *El hombre de la multitud* emplazaba el signo de lo monstruoso en el corazón de una populosa urbe moderna, disimulado en los pliegues de sus infatigables muchedumbres. Machen lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias.

Los tres impostores del título de la segunda novela mencionada son sendos agentes de una sociedad secreta abocados a dar con el paradero de un miembro traidor, quien, a su vez, también se sirve de los laberintos de calles y pasajes, o del anonimato que la multitud confiere, para escapar de ellos.

Ahora bien, aunque nunca se especifique del todo, esa sociedad secreta tiene que ver con rituales y cultos arcaicos, ajenos en todo a la vida ordinaria que impera en las calles. El recurso resulta sumamente efectivo: en el centro del mundo 'actual', cuya figuración más acabada es una ciudad como el Londres finisecular, perviven elementos que por definición se oponen al signo de lo moderno y conspiran contra él de continuo, socavándolo. Lo cotidiano viene a ser así figurado a manera de una máscara superpuesta a realidades de contornos atroces.

En Machen, tal como ocurría con la psicología y los móviles del Hombre de la multitud, el mal se sustrae a todo intento representativo. El mal, en otras palabras, se exilia incesante en los nebulosos parajes de la alusión velada e indirecta. Sin embargo, una cosa parece ser segura: en la cosmovisión de Arthur Machen la malignidad opera en el plano de la más inmediata materialidad, esto es, maniobra sobre los cuerpos sometiéndolos a las inimaginables formas de tormento que dictan los excesos nacidos de la perversión y la tortura.

Al igual que las incisiones de su coetáneo Jack el Destripador, la prosa de Machen también se complace en diseccionar todo lo que de artificial poseía el estricto encauzamiento que la moral victoriana imponía sobre cuerpos y conductas.

Pasado y presente

Fran Morrell, en su trabajo *Arthur Machen, la magia de la herencia celta*, aporta apreciables datos sobre los orígenes del escritor:

> Arthur Machen nació bajo otro nombre: el de Arthur Llewelyn Jones, en Caerleon-on-Usk, condado de Gwent, al sur de Gales, el 3 de marzo de 1863. Era hijo de un pastor anglicano, John Edward Jones, vicario de la pequeña iglesia de Llandewi, cerca de Caerleon. Fue en la escuela cuando el pequeño Arthur adoptó el nombre de soltera de su madre, Machen. [...] Gales es una región de orígenes celtas, conquistada por los romanos, y después aplastada bajo el peso del poderoso imperio británico. A pesar de ello, Gales, se las arregló para seguir conservando todas sus costumbres y tradiciones, lengua incluida. Machen, como buen galés, no podía dejar de verse influenciado por la tradición, y ya desde niño estaba fascinado por las ruinas romanas de Isca Silorum, muy cerca de su lugar de nacimiento, y que acababan de ser descubiertas recientemente. En realidad, el tema romano daría mucho de sí en su futura obra de ficción. [...] Machen asistió al Hereford Cathedral School, pero suspendió el examen de entrada en el Real Colegio de Cirujanos en 1880, y dado que sus padres no podían permitirse darle una educación universitaria, Arthur tuvo que marcharse a Londres a intentar ganarse la vida.

El anterior fragmento biográfico permite comprender algunas de las características sobresalientes del narrador en ciernes. Imaginemos al joven Arthur, de apenas diecisiete años, recién llegado a Londres, en aquel entonces una de las dos capitales de Occidente junto con París. La conjunción de la urbe cosmopolita y moderna con la herencia folklórica de la tierra natal debió haber fermentado, sin duda, en aquel espíritu nuevo. Y, en efecto, los productos de tales fermentos, conducidos por la imaginación hacia la escritura, no se harían esperar. Continúa Morrell:

> Cuando su padre muere en 1887, dejó a su hijo una considerable suma de dinero, por lo que de pronto, Machen pasó a ser alguien económicamente independiente, y así lo sería durante los siguientes quince años. [...] En esta «Gran Década», que generalmente se suele enmarcar entre 1889 y 1899, Machen escribió muchas obras importantes, incluyendo la traducción de las «Memorias de Casanova», y por supuesto, los cuentos fantásticos que le dieron su bien merecida fama: «El Gran dios Pan», «El pueblo blanco», su novela encadenada «Los tres impostores», y otras.

La imprevista emergencia de ciertos vestigios del mundo céltico olvidado en el inmediato escenario londinense, obrarán sobre este último una serie de transformaciones que, en la representación, lo tornarán sugestivamente extraño. Así lo consigna también Rafael Llopis:

> Para huir de la violencia real, el joven galés se refugió en un mundo arquetípico. Superpuesto al Londres mísero y tiznado, soñó un Londres espiritualmente transformado. Frente al horror de la gran ciudad mecanizada, huyó a los misterios paganos de su Gales natal. En sus cuentos aparecieron de nuevo las hadas y las ninfas de la mitología clásica. Exhumó literariamente los restos de la dominación romana en Gales y en sus ruinas -ruinas clásicas, ya no medievales- hizo revivir cultos horrendos, sacrificios humanos, sátiros y faunos, magia arcaica y ciencia hoy perdida por el hombre. Para Machen, en el saber de los antiguos hierofantes se escondía una verdad hoy olvidada y por eso lo sobrenatural ya es en él mucho menos sobrenatural. (1985:14).

En fin, la utilización alusiva (y elusiva) de ciertas referencias míticas y arqueológicas de la Europa occidental medieval, e incluso, precristiana, tiende a remarcar el hecho incontrovertible de que, en el fantástico contemporáneo, tanto más perturbador resultará el efecto producido por las reliquias de un pasado olvidado cuanto más moderno sea el contexto de su reaparición.

Otras razas

> "Creo que nuestros lejanos antepasados llamaron a esos seres terribles "hadas buenas" justamente porque les tenían miedo, y les dieron formas encantadoras a sabiendas de que la verdad era todo lo contrario."

En *La novela del sello negro*, una de las narraciones -la más extensa y acaso la mejor- incluidas en *Los tres impostores*, se hallan minuciosamente expuestas la ideas de Machen acerca de la procedencia del 'monstruo'. A partir de ellas, las formas que reviste la representación aludida de lo siniestro, como ocurrirá en Lovecraft, se ligan directamente a parámetros raciales y a la posibilidad siempre latente, siempre terrible, de las 'cruzas'. Dice el Profesor Gregg, personaje central del relato y dedicado, no fortuitamente, a la etnología:

> Mi posición era la siguiente: tenía buenas razones para creer que parte de la tradición más antigua e incólume de lo que llamamos las hadas se asienta en la realidad, y que el elemento estrictamente sobrenatural de estas tradiciones puede explicarse con la hipótesis de que una raza, que se quedó atrás en la gran marcha de la evolución, retuvo ciertos poderes que para nosotros resultan milagrosos. (Machen,1985:109).

Del anterior fragmento, creemos, resulta importante destacar el rasgo racial de 'haber quedado atrás en la gran marcha de la evolución'. De esa manera es como la 'razón del imperio' imaginariamente rotuló y marginó a todo lo que le era ajeno. Los seres monstruosos, puede decirse, escapan a la representación porque se hallan confinados a espacios de frontera, sean geográficas (suelen proceder de lugares casi inexplorados: "región extraña que nadie visita, más desconocida para los ingleses que el corazón mismo de África", se dice de las tierras de Gales), raciales (el monstruo es producto de la mezcla: "un niño flaco y consumido, de piel cetrina y ojos negros y relucientes, la criatura de otra raza") y mentales (el joven rastreado y adoptado por el Profesor Gregg es deficiente mental). El monstruo no forma parte de la taxonomía y, por ello mismo, suele obrar de signo distorsionador respecto de cualquier construcción científica. No será algo difícil de comprender, así, que los hombres de ciencia suelan ser en este tipo de historias las víctimas predilectas del horror y la locura.

Vinculadas íntimamente a esas zonas de 'frontera' sobre las que opera toda narración moderna de horror, las siguientes indicaciones de la profesora Josefina Ludmer pueden resultar valiosas en extremo:

> Sobre los mutantes: Thomas Richards (en The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire, Londres-Nueva York, Verso, 1993, pp.48-50) dice que hacia el fin del XIX surgió una nueva forma de monstruosidad para superar a Darwin. Los nuevos monstruos eran esencialmente mutantes, capaces de catastróficos cambios de forma virtualmente incognoscibles para el sistema de Darwin. Los escritores ingleses comenzaron a imaginar una gran variedad de monstruos que no encajaban en la morfología. Eran amenazas a la pretensión universal del darwinismo porque irrumpían en el orden mismo de las cosas y hasta amenazaban con producir el fin del Imperio. Dice Richards que el monopolio británico del saber termina en Drácula (1897) de Bram Stocker, donde una alteridad colonial, el vampiro, se resiste a entrar en el esquema del desarrollo histórico-morfológico. Drácula muestra que hay algunas especies cuyos orígenes no pueden ser comprendidos usando el modelo darwiniano, y esas especies sin orígenes llegaron a ser los monstruos arquetípicos del siglo XX. (Ludmer, 1999: 171).

¿Cuál es, nos preguntamos ahora nosotros, la diferencia entre estos moradores arcaicos de las florestas de Gales con los monstruos exógenos del texto de Richards? Sin duda, la procedencia. Lo perturbador de Machen radica en que lo desconocido late en el seno de lo doméstico, forma parte de los sustratos olvidados de la propia historia. Podría hablarse, en este sentido, de unas paradójicas fronteras interiores. Así, si el vampiro procedía de los confines del imperio, la 'gente menuda' proviene del corazón del Reino y de las capas interiores del propio acervo folklórico.

No obstante, ambas manifestaciones tienen en común el no ajustarse al esquema biologicista del saber positivo. Por eso mismo el profesor Gregg expresa: "La ameba y el caracol poseen facultades que nos son ajenas, y yo creía poder explicar por la teoría de la reversión muchos fenómenos que se consideran por completo inexplicables".

La ciencia y la magia

La mención anterior a una supuesta teoría de la reversión, decisiva réplica al modelo darwiniano, da la clave para situar al discurso científico en relación con lo monstruoso. Por cierto, en el orbe positivista la ciencia oficial no posee armas para enfrentarlo. Así, asistimos al tópico de la 'desviación del científico', extravío que lo conduce, en unos casos, a la locura, o a la muerte en otros.

La teoría de la reversión, aplicada por el profesor Gregg a la caracterización de una raza olvidada y terrible, adquiere su máxima contundencia sobre el propio cuerpo de un miembro del linaje dominante (sajón, joven, apuesto, inteligente e, incluso, de clase acomodada) en *La novela de los polvos blancos*, otra de las narraciones encadenadas de *Los tres impostores*.

Este relato, que sin duda fascinó a Lovecraft, conjuga admirablemente el monstruo, el científico, los productos alterados de su ciencia y el derrumbe de las tesis evolutivas y encierra, asimismo, una serie de componentes que aluden a la introducción escandalosa del signo monstruoso en el seno de un contexto urbano, aun más, en el interior de una respetable mansión y operando sobre el propio cuerpo de un miembro de la clase más acomodada.

Francis Leicester, un joven estudiante de leyes que practica el celibato más estricto, se ve aquejado por el exceso de trabajo intelectual de una especie de fatiga mental. El médico de la familia, el doctor Haberdeen, le receta unos polvos reconstituyentes para ser bebidos disueltos en agua. Leicester sufre progresivamente una mejoría que lo lleva a abandonar sus estudios y a sumergirse en la vida nocturna de Londres. Sospechamos el exceso y la depravación. Luego se encierra en su habitación durante semanas. Casi no habla y no toca alimento alguno. Cuando finalmente el doctor derriba la puerta se encuentra con un plasma amorfo, gorgoteante y fétido donde la forma humana ya no puede percibirse, a no ser por dos puntos rojos situados en el centro de ese magma hediondo, reminiscencias de los que alguna vez fueron ojos. El doctor, horrorizado, hunde repetidamente un atizador en esa montaña de corrupción hasta dejarla sin vida.

Bien mirada, esta *Novela de los polvos blancos* constituye una magnífica reescritura de *El extraño caso del Doctor Jekill y Mr. Hyde*, de Stevenson, en la cual cualquier rasgo moralista ha sido plenamente mitigado. El 'otro' que anida en el propio cuerpo es 'liberado' accidentalmente por esos polvos que, alterados por el paso del tiempo en los húmedos anaqueles de una vieja botica, devinieron en el terrible *vinum sabati*, usado por las brujas en los aquelarres. La verdadera víctima de esos horrores no es Francis Leicester sino el médico Haberdeen, quien luego del episodio, visiblemente avejentado, parte para América pero muere en alta mar.

La ciencia oficial no posee explicaciones cuando se enfrenta a laberintos de la naturaleza que escapan a todo modelo clasificatorio. La teoría 'involutiva' del anterior científico malogrado, el profesor Gregg, cobra todo su peso en el cuerpo de Leicester, sometido a un proceso de reversión que lo lleva a los umbrales de todo lo viviente: así se explica la función del signo de lo protoplasmático.

La ciencia, entonces, cuando pierde el rumbo, no es ajena a los horrores más abominables. Las teorías desviadas del Profesor Gregg lo llevaron a la desaparición y la muerte atroz. Los polvos blancos de un boticario descuidado revierten el proceso evolutivo y degradan a un ser hasta el fondo de todo lo viviente. Pero el caso más contundente de una ciencia que no repara en sus límites y abre las puertas a horrores malsanos, se halla en la novela breve *El gran dios Pan*. Allí un científico marginal opera a una adolescente para alterarle su sistema perceptual. La joven pierde la razón. Luego, misteriosamente, queda embarazada y, al dar a luz, muere. Con los años, una mujer de extraña belleza llamada Helen Vaugham llega a Londres, penetra en la alta sociedad y, oscuramente, se ve asociada a una seguidilla de suicidios de hombres distinguidos. Después se sabe que regentea secretas reuniones en las cuales tienen lugar execrables disipaciones. Por último, comienza a frecuentar los barrios bajos y se somete a prácticas tan depravadas e inimaginables que hasta los pervertidos más desenfrenados se horrorizan. Un grupo de caballeros que había seguido sus pasos finalmente la conmina al suicidio. Pero antes, son atónitos testigos de las espeluznantes mutaciones de las que su cuerpo es presa. Se descubre posteriormente que esta Helen Vaugham no era otra que la hija de la joven con la que el médico había experimentado, la cual, a causa de sus facultades alteradas, percibió en todo su esplendor a la terrible entidad de los bosques y concibió de ella ese híbrido monstruoso.

Otro caso de científico desviado, por último, es el del profesor Lipsius, personaje central aunque de aparición casi episódica en *Los tres impostores*. El mismo es nada menos que el rector de una especie de sociedad secreta dedicada a perpetuar, en el corazón de Londres, los ritos más ominosos. Hombre refinado, de cultura elevadísima, coleccionista de costosas piezas de museo, capta ‘agentes’ que trabajan de manera incondicional para él y las ‘potencias’ a las que representa, cuya función consiste en seducir, a su vez, posibles víctimas sacrificiales de las calles de la gran ciudad.

Es de notar que el ‘castigo’ que este Lipsius le impone a un colega científico a quien le robó una invalorable moneda antigua, también se halla, de alguna manera, ligado a procesos reversivos: lo somete a un mortífero tratamiento secreto que lo transforma en una momia de insondable antigüedad.

Representación suspendida, estructura alterada

Uno de los rasgos sobresalientes de la concepción macheniana del horror radica en el hecho de que lo monstruoso se sustrae a toda forma de discurso. Enmascarado tras los perfiles de la vida ordinaria, lo atroz escatima una y otra vez la representación directa, hecho que contribuye a conferirle un plus de abominación y espanto. En efecto, escapar al discurso es escapar a la descripción y, por ende, a la forma. Entonces, es el signo de lo informe (o preformal) ese que se adivina en los mejores momentos del galés. Dicho signo, por lo demás, se halla descontando desde el vamos, poniéndola en tela de juicio, toda una serie de categorías fundamentales del pensamiento positivista. Para empezar, el decir estadístico de la ciencia. O, en especial, la tesis biológica del evolucionismo y su gemela en el campo histórico social, la del progreso ilimitado.

No será extraño, entonces, que el discurso que se aboque a dar cuenta de lo monstruoso adopte formas particularísimas. Arribamos así a una última y breve cuestión, de índole estrictamente literaria, referida a las técnicas utilizadas por Machen cuando de construir un relato se trata.

Hablando, pues, del modo de narrar, difícil será no aludir a las destrezas desplegadas por el galés en el campo de la fragmentación y la discontinuidad. *Los tres impostores*, por ejemplo, o *El Gran Dios Pan*, textos a los que reiteradamente hemos aludido, muestran artificios formales semejantes. La novela mencionada en segundo término, verbigracia, no cuenta de manera directa los perturbadores acontecimientos sucedidos en distintos lugares a lo largo de los años, sino que apela a una sucesión de capítulos plasmados a manera de una serie de textos independientes que van dando cuenta, desde distintos ángulos y gradualmente, de diversas facetas discontinuas de una misma historia siniestra. Tan sólo en el final las piezas del rompecabezas cobran una coherencia general.

Reclama un grado mayor de simetría, en cambio, *Los tres impostores*, estando como está su temática estrechamente vinculada a la búsqueda y cacería de un individuo camuflado en la multitud de una gran ciudad a través de una secuencia de relatos que, en apariencia, lo tienen por protagonista, los cuales son puestos a circular entre distintos *habitués* de las calles -verdaderos *flanneurs*- a fin de dar con aquél. Aquí radica, a nuestro entender, la singularidad del libro: la impostura asociada a los relatos circulantes; la impostura, en fin, mancomunada a los narradores responsables de esos mismos relatos. Y la mentira, por qué no, relativa al carácter del perseguido. En el

escenario urbano, ser y parecer adquieren valencias relativas, intercambiables. ... Así hasta confundirse.

Y si de fragmentación hablamos, es el capítulo final de *El Gran Dios Pan* el ejemplo más elocuente al respecto, comenzando ya por su mismo título: 'Los fragmentos'. Ahí observamos en toda su dimensión el procedimiento predilecto de la pluma macheniana. Voces dispersas 'testimonian' por medio de retazos escriturales acerca de los hechos a los que desordenadamente el lector ha asistido.

Las semejanzas con la técnica empleada por Stevenson en *El extraño caso del Dr. Jekill y Mr. Hyde* resultan innegables, es cierto, pero en el caso del galés existe algo más, un plus de significación que acerca ese retaceado magma discursivo a los hórridos procesos degenerativos padecidos por el cuerpo del monstruo en el final de la historia. De hecho, es evidente que lo que se narra -paradójicamente aquello de por sí inenarrable-, sólo puede ser abordado de ese modo parcial, elíptico o truncado.

De los 'despojos' discursivos que clausuran la trama ninguno llama tanto la atención, empero, como el testimonio del doctor en medicina Robert Matheson, convocado de urgencia para contar con un testimonio científico acerca de las agónicas metamorfosis de Helen Vaugham. Lo notable es el carácter 'formal' de dicho testimonio. Una aclaración del ignoto 'compilador' de la obra la antecede comprendida entre corchetes, en la cual se dicen cosas como que la hoja en cuestión era manuscrita y se hallaba "cubierta con anotaciones hechas a lápiz", las cuales estaban "en latín, muy abreviadas y, evidentemente, escritas con gran prisa". Incluso se añade que "el manuscrito fue descifrado con gran dificultad y algunas palabras han evadido, hasta ahora, todos los esfuerzos de los expertos contratados".

En la 'ilegibilidad' de ese documento de un horrorizado hombre de ciencia radica, a nuestro entender, la clave de la novela y la síntesis del imaginario de Machen. La opacidad de la escritura, su impureza y desaseo expresivo, la elección de una lengua 'arcaica', dan perfecta razón de lo que transmite: la disolución de cualquier tipo de distinción o categoría, la regresión del sujeto racional a estadios preformales o donde la 'Forma' no se muestra nítida sino que apenas se 'perfila' en la oscuridad y jamás puede ser descrita en detalle. No es casual que en el momento preciso en que la metamorfosis "de mujer a hombre, de hombre a bestia, de bestia a algo peor que las bestias" toca a su fin, el compilador acote: "aquí el manuscrito se hace ilegible".

Bibliografía

Borges, Jorge Luis, “Prólogo” en Arthur Machen, *Los tres impostores*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

García, Guillermo, “La ciudad y los monstruos (una contribución a la genealogía del horror moderno)” *Revista Espéculo* (24) 2003. Dirección URL http://www.ucm.es/info/espéculo/número24.

--------- “Abraham Merritt, precursor de Cthulhu”. *Malacandra* (17) 2004. Dirección URL: http://www.geocities.com/SoHo/Café/1131/17garcies.htm.

Lovecraft, H. P., *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 1984.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil, 1999.

Llopis, Rafael: “Los mitos de Cthulhu”, en Howard Phillips Lovecraft y otros: *Los Mitos de Cthulhu. Narraciones de horror cósmico*. Madrid, Alianza, 1985.

Machen, Arthur: *Los tres impostores*. Bs. As., Hyspamérica, 1985.

---------- *El Gran Dios Pan*. En *Antología de cuentos de terror, 3 (De Arthur Machen a H. P. Lovecraft)*. Madrid, Alianza, 2004.

Morrel, Fran: “Arthur Machen, la magia de la herencia celta”. En *Liter Área Fantástica*. Buenos Aires, 2000. Dirección URL: http://www.literareafantastica/BiografiadeArthurMachen.htm.

El lenguaje del cuerpo. Perspectivas sobre el uso de la tecnología en Michel Houellebecq y David Cronenberg

Constanza Gho

El sospechoso de siempre

> "… es evidente que yo, mi alma, por la cual soy lo que soy, es completa y verdaderamente distinta de mi cuerpo, y puede ser o existir sin él".
> René Descartes, *Meditaciones Metafísicas*

El cuerpo habla. Habla en cada uno de sus pliegues del paso del tiempo, de la degradación, del dolor, de la enfermedad, de la precariedad. Habla de la disolución, de la entropía, del fin. Habla, y a veces mejor sería callarlo, mejor sería considerarlo objeto impuro de una dualidad, cárcel del alma, tumba perecedera del espíritu, conglomerado de engañosas sensaciones opuestas al ser, a la razón. La tradición de sospecha filosófica y religiosa hacia el cuerpo resuena como un eco en el discurso científico contemporáneo, que lo considera materia indiferente, simple soporte de la persona:

> Ontológicamente distinto del sujeto, deviene un objeto a disposición para actuar sobre él a fin de mejorarlo, una materia prima donde se diluye la identidad personal, y ya no una raíz identitaria del hombre […] Sustraído al hombre que lo encarna a modo de objeto, vaciado de su carácter simbólico, y también de todo valor.[1]

El cuerpo se ha vuelto, en ciertos discursos, obsoleto, supranumerario. El cuerpo habla, sí, de su entropía, pero también habla de su maleabilidad, de su plasticidad, de las huellas de la tecnociencia moderna y postmoderna que lo marcan. El cuerpo: observable, observado, fragmentado, codificado y decodificable, operado y operable, implantado, trasplantado, tatuado.

El cuerpo habla. Habla sobre todo de las políticas que lo atraviesan, de las biopolíticas que actúan como dispositivos de las sociedades de control.[2] Parcelado, desarma-

---

[1] David Le Breton , *L'adieu au corps*, París, Métailié, 1999, p.9 (traducción mía).

[2] Se trata del paradigma propuesto por Deleuze (cf. «Posdata sobre las sociedades de control», en: Christian Ferrer (comp.), El lenguaje libertario, T2, Montevideo, Nordan, 1991), que suplanta el de las sociedades disciplinarias analizado por Foucault. En las sociedades de control no estamos ya ante espacios de encierro de lenguaje analógico, moldes, sino ante *modulaciones*, "como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento a otro […] en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación, el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación". El lenguaje de las sociedades disciplinarias es numérico, está hecho de cifras, responde a la lógica del capitalismo de superproducción, que vende servicios y compra acciones, que no se orienta a la producción sino al producto, es decir, a la venta y el mercado. El control es "a corto plazo y de rotación rápi-

ble, de piezas sustituibles, híbrido que articula carne y tecnología, el cuerpo habla. Habla de su propia encrucijada: callarse de una vez, desaparecer, aceptar su condición obsoleta y entrópica, o, por el contrario, seguir hablando, volverse verborrágico, hibridarse aún más, abrir líneas de fuga o vehiculizar el control. Habla, en definitiva, de la pregunta por el destino del hombre como especie: ante el cuerpo híbrido que tenemos, penetrado cada vez más por la tecnología, ¿qué perspectivas se abren para hombre, qué será de él?

Uno de los espacios privilegiados para hacer frente a tales preguntas, por su posibilidad de articular narrativamente pensamientos sobre la tecnociencia, por su aptitud para ofrecer miradas oblicuas, reflexiones transversales con extrema soltura, es la ciencia ficción. Propongo, entonces, un detenimiento en dos de estas miradas, la primera, la de Michel Houellebecq, literaria; la segunda, la de David Cronenberg, cinematográfica. Que hable, pues, el *corpus.*

El sueño de Fausto

> "Yet art thou still but Faustus, and a man.
> Couldst thou make men to live eternally,
> Or, being dead, raise them to life again,
> Then this profession were to be esteem'd".
> Christopher Marlowe, *The tragical history of Doctor Faustus*

Según Paula Sibilia,[3] dos grandes mitos articulan el pensamiento moderno sobre la técnica: el mito prometeico, cuyo objetivo es el control técnico de la naturaleza, el mejoramiento de las condiciones de vida, que se apoya en una visión instrumental de la técnica, en una confianza en el progreso y que concibe al conocimiento científico como liberación; y el mito fáustico, cuya vocación es la superación del cuerpo humano concebido como configuración orgánica obsoleta, el ejercicio de la previsión y el control, la eliminación del azar como factor determinante de la evolución, el control absoluto de la vida y la muerte.

La tecnociencia de cuño prometeico se articula en función del positivismo decimonónico, de confianza ilimitada en el progreso y en el perfeccionamiento del hombre

---

da, pero también continuo e ilimitado", vehiculizado por su instrumento privilegiado: el marketing. Manipulado hasta el hartazgo, el cuerpo se ha vuelto una representación provisoria, un soporte de identidad transitorio, mutable, adaptable a una lógica de mercado. Pero también, el espacio de una nueva medicina sin médico ni enfermo, "que diferencia a los enfermos potenciales y las personas de riesgo, que no muestra, como se suele decir, un progreso hacia la individualización, sino que sustituye el cuerpo individual o numérico por la cifra de una materia "dividual" que debe ser controlada".

[3] Paula Sibilia: *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, FCE, 2005.

concebido como máquina, mecanismo de relojería (por eso mismo, funciona en sociedades disciplinarias, de pensamiento analógico), pero, a su vez, se impone a sí misma un límite, el de no quebrar las fronteras de la 'naturaleza humana', el de no superar el umbral de la vida. Cuando la vida y la muerte pasan a ser una cuestión de grado, cuando los nuevos conceptos se vuelven probabilísticas (cuando el cuerpo se vuelve numérico, digitalizable, informatizable, es decir, en las sociedades de control), cuando surge la promesa de un cuerpo hibridado que podría desprenderse de su caducidad superando los límites de la materia, la tecnociencia prometeica deja la escena para abrir paso a la tecnociencia fáustica, signo de nuestra época, carente de límites, infinitista en el sentido de que si una determinada técnica puede ser aplicada, su destino fatal será la aplicación.

La novela *Las partículas elementales* de Michel Houellebecq se inscribe claramente bajo el signo de esta nueva tecnociencia fáustica, en su desprecio del cuerpo como materia perecedera, en su intento de superación que acarrea, en forma ineluctable, la desaparición de la raza humana. Si las operaciones sobre el cuerpo conllevan la extinción de la especie es no sólo porque la manipulación genética construye un otro ser que ya ha perdido su condición ontológica de ser humano, sino porque la carne -que pierde su dureza, que envejece, que se enferma, que contagia, que se pudre, que se muere- es el correlato de un sistema social que tiende también él a su propia disolución.

La articulación entre cuerpo individual –carne, materia perecedera – y cuerpo social se realiza en Houellebecq a través de la sexualidad, llevando en *Las partículas elementales* hasta las últimas consecuencias el postulado enunciado en *Extension du domaine de la lutte*, su primera novela: "La sexualité est un système de hiérarchie sociale".[4] Según esta mirada, desde los años sesenta, más que de liberación sexual convendría hablar de liberalización, de una modulación, un correlato de la liberalización económica, un nuevo mapa de distribución de jerarquías y poderes donde la moneda de cambio es el cuerpo. Como una versión posmoderna de la correlación entre microcosmos y macrocosmos, el cuerpo habla de la disolución, de la entropía inmanente al sistema social, de su agotamiento. Atrapado en la corriente de flujos económicos y sexuales, el hombre fatalmente se deshumaniza: "Los sentimientos de amor, ternura y fraternidad humana habían desaparecido en gran medida; en sus relaciones mutuas, sus contemporáneos daban muestras de indiferencia, incluso de crueldad".[5]

Poco importan las operaciones que se apliquen al cuerpo social o individual, por

[4] Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte,* París, Maurice Nadeau, 1994, p.106
[5] Michel Houellebecq, *Las partículas elementales*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.7

lo demás inextricablemente ligados, porque el proceso de descomposición tiene la marca de lo fatal, es irreversible, está condenado a la desaparición. A menos que el cambio sea radical. A menos que la tecnociencia actúe de tal forma que pueda modificar el cuerpo en lo que tiene de más precario, que pueda lograr, en suma, la inmortalidad. Toda otra modificación del cuerpo que no tuviera este objetivo sería como intentar protegerse del huracán con un paraguas, mientras que la solución definitiva debería ser acelerar la tecnociencia a tal punto que pudiera controlarse el huracán. Pero, logrado este estadio de evolución, ¿es posible seguir llamando a este nuevo ser 'hombre'?

La respuesta de Michel Houellebecq es un no rotundo. *Las partículas elementales* no es otra cosa que una mirada descarnada sobre los últimos coletazos del ser humano como especie, sobre la descomposición final de su carne y la disolución del sistema social en el que está inscripto su "reino", para dar paso a una nueva especie, un nuevo cuerpo, una nueva sociedad. Y si es descarnada, es justamente porque el narrador, representante de la nueva especie, no tiene "carne", en el sentido de que la carne ha perdido su atributo fundamental de caducidad, y más aún, su erotismo, su sexualidad: tiene cuerpo, pero es un cuerpo otro, que a veces parecería asemejarse a la pura voz.

En la coyuntura en que se encuentra, el hombre tiene dos opciones, y no más que dos, encarnadas en la narración por Bruno Clément y Michel Djerzinski: o bien intentar penetrar en la lógica del cuerpo (social e individual), elección signada por el fracaso, como es el caso de Bruno; o bien, como Michel, intentar su superación. No es casual que se trate de dos medio hermanos, es decir, con un lazo sanguíneo, carnal, que los une en una condición (la condición humana), pero sólo a medias, permitiendo en su disociación una doble mirada sobre el estado de la raza.

En todo caso, no son más que elementos en un sistema de fuerzas, que configuran miradas explícitamente arquetípicas. En el caso de Bruno, se trata de una mirada que tiende hacia el pasado o, más bien, hacia el presente entendido como pasado:

> ¿Se podía considerar a Bruno como un individuo? La putrefacción de sus órganos era cosa suya, iba a conocer la decadencia física y la muerte a título personal. Por otra parte, su visión hedonista de la vida, los campos de fuerzas que estructuraban su conciencia y sus deseos pertenecían al conjunto de su generación. […] Bruno podía aparecer como un individuo, pero desde otro punto de vista sólo era el elemento pasivo, el desarrollo de un movimiento histórico.[6]

La historia de Bruno, largo catálogo de fracasos sexuales que lo colocan como

[6] Michel Houellebecq, *Las partículas elementales,* p.178

elemento pobre o tercermundista en el sistema de liberalización sexual, es la puesta en evidencia del agotamiento del sistema al tiempo que del agotamiento del cuerpo, que se despliega en los dos finales de su periplo: por un lado, el final de Christiane, cuyo cuerpo está no sólo envejecido sino marcado en lo más profundo por el sistema, ya que la parálisis que la acomete en plena orgía tenía su origen en un problema de columna agravado por su tendencia a la *fellatio*; por el otro, su propio final en una institución psiquiátrica, donde su cuerpo está a tal punto atravesado por la farmacología que ya no puede llevar a cabo ninguna actividad sexual.

En el caso de Michel, se trata de una mirada que tiende hacia el futuro, hacia la superación del cuerpo individual que acarrea la superación del cuerpo social, un cambio metafísico, la pérdida del viejo reino:

> "Ninguna mutación metafísica" anotó Djerzinski muchos años más tarde, "llega a producirse sin haber sido anunciada, preparada y facilitada por un conjunto de cambios menores, que en el momento de su coyuntura histórica a menudo pasan desapercibidos. Personalmente, me considero uno de esos cambios menores".[7]

Esta superación requiere en buena medida de un distanciamiento del sistema, representado en Michel ya no sólo por su vida de voluntaria ascesis sexual sino, más explícitamente, por el año sabático en el que transcurre el relato, año dedicado puramente a "reflexionar". Su alejamiento de la comunidad científica y la sociedad en general es una instancia de búsqueda de un ser cerrado sobre sí mismo, de un cuerpo hermético, no entrópico. Toda relación, todo contacto con el afuera conlleva necesariamente un grado de caos, una pérdida de energía. En Michel el sexo no es un elemento negativo solamente porque se constituye como canal de desborde, liberalización absurda que reconfigura la sociedad, pérdida inútil de energía, sino, y sobre todo, porque es el sistema de reproducción que poseemos. Concebir un ser humano es desprenderse, desarmarse, abrir el cuerpo hacia otra cosa, abrirlo al caos, a la entropía.[8]

El nuevo ser creado a partir de sus manipulaciones tecnológicas es, por eso mismo, asexuado e inmortal, dos atributos inextricablemente ligados, que lo convierten, de

---

[7] *Ib.* p.180.

[8] Por eso, en el momento de la concepción del hijo de Michel y Annabelle, apunta el narrador: "Poco antes de eyacular tuvo una visión- increíblemente nítida- de la fusión de los gametos, e inmediatamente después de las primeras divisiones celulares. Era como una huida hacia delante, un pequeño suicidio. Una oleada de conciencia subió a lo largo de su sexo, sintió el esperma surgir de su cuerpo." (Michel Houellebecq, op.cit., pp.279-280). Por supuesto, siguiendo la lógica de la narración propuesta, el destino de ese embrión no puede ser otro que el de ser abortado, de marcar una vez más la caducidad del cuerpo.

alguna manera, en un dios.[9] En este sentido, este nuevo ser no es simplemente una nueva especie o una nueva versión de la especie humana, sino un estadio de evolución, de superación, por otra parte inevitable. Son claros los postulados de la tecnociencia fáustica que laten por debajo de la narración: la vida puede y debe ser controlada, el cuerpo es un sistema codificado que tarde o temprano será decodificado (y, en la visión de Desplechin, el jefe de Michel Djerzinski, cualquiera puede hacerlo, ya que requiere de habilidades puramente matemáticas, de segunda fila: "Uno decodifica y decodifica. Hace una molécula, hace otra. Introduce los datos en el ordenador, el ordenador calcula las subsecuencias. […] Es como cocinar."[10]). El sueño fáustico de la manipulación de la vida llega así a su fin.

El cuerpo impuro

> "Por esos orificios se transfigura tu cuerpo… el camino hacia FUERA es el camino hacia DENTRO".
> William Burroughs, *El almuerzo desnudo*.

Si hay algo que caracteriza a esta visión de la tecnociencia es su tendencia unilineal, progresiva. La técnica se vuelve un instrumento que, a modo de manual criptográfico, descifra el lenguaje del cuerpo para el mejoramiento o superación de la especie. En su vocación evolucionista, límpida, aséptica y depurada resuenan ecos indudablemente eugenésicos. Muy otra es la mirada que se articula en los filmes de David Cronenberg sobre la tecnociencia, porque es otra también la mirada sobre el cuerpo.

Impuro, perecedero, enfermizo, entrópico, virósico: tal es el cuerpo que exhibe impúdicamente Cronenberg, pero también, cuerpo sexuado, erótico, comestible, mutable, proteico. Lejos de ser una cárcel del espíritu, un lastre que en su degradación deshumaniza, es el mapa donde se dibujan todas las potencialidades del ser humano, donde se tejen las luchas de poder, donde nacen y mueren nuevas subjetividades, vehículo bellamente impuro de infinitas posibilidades para el destino de la especie. La carne habla un lenguaje arcaico y en buena medida indescifrable, y si su decodificación es por momentos posible, nunca dará como resultado una operación aséptica, nunca el nuevo cuerpo será perfecto y hermético, porque es su condición la mezcla, la hibridación, el intercambio con el afuera: otros cuerpos, otras carnes, organismos, y, también, y en buena medida, con los objetos que configuran nuestro espacio.

---

[9] Dice el narrador: "a veces nos damos a nosotros mismos –de manera, eso sí, ligeramente humorística- ese nombre de "dioses" que tanto les hizo soñar" (*Ib.* p.320).
[10] *Ib.* p.18.

¿Qué es la carne? Es algo que despierta el erotismo, que se quiere besar, comer, pellizcar, lamer. Tal es la definición que construyen Bundle y Verónica en *The fly*. Es este un buen ejemplo del modo en que la decodificación del lenguaje de la carne, que permite la teletransportación de materia orgánica de una cabina a la otra, deriva en la mezcla impura. Bundlefly no es sólo el resultado de la asimilación genética de un hombre y una mosca, sino el intercambio del hombre con su afuera, orgánico (la mosca) e inorgánico (la máquina de teletransportación).

Si ya no es posible pensar el cuerpo por fuera de las incidencias que tienen las operaciones técnicas sobre él, Cronenberg toma esta condición híbrida para potenciarla al máximo, imaginando posibilidades inusitadas de modificación del cuerpo, nuevas, fascinantes y repulsivas combinaciones de la carne humana con la máquina u otras formas orgánicas. Tal es la 'nueva carne' (*new flesh*), que recibe su nombre en *Videodrome* pero cuya trama se teje a lo largo de la filmografía de Cronenberg, articulando una dinámica que, como observa Jerónimo Ledesma,[11] reedita la vieja oposición entre la carne – que tiende a mutar y a perder sus límites- y el intelecto – que, por el contrario, construye estructuras y opera sobre el concepto de límite para darse una identidad fija.

Sin embargo, esta oposición no hace sino mostrarse irrisoria, anacrónica, cuando el cuerpo invade el espacio del intelecto contaminándolo, desarticulando toda imagen consensuada del mundo, toda estructura racional, "empujando la subjetividad hasta el umbral de lo no-representado".[12] El cuerpo crea subjetividades alucinadas que ya no pueden dibujar un límite, cualquiera que sea. En el caso de *Videodrome*, la piel deja de ser la frontera entre el adentro y el afuera, se abre literalmente para dejar penetrar un videocasete o un arma, y se expande recubriendo el arma de su propia materia orgánica. En *Shivers*, los límites que se traspasan son los de la moral y las convenciones sociales, devolviendo al hombre (un animal suprarracional que ha perdido la conexión con su cuerpo, según lo define Hobbes, el médico suicidado creador de los parásitos que desatan el caos en el edificio) a sus instintos primarios, sexuales e irreprimibles. En *Rabid* y *The fly*, se desdibuja el borde entre lo humano y lo animal, y en *Crash* y *eXistenZ,* entre el hombre y la máquina. Pero aunque se privilegien estas rupturas en cada filme, todas están presentes en mayor o menor medida en cada uno de ellos, precarizando las distinciones entre el cuerpo y el mundo.

Si en el origen de la nueva carne se inscribe la acción tecnológica sobre el cuerpo,

[11] Jerónimo Ledesma, "Figuras de crisis en tres autores contemporáneos", en: *Kilómetro 111* (4) 2003.
[12] Jerónimo Ledesma, op.cit., p.81.

esta nunca puede ser controlada porque, al igual que un virus que muta burlando la acción de una vacuna, el cuerpo crea su propia e inédita lógica, incomprensible. El cuerpo se esparce, se derrama, penetra en el aparato racional del hombre o en los otros cuerpos por contagio. Canalizado su contagio las más de las veces por el sexo, la carne toma la lógica de una enfermedad venérea, infectando todo lo que toca, incluso (y sobre todo) las máquinas, objetos no orgánicos que cobran vida. El ejemplo más claro en este sentido es el de *eXistenZ*, en donde el cuerpo se maquiniza, se vuelve fuente de energía, gran computadora donde la máquina, que adquiere propiedades orgánicas, se conecta. El dispositivo de control del juego debe acariciarse, casi erotizarse para que, a través de un cordón umbilical netamente orgánico, el cuerpo se virtualice y penetre en un nuevo mundo cuyas fronteras con la realidad están borradas.

Igual de erotizada se encuentra la relación entre el cuerpo y la máquina de escribir en *Naked Lunch*, o entre el cuerpo y el auto en *Crash*: como un auto, el cuerpo se compone de piezas que se ensamblan (por eso se privilegian los primeros planos de partes del cuerpo), se abollan, se rompen, se reponen, mientras que el auto adquiere vida, casi podría decirse que succiona el principio vital del hombre. La bella escena del lavadero de autos ilustra la interconexión armoniosa entre el cuerpo y la máquina a través del sexo, cuando la manipulación sobre el pezón, a modo de perilla, parece poner en funcionamiento el movimiento del auto.

Armoniosa en este caso, la relación del cuerpo - y especialmente el cuerpo mutado, la nueva carne- con su afuera es, las más de las veces, violenta o caótica. Cómo se acomoda, cómo interviene el cuerpo híbrido en su entorno, cuáles son sus usos y posibilidades son las preguntas que parecen recorrer la filmografía de Cronenberg. Aunque en una primera mirada pueda pensarse que el cuerpo híbrido es fallido, en tanto que culmina en la propia (y deseada) autodestrucción, como en el caso de *The fly* o *Videodrome*; en la inoculación del caos en la sociedad, como en *Rabid*, *Shivers* o *Crash*; o en el borramiento de las fronteras entre lo real y lo alucinatorio, como en *eXistenZ* o *Naked lunch,* una mirada más atenta puede percibir que en realidad lo que se pone en juego es un desacomodamiento esencial entre la nueva carne y sus potencialidades y el viejo mundo y las estructuras que arrastra.

Cronenberg abre un amplio abanico de resultados de las operaciones de la tecnología sobre el cuerpo, resultados, por así decirlo, extrapolados de un futuro posible e implantados en el cuerpo social contemporáneo, como se implantan los parásitos en el cuerpo en *Shivers.* Esos parásitos, que en una primera instancia simulaban ser una alter-

nativa al transplante de órganos, se revelan en realidad como un compuesto de afrodisíacos y virus venéreos que funciona como mecanismo de liberación, ideado por su propulsor, el doctor Hobbes. La escena en la que el doctor Saint Louis y el doctor Linski discuten sobre las propiedades del parásito enmarca una nota pegada a la biblioteca, fuera de foco pero aún legible, que contiene un aforismo de William Blake: "The road of excess leads to the palace of wisdom". Un camino de muertes y de caos social que, en forma similar, recorren en sus otros filmes los cuerpos híbridos, parasitarios, implantados en el cuerpo social.

Virus venéreo, parásito, enfermedad, el nuevo cuerpo atenta justamente contra el organismo de un cuerpo social al que no se acomoda. En este sentido, se asemeja a lo que Deleuze y Guattari conciben como Cuerpo Sin Órganos (CsO), campo de inmanencia del deseo (donde el deseo se define como proceso de producción, sin referencia a una instancia externa), opuesto a la organización de los órganos que llamamos organismo:

> El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato del CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil. […] Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor.[13]

Al conjunto de los estratos, el CsO propone la desarticulación como propiedad del plan de consistencia, "la experimentación como operación en ese plano (¡nada significante, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso parados, moveos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación)".[14] Pero como toda línea de fuga, como todo plan de consistencia, el CsO es susceptible de territorializarse, de estratificarse, de volverse utilitario para ciertos mecanismos de control. El tumor cerebral de Max Renn en *Videodrome,* que posibilita el desarrollo de la nueva carne, está implantado por una oscura asociación (¿de origen estatal?) ultraderechista, como un dispositivo de control moral. La búsqueda de un nuevo uso, liberador, de la nueva carne, es el camino que recorre Max en el filme: no por nada el cuerpo se expande para recubrir el arma, para hacerla propia, porque la nueva carne es, en sí misma, un arma poderosa. La pregunta es, ¿quién apretará el gatillo? ¿Quién será su víctima?

---

[13] Gilles Deleuze- Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp.164-165.
[14] *Ib.* p.164.

De manera inversa, el mecanismo en buena medida liberador de la subjetividad, de potencialización de las capacidades mentales en *eXistenZ*, se reconduce como mecanismo de castigo a los creadores del juego por un grupo conservador, enemigo de las manipulaciones tecnológicas sobre el cuerpo. También aquí, significativamente, el arma está construida con materia orgánica. En realidad, ni la liberación ni el control son absolutos en estos filmes, porque Cronenberg se encarga astutamente de construir un espacio de ambigüedad, de indiferenciación entre lo real y lo alucinado o imaginado. La nueva carne, en este sentido, no es, en sí misma, positiva, sino que se constituye como un campo de fuerzas que puede ser conducido a uno u otro lado, según quién lo manipule. En todo caso, se erige como potencialidad, línea de fuga desterritorializada o territorializada según los usos que de ella se hagan.

Por eso la nueva carne, Cuerpo sin Órganos, no es, en la terminología deleuziana, un umbral (el último que señala un cambio inevitable) sino un límite (el penúltimo, que señala un nuevo comienzo necesario). No es posible, ni deseable, hurtar el cuerpo a las operaciones tecnológicas, pero el cambio, la verdadera mutación, se anuncia como una posibilidad, como una mirada a un futuro inminente, que cuajará en el cuerpo social en la medida en que éste también sufra una mutación. Es por este desequilibrio entre las potencialidades del nuevo cuerpo y las configuraciones sociales (léase, ideológicas, ontológicas, morales) actuales por lo que en muchos casos el cuerpo híbrido tiende en Cronenberg a la autoeliminación (más allá, claro está, de las necesidades narrativas, del establecimiento de un cierre, de la satisfacción de una resolución que se provee al espectador).

Fin(es) de la(s) historia(s)

> "Se dice: ¿qué es el CsO? – pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos".
>
> Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mil mesetas*

Pero ya está aquí, ya es nuestro, cuerpo híbrido que susurra o que grita. ¿Callaremos su voz?

En su artículo "El último hombre en una botella",[15] Francis Fukuyama reformula los postulados de su libro *El fin de la Historia* (el triunfo definitivo del capitalismo post-industrial en 1989 que anulaba cualquier posibilidad de surgimiento de una alternativa políticoeconómica, y, por ende, que clausuraba la Historia), reconociendo que su posición era fundamentalmente incorrecta en tanto que se sostenía en la idea de una naturaleza humana fija e inmutable que limitaba las posibilidades de desarrollo de la sociedad. Bajo esta mirada, el socialismo y otras ideologías habrían fracasado porque confiaban demasiado en la maleabilidad del hombre, y en la posibilidad de crear un 'hombre nuevo'. Pero los avances en el área de la biotecnología obligan a Fukuyama a una revisión de su tesis, aunque no a un cambio radical: el fin de la Historia no sucedió, pero sucederá sin duda alguna, en la medida en que las biotecnologías modernas permitirán lo que los ingenieros sociales no pudieron hacer en el pasado, es decir, la creación de un 'nuevo hombre'. De esa manera, "habremos abolido definitivamente la Historia Humana porque habremos abolido a los seres humanos como tales. Y entonces una nueva historia posthumana comenzará".[16]

Es claro que la postura de Michel Houellebecq rima con esta concepción del hombre y de la Historia, concebida como un recorrido progresivo y unilineal. En última instancia, esta postura desdibuja toda posibilidad de elección, elimina el concepto de libertad como atributo humano, anula toda posible salida, todo uso diferente de la tecnología que no tienda a la creación de un ser (post)humano perfecto. Los instrumentos quirúrgicos, las computadoras que decodifican el genoma humano, las probetas, los laboratorios, son la representación aséptica, desinfectada de un mundo calculable, descifrable y manipulable. Las operaciones sobre el cuerpo no son otra cosa que la eliminación de la impureza, del caos, del azar en definitiva, en pos de una glorificación de la previsibilidad, el control, la pureza. El camino de la tecnociencia es uno, y sólo uno: cerrar el cuerpo, hermetizarlo, pero, también, desindividualizarlo, en la medida en que se elimina la posibilidad de opción como atributo del individuo. El fin de la historia de *Las partículas elementales* es, a todas luces, el fin de la Historia.

He aquí una manera de silenciar ese cuerpo que hace tanto ruido. Pero ¿qué sucedería si el bisturí, la jeringa o la probeta no estuvieran lo suficientemente esterilizados? ¿Qué sucedería si la carne decidiera rebelarse, trastocar los instrumentos quirúrgicos o

---

[15] Francis Fukuyama, "El último hombre en una botella", en: *Artefacto* 4. *Pensamientos sobre la técnica,* 2001.
[16] *Ib.* p.36.

las máquinas, insuflarles su principio vital, contaminarlos? En la tecnociencia contemporánea, fáustica, el científico se vuelve demiurgo, elimina de raíz el azar evolutivo para controlar él mismo la evolución de un cuerpo completamente descifrable. Pero la carne, parece decir Cronenberg, tiene siempre la última palabra. Habla, y seguirá hablando, aunque (o justamente porque) la clave de su comprensión es inefable. ¿Cómo podría silenciarse el cuerpo, si tanto le queda aún por decir? ¿Cómo podría finalizar la Historia, si tan sólo está empezando?

Si los filmes de Cronenberg ofrecen una resolución narrativa, un final, no son nunca conclusivos. Abren una grieta por la que se filtra la inquietud, un cierto malestar a veces, una posibilidad, una indecisión. Abren una herida en la carne, para que su sangre contamine todo lo que toque, para que se mezcle con los fluidos de las maquinarias. No sólo no es posible, sino que no es deseable eliminar el azar evolutivo, que puede disparar hacia cualquier lado, abrir líneas de fuga, potenciar las capacidades del hombre. En lugar de controlar las mutaciones del cuerpo, ¿por qué no pensar en los usos del cuerpo (incontrolablemente) mutado?

Una postura eugenésica como la de Houellebecq tiene que ser necesariamente moral, en la medida en que la tecnociencia se encamina ineluctablemente hacia lo bueno. Esta ética, sin embargo, no puede sino ser anacrónica, en el sentido en que el pensamiento moderno no puede engendrar una ética si no derriba los viejos y obsoletos esquemas ontológicos que no contemplan los cuerpos híbridos, según observa Peter Sloterdijk.[17] Pensar que la tecnociencia y sus usos conducen necesariamente hacia el bien es un anacronismo, a pesar de que la tecnociencia fáustica sea el paradigma que domina nuestros tiempos, porque se sostiene en un presupuesto perimido del cuerpo.

Dejar hablar al cuerpo tiene sus riesgos. No siempre sus discursos conducen al bien, no siempre se ajustan a una ética. O bien, convendría decir que no se ajustan en ningún caso, y que en realidad, al menos en la fría, clínica visión de David Cronenberg, la ciencia es amoral. Ni laudatoria ni condenatoria (aunque sí fascinada), su mirada sobre la acción de la tecnociencia en el cuerpo es una mostración de las múltiples, fallidas o exitosas, potencialidades que engendra esta acción. En otras palabras, Cronenberg hace hablar al cuerpo, y tal vez sea bueno escucharlo.

---

[17] Peter Sloterdijk: "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología genética", *Artefacto # 4. Pensamientos sobre la técnica,* 2001.

Bibliografía

Corpus textual

Houellebecq, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, París, Maurice Nadau, 1994.

---------- *Las partículas elementales*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Corpus fílmico

Cronenberg, David, *Shivers*, 1975
Rabid, 1977
Videodrome, 1983
The fly, 1986
Naked lunch, 1991
Crash, 1996
eXistenZ, 1999

Bibliografía crítica

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

Deleuze, Gilles: « Posdata sobre las sociedades de control », en Ferrer, Christian (comp.), *El lenguaje libertario*, T2, Montevideo, Nordan, 1991

Fukuyama, Francis: "El último hombre en una botella", en: *Artefacto # 4. Pensamientos sobre la técnica,* 2001

Le Breton, David, *L'adieu au corps,* París, Métailié, 1999.

Ledesma, Jerónimo, "Figuras de crisis en tres autores contemporáneos", *Kilómetro 111* (4) 2003.

Sibilia, Paula: *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, FCE, 2005.

Sloterdijk, Peter: "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología genética", *Artefacto # 4. Pensamientos sobre la técnica,* 2001.

Salomé, donde *femme* equivale a *mostro*

Silvia Glocer

Cuando surgió la ópera, en los comienzos del barroco europeo, prosperó en el mundo de las cortes donde predominaba una imagen de ilusiones que negaba la realidad al mundo de los elegidos. En este clima ideal, la ópera daba "testimonio de que la vida no era sólo como se la vivía cotidianamente sino también así como en el tablado se la representaba. Lo que era cierto para toda suerte de espectáculo teatral se acentuaba pronunciadamente en el espectáculo operístico".[1] En esta irrealidad barroca todo estaba "convenido para que no se filtrara la perversión y la vulgaridad del realismo, todo cuidadosamente pensado para que las pasiones fueran espirituales, los impulsos nobles, los apetitos moderados, los gestos medidos, las palabras corteses".[2]

Esta concepción estética, se encuentra instalada en el Río de la Plata trescientos años después del estreno de la *Eurídice* de Peri y el *Orfeo* de Monteverdi. *Salomé* de Richard Strauss sobre el texto de Oscar Wilde, en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, provocará un quiebre en el paisaje sonoro y "en el orden natural de los sentimientos esenciales del corazón humano"[3] -como escribirá el cronista del diario *La Nación*-, causando conmoción en los habitués al Gran Teatro.

En esta obra de menos de dos horas de duración, toda la tensión ascendente a lo largo del relato se dirige hacia el momento en donde finalmente Salomé logra poseer al Bautista. La única manera que ella tiene para hacerlo, puesto que él la ha rechazado, es con su muerte. De la boca del Bautista surgieron las palabras de condenación a Salomé y a Herodías, su madre. Para poseerlo, para dominar esas palabras, concentrará su afán en la boca que quiere llegar a besar. De esta manera, el protagonismo de Juan el Bautista, -llamado Iokanaán, en el libreto de ópera-, pasa a la joven sin nombre en la Biblia, desbordante de sensualidad, erotismo, incesto y venganza, convirtiéndose en paradigma finisecular. Oscar Wilde presenta a Salomé como una heroína, como una mujer liberada de la opresión en que vivía, por causa de su padrastro y de su madre. Su figura personifica una tendencia estética de fin de siglo XIX: la decadencia En ella se vislumbra la sombra del incesto y del adulterio. Violenta, pasional y monstruosa es capaz hasta de

---

[1] José Luis Romero,*¿Quién es el burgués? Y otros estudios de historia medieval.* Compilación de Luis Alberto Romero. Buenos Aires, CEAL, 1984. p.226

[2] J. L. Romero. op.cit. p.229.

[3] "'Salomé' en el Colón", *La Nación*, 24 de Junio de 1913.

besar, aunque muerto, al amor prohibido. Salomé, erotómana, exhibicionista, perversa y vengativa, manda destruir el objeto de su deseo: el hombre del que se ha apasionado, pero al que no puede poseer. El hombre que encarna el otro mundo al cual ella no pertenece. En su mundo hedonístico, materialista y sensual, no hay lugar para el mundo del Bautista. En *Salomé* la pasión amorosa llevada al exceso, junto con la venganza, son el eje principal, de toda la tragedia. Herodes, hacia el final del drama de Wilde, le dice a Herodías, su mujer: "Tu hija es monstruosa, totalmente monstruosa". Con el degüello de Iokanaán, muere el ideal barroco.

En 1908, la ópera *Salomé* de Richard Strauss, anunciada para darse en el Teatro de la Ópera, de la Ciudad de Buenos Aires, fue suspendida a pedido de un grupo de damas de la aristocracia porteña. Exactamente dos años después, el 13 de Junio de 1910, se estrenó en el Teatro Coliseo realizándose seis presentaciones, con gran éxito de público. Dirá el crítico de *El País*:

> Anoche, 'Salomé', en una traducción italiana donde 'femme' equivale a 'mostro', exactamente, la íntima idea de Oscar Wilde, demasiado anormal para haber escrito en francés esta tragedia, enorme y vacía. La música de Strauss, una ultramúsica, exaspera hasta la demencia las exageraciones de la versión y favorece cualquier contrasentido de los intérpretes. Así aquello fue, en la escena de delirio de hipérboles inadecuadas al ambiente sombrío y perverso de la concepción original.

El diario *La Prensa*, dirá:

> Es del caso decir que en Salomé se unen dos coeficientes que son materia de discusión: el drama de Oscar Wilde, exposición teatral de morbosa necrofilia**,** y la extraña música de Richard Strauss, hija de un genio que tal vez hubiera sido clasificado de otra manera por Lombroso[4]

Y finalmente, el diario *La Nación*:

> Hay que confesar francamente que en el éxito de 'Salomé' entran por mucho las discusiones a que da lugar la obra literaria de Oscar Wilde, que, como todo lo del autor inglés, es una mezcla sugerente de cosas repugnantes y de otras pocas no exentas de atractivo. […] El Sr. Ricardo Strauss debe su éxito en gran parte al escándalo y al interés que motiva la obra de Oscar Wilde. […] la princesa le prestó la sugestión de su anormalidad. […] Hay en toda la producción literaria del autor inglés como en su vida misma, una inclinación tan grande, tan conciente, tan libremente aceptada hacia la perversión y lo paradójico, hay a la vez en el autor una conciencia tan clara y tan melancólica de sus tristes vicios de hombre y de literato, hay en todo él una mezcla tan curiosa de refinamiento y de ingenuidad, de sinceridad y de falsía, de brutalidad y de arte, que la excepcional figura de Oscar Wilde y sus obras producen a la vez los sentimientos más contradictorios. […] un drama hábilmente hecho, de gran violencia trágica, repugnante por su sentimiento, y contrario a toda idea de belleza y de idealidad. Se decía que el mismo Oscar Wilde, hablando de esta 'Salomé' y con la intención de paliar un tanto las impresiones que producirían necesaria-

[4] *La Prensa*. 14 de Junio de 1910

mente sus escenas de horror y depravación, solía decir que era como un espejo en el cual cada uno podía hallar el reflejo de su propia naturaleza: arte el artista, locura el loco y el vulgo, vulgaridad. Lo cierto es que no hemos podido ver en esta obra nada de artístico ni de bello. Ricardo Strauss ha aguzado sus monstruosidades, sus fealdades, con una música que sugiere tantas cosas que difícilmente podrían ir todas en esta primera crónica de impresión."[5]

El 24 de junio es el día de San Juan el Bautista, para el santoral de la iglesia católica. Coincidentemente con la fecha, en 1913, se produjo en Buenos Aires, otra singular protesta. Algunas mujeres de la sociedad porteña, en nombre propio y de un grupo numeroso de familias abonadas al Teatro Colón, le solicitaron al Intendente, el Dr. Joaquín Samuel de Anchorena, que interrumpiera la inminente representación de la ópera *Salomé*, anunciada para efectuarse durante la Sexta Temporada, en las funciones de abono los días 26 y 28 de Junio de dicho teatro. Parte de la prensa, *La Nación* y *El Pueblo*, aliada a estas mujeres, boicoteó la función pidiendo la no concurrencia a la ópera. El diario *El Pueblo* bajo el título *Espectáculos Públicos*, en todos sus números, calificaba con letras los espectáculos. *Salomé* recibe de parte del diario de moral de sacristía, las letras M y P. La primera significaba: "mala, las de tendencia contraria a la verdad religiosa o a las normas generales que de ella fluyen para la vida"; la letra P, por: "pornográficas, las que colmen la medida en el sentido de la inmoralidad".

Si las prácticas artísticas se debían guardar en templos aislados de las tensiones culturales, *Salomé* en el Teatro Colón significaba una profanación, y por ello esta presentación se lee en la época como atentado de lo sagrado. *Salomé* es síntoma de la degradación, de la degeneración y la violencia social, la muchedumbre incontenible, la decadencia, y la enfermedad, ya sea porque su música se consideraba escandalosa o porque causaba escándalo el texto de Wilde o la escena de la danza de los siete velos. Instalada en la frontera entre el marco y el exceso, era un conjunto amenazante para la alta cultura.

El discurso de la crítica, el utilizado en el análisis musical, o el del historiador de música ha creado un metalenguaje específico con el devenir de la práctica, un laberinto de palabras para llegar a certeras o confusas descripciones de las más diversas obras musicales. En esas descripciones se pueden encontrar estructuras inmanentes a la obra, sus procesos compositivos, la manera en que es percibida, o sus relaciones con la historia. Metáforas, imágenes, comparaciones, descripciones y palabras tomadas de otros

[5] "Coliseo", *La Nación*, 14 de Junio de 1910

discursos se utilizan para describir la música cuando no alcanza con el vocabulario técnico especializado. Frente al conflicto que provoca esta ópera, la crítica furiosa utiliza metáforas e imágenes en relación al cuerpo enfermo. Algunos vocablos usados por los médicos higienistas de fines del siglo XIX, fueron también utilizados por los criminólogos y sociólogos especializados en las nuevas ciencias sociales al principio del siglo XX y se expandieron luego a otras áreas. El discurso político y la crítica del arte, por cierto, no quedaron exentos: "El ímpetu de su orquestación turbulenta, que tanto admiran los simples, es febril y da vértigos",[6] "los sentimientos violentos y espasmódicos, las fantasías de una imaginación conturbada o enfermiza",[7] "Hay en *Salomé* escenas antinaturales, antihumanas que revuelven el estómago bajo la acción de la nausea",[8] "nerviosas disonancias estridentes de la música";[9] atribuciones de desorden: "pandemonium de sonidos",[10] "amontonando las disonancias",[11] "causa en ciertos momentos una impresión de pesadilla tumultuosa".[12] Años antes lo había hecho el crítico francés Pierre Lalo, quien de esta manera había escrito en el diario parisino *Le Temps* y fue transcripto por *El País*, de Buenos Aires, en tiempos del estreno de *Salomé* en 1910:

> Hay sobre todo, en esa cerebralidad opresiva y dominadora, algo de excesivo, de crispado, de frenético, hay un germen mórbido, una fiebre, una neurosis. Un pasaje como el trino famoso que acompaña el supremo beso de Salomé en los labios muertos de Iochanaan, parece en su rareza glacial, en su obstinación triste, el producido de un delirio de la imaginación; y Salomé aparece, por momentos, como una alucinación violenta y magnífica.[13]

Los diversos críticos, para dar cuenta de la 'temible' escritura de Richard Strauss, utilizaron también en reiteradas oportunidades imágenes de violencia y caos: "el azotamiento de la ciencia sinfónica",[14] "aplastándole realmente bajo el exceso brutal de la sonoridad",[15] "entre transiciones sonoras violentas, ásperas y chillonas",[16] "atolondrando al público",[17] "ruidosa orquesta",[18] "Aquella música violenta y frenética",[19] "parece una

---

[6] "'Salomé' en el Colón", *La Nación*, 24 de Junio de 1913.
[7] "'Salomé' en el Colón", *La Nación*, 24 de Junio de 1913.
[8] "Lo del Colón", *El Pueblo*, 28 de Junio de 1913.
[9] "Colón", *La Prensa*. 27 de Junio de 1913.
[10] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[11] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[12] "Colón", *El Diario*, 27 de Junio de 1913.
[13] Transcripto por *El País*, en "'Salomé' de Strauss", el 13 de Junio de 1910.
[14] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[15] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[16] "'Salomé' en el Colón", *La Nación*, 24 de Junio de 1913.
[17] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[18] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[19] "Colón", *El Diario*, 27 de Junio de 1913.

improvisación desordenada",[20] "amontona disonancias sobre disonancias",[21] y algunas otras vinculadas a la degeneración: "espíritus desviados por una ambición loca y precoz",[22] "contrastes más groseros".[23] O, como si del retrato de una revolución se tratase: "muchedumbre sonora",[24] "Remueve turbulentamente este ejército de instrumentos",[25] "clamores chillones de esta orquesta ensordecedora".[26] Otro crítico, describe a Salomé como "la primer judía sobre la que tenemos antecedentes poco recomendables, nos resulta una criatura de degeneración",[27] utilizando el término 'judía' despectivamente como calificación genérica y colectiva; o frases como "antecedentes poco recomendables", ligada a lo policial y "criatura de degeneración", quién sabe como preludio del arte degenerado para el nazismo.

También sobre Oscar Wilde, no sólo sobre su texto sino también en encubierta referencia a su cuestionada homosexualidad, escriben los críticos:

> Hay en toda la producción literaria del autor inglés como en su vida misma, una inclinación tan grande, tan conciente, tan libremente aceptada hacia la perversión y lo paradójico, hay a la vez en el autor una conciencia tan clara y tan melancólica de sus tristes vicios de hombre y de literato […] un drama hábilmente hecho, de gran violencia trágica, repugnante por su sentimiento, y contrario a toda idea de belleza y de idealidad.[28]

> podemos sin embargo considerar con alarma las tendencias actuales que llevan el arte hacia un mundo complicado de bajas pasiones, de sentimientos mezquinos y antinaturales, de ideas inconfesables, lejos de las serenas ficciones de la idealidad que fue en todo tiempo el orden natural en que el arte se ha desarrollado.[29]

En coincidencia con el discurso descriptivo sobre la obra de Strauss, José María Ramos Mejía, en *Las multitudes argentinas* (1912), habla sobre las nuevas clases sociales que ocupan los espacios de la ciudad desplazando a la clase hegemónica:

> Necesita de ese color vivísimo, de esa música chillona, como el erotómano del color intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como éste de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos, para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad. En música tiene los atavismos que manejaron sus padres en la miseria.[30]

---

[20] "'Salomé' en el Colón", *La Nación*, 24 de Junio de 1913.
[21] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[22] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[23] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[24] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[25] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[26] "Salomé", *La Nación*, 27 de Junio de 1913.
[27] "'El secreto de Susana' y 'Salomé' ", *La Razón,* 27 de Junio de 1913.
[28] "Coliseo", *La Nación*, 14 de Junio de 1910.
[29] "'Salomé' en el Colón", *La Nación*, 24 de Junio de 1913.
[30] Ramos Mejía. Citado por Jorge Saléis, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. (Buenos Aires 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, p.201.

La sociedad argentina a comienzos del siglo XX estaba conformada con el legado de la colonización española y la enorme ola inmigratoria que había comenzado el siglo anterior. Así, en 1913, en la Capital Federal, el 50% de la población provenía del Viejo Mundo, en un 80% de origen latino. Una elite ejercía el poder no sólo en el plano político y económico, sino también cultural. Este grupo dominante, eje de la sociedad, ordenaba en función de sus normas y valores. Sus miembros -la "gente distinguida"- "formaban parte de una oligarquía 'natural', de una elite histórica".[31]

El positivismo conformaba los cánones interpretativos de la sociedad que se gestaba desde fines del siglo XIX. El pensamiento positivista de la época relacionaba la extranjería con la enfermedad y el delito. La figura del inmigrante se ve como factor de convulsión, como aquel que trae al país ideas de revolución. Con él se conecta el bajo mundo y el parasitismo. El fantasma de la degeneración, también se eleva amenazante.

A comienzos del siglo XX, ciertos positivistas de las clases tradicionales realizaron algunos reajustes ideológicos, propugnando alianzas con la iglesia católica, acercándose de esta manera al clericalismo rechazado anteriormente. Esta contradicción imperante en el interior de la oligarquía queda en evidencia ante la resolución tomada por el doctor Anchorena, quien se pone a favor de la presentación de la ópera cuestionada. Su actitud, que lo ubica claramente dentro de la élite liberal positivista, desesperó a los medios como *La Nación* y *El Pueblo*: "Lo que resulta incomprensible es que la comisión que representa a la municipalidad y el intendente, se presten a secundar semejante propósito, […] siendo intendente un joven que conoce de cerca el ambiente moral reinante en nuestros círculos distinguidos".[32]

Las distinguidas damas porteñas de la década del '10, al frente de la protesta, piden casi lo imposible: la cabeza de Salomé. Fieles al pedido dejan vacías sus butacas. Pero su deseo no se concreta en su totalidad. El doble discurso de la aristocracia porteña queda plasmado en la cuenta final de los espacios ocupados en el gran teatro. Pocas mujeres acudieron al encuentro de *Salomé* y sí se dejaron ver los hombres, incluyendo entre sus filas al Presidente de la Nación, Roque Saenz Peña.[33]

Salomé, una controvertida figura femenina en un mundo masculino, desbordante de sensualidad, erotismo, incesto, decadentismo y venganza. Convertida en modelo 'fin

[31] Alain Rouquié. *Poder militar y sociedad política en la Argentina. Vol. I. Hasta 1943*. Buenos Aires, Emecé, 1981, p.48.
[32] "Inconsideración sobre inconsideración", nota editorial, *El Pueblo*, 25 de junio de 1913.
[33] "El caso de 'Salomé'", crítica citada en Caamaño, Roberto (ed) *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Buenos Aires, Cinetea, 1969, Vol. II.

de siglo', es síntoma de degradación, degeneración, violencia social y monstruosidad**.**

Probablemente, por eso, su final será tan dramático e infeliz como toda heroína de ópera. Aplastada bajo los escudos de los soldados de Herodes, morirá. Igual que Carmen, igual que Manón.

REPRESENTACIONES ESTÉTICAS (II)

El cuerpo-máquina: monstruosamente moderno

Paula Guitelman

La presente ponencia surge de algunas de las reflexiones que ha motivado el proyecto de investigación que me encuentro desarrollando en el marco de una Beca UBACyT de Maestría dirigida por la Dra. Claudia Kozak. En él indago en los modos en que discursos paradigmáticos representan el vínculo entre arte y técnica durante la última dictadura. Para ello, la literatura de Ciencia Ficción que publicaba la revista *El Péndulo* se ha vuelto el objeto idóneo para pensar los modos en que dicha relación arte-técnica da lugar a un tipo particular de corporalidad, la del cuerpo-máquina, que como metáfora constituye un buen puntapié para pensar la idea de lo monstruoso.[1]

Durante la dictadura –al igual que en otros momentos de la historia argentina– tuvo lugar un proyecto de modernización cuyas características podrían denominarlo como de tipo reaccionario o conservador, pero proyecto modernizador al fin.[2] Tal es así,

---

[1] En primer lugar, la Ciencia Ficción nace de la mano de la ciencia y la técnica modernas en el siglo XVII, y como es dable esperar, sus temáticas estarán desde su nacimiento vinculadas a la ciencia, los avances tecnológicos, el futuro, los viajes espaciales, la ideas de progreso, etcétera. En segundo lugar, la Ciencia Ficción, en tanto género literario con leyes y reglas propias, necesariamente está vinculado con el arte. Asimismo, como se esbozará más adelante, las revistas de Ciencia Ficción hacen referencia a su actividad como arte, un arte que distinguen del "culto", "alto", "de elite", pero arte al fin. En tercer lugar, el vínculo entre el arte y el contexto histórico nos lleva a interrogar sobre qué tenía el arte para decir del mismo, signado éste por un gobierno de facto responsable del Terrorismo de Estado. En cuarto lugar, analizar el vínculo entre la coyuntura histórica y la técnica se vuelve relevante dado que los militares poseían toda una técnica de la desaparición y aplicaban la técnica como medio de tortura. Es decir, las relaciones entre arte, técnica, dictadura y Ciencia Ficción se vuelven idóneas para pensar el cuerpo, especialmente teniendo en cuenta la concepción que durante la dictadura se tenía del mismo como algo posible de ser descartado.

[2] Durante el período a estudiar, dichos idearios se observan por un lado en la retórica circulante -que abarca tanto los discursos del gobierno de facto como las metáforas publicitarias, etcétera-, que abunda en alusiones a la tecnología, la ciencia, la técnica, enmarcadas en un horizonte de positividad que las vincula a las ideas de modernización, eficiencia, racionalización y progreso. Por otra parte, dichas tendencias se hacen presentes en la promoción de la modernización tecnológica y racionalización del país en diferentes áreas (doméstica, empresarial, laboral y mediática, gestión gubernamental, industrial, urbanístico-edilicia, industria bélica) así como en las políticas públicas -condensadas en la breve gestión del Ministerio de Planeamiento (creación y modernización de presas, autopistas, centrales eléctricas atómicas, puentes, estadios, aeropuertos). Asimismo, circulan ideales hedonistas de existencia, la clase media incursiona en la industria del turismo al exterior, se importan tendencias propias de las modalidades norteamericanas de consumo. Por otra parte, nos encontramos con tendencias modernizadoras en el plano económico, donde son harto conocidos los proyectos liberalizadores, aperturistas, donde la desregulación brinda un terreno más que fructífero para la privatización, la concentración transnacional, la especulación de capitales financieros, promoviendo, en definitiva, la consolidación del país en el esquema mundial de la división del trabajo, en donde el mercado ocupara el rol otrora desempeñado por el Estado. Sin embargo, cabe hacer la salvedad, el tipo de modernización buscada por los militares (y no sólo por ellos) puede caracterizarse como de tipo reaccionario. Al mismo tiempo que se difundía un ideario modernizador de la estructura tecnológica del país (en lo que concernía a las políticas públicas como a la vida doméstica de la población) se apelaba a valores tradicionales y retrógrados. La modernización reaccionaria se entiende entonces como esa mezcla particular que combina la apelación a la modernización -que en la retórica se vinculaba con la racionalización, la ciencia y la técnica y la eficiencia- con valores conservadores.

que la relación entre el arte y la técnica también se resignifica y reactualiza de modos particulares, manifestándose estas transformaciones a nivel discursivo, entendiendo por éste un ámbito polifónico, conflictivo y no clausurado, hecho que deriva en que existan disputas por la instauración de unos modos específicos de clasificar y nombrar la realidad por sobre otros.

Se parte aquí del supuesto de que es posible reconstruir, de algún modo, el horizonte de sentidos, es decir, los imaginarios sociales presentes en un período histórico, a través del análisis de los discursos que circulaban en él. Especialmente si éstos formaban parte de los consumos culturales –marginales o no– de la población. Si toda construcción discursiva privilegia ciertas percepciones, subjetividades y patrones de relación particulares con los otros seres humanos y determinadas formas de habitar el mundo contribuyendo a que éstas se internalicen y naturalicen, en consecuencia, podrá considerarse también a las revistas como instancias de ejercicio de una biopolítica.

Durante el período dictatorial el imaginario técnico tocó también los paradigmas de corporalidad, dando lugar a la aparición de comparaciones entre el cuerpo y la máquina. De este modo, la hipótesis sostenida es que un cuerpo-máquina que no cuestione, que se vuelva indolente, que no pueda dirigirse más que adonde le indiquen que vaya, que piense y mire como lo orientan, que sólo reproduzca, nos indica un ideal de sujeto funcional a los proyectos dictatoriales (y a todos aquellos que requieran sujetos heterónomos y acríticos para subsistir). El cuerpo-máquina habla de una corporalidad cuyas partes son independientes entre sí y, por lo tanto, posibles de reemplazar.

Y si se entiende que todo imaginario tiene como correlato cierto paradigma de subjetividad, al pensar sobre la noción de técnica que nos propone el género Ciencia Ficción también nos estamos preguntando por qué nociones de sujeto y de cuerpo se construye. Si el proyecto de modernización tecnológica presente en la dictadura se conecta con los ideales de ordenamiento de la vida cotidiana, ¿son proclives las revistas de Ciencia Ficción a dicha modernización?, ¿presentan a la técnica desde un horizonte de positividad, deseable y necesario, o sostienen una mirada crítica al respecto?

Como se ha mencionado, en la historia del género literario son usuales las alusiones a los seres humanos que se deshumanizan y a las máquinas que se humanizan. Por ende, habría que detenerse a rastrear qué cruces se establecen entre estas dos situaciones y sus posibles implicancias. Pero pasemos a algunos ejemplos…

Uno de los cuentos publicados en el primer número de la segunda época de la revista *El Péndulo* es *El derecho a la muerte*, de la argentina Doris Piserchia y resulta sumamente ejemplificador a la hora de dar cuenta de la tensión con que la técnica es presentada en la revista. Brevemente, el cuento podría describirse del siguiente modo: está situado en una época donde mediante la cirugía se reemplazan los órganos deteriorados por otros mecánicos, época que no parece ser tan distante de la actual. Hasta aquí, la utilización de la cirugía para contribuir con la buena salud de los hombres no tendría por qué sorprendernos. Sin embargo, ocurre que los motores instalados en los hombres tienen más sobrevida que éstos y se activan ante distintos estímulos externos aun en los cadáveres, generando de este modo la existencia de cadáveres pululantes que indignan a las vecinas de barrio. Un científico es el encargado de desconectar sus motores ya que consideran que son cadáveres que no deberían andar dando vueltas por allí. Luego de una exhaustiva y ácida descripción de las 'vidas' de estos 'cadáveres vivientes' y de una serie de acontecimientos que se derivan de sus interacciones en el laboratorio del científico destinado a apagarlos, ocurre un incendio. Y he aquí lo más sintomático: cuando ingresan los bomberos en sus tareas de salvataje, confunden a los cadáveres con seres vivos y en cambio el frío aspecto del científico desmayado en el laboratorio da lugar a que lo tomen por muerto. Por ende, lo dejan allí, salvando al resto de los cuerpos destrozados plagados de motores injertados que se niegan a morir.

Este cuento, cuya descripción no he agotado aquí y que podría dar lugar a múltiples interpretaciones, nos indica un problema que será interesante rastrear a lo largo de la revista: ¿Qué es un ser humano, qué es un muerto, qué es un vivo?. ¿Hasta dónde es capaz la técnica de llegar con el cuerpo de un vivo y con el de un muerto? Tal vez por eso resuene tan problemática la frase que oficia de copete del cuento "cuando los cadáveres se nieguen a morir, nada costará más que saber a quién hay que enterrar". Muertos que vuelven, que deambulan, vivos cuya frialdad los hace confundirse con aquellos de quienes creen diferenciarse tan tajantemente. Borramiento de límites y fronteras.

A su vez, se encuentran en la revista imágenes como las de un feto humano en el interior de un dispositivo técnico. Pero también se advierte la alusión o referencia a la hibridación entre máquina y vida en general. Ya que si bien se hallan numerosos cuentos y dibujos donde la fusión se da entre máquina y seres humanos, asimismo se ubican ejemplos diversos de seres vivos tecnificados. Sin ir más lejos, la propia tapa del Nº 3 de la revista nos muestra una suerte de mantis maquinizada y repleta de cables así como abundan las referencias a otros insectos o animales de semejantes características.

A modo de ilustración, también se cuenta con el relato del holandés Manuel Von Loggem, *Los maniquíes*, donde en una sociedad futura –se dirá– la ciencia ha generado tal vez más fantasías que las que originalmente se habían deseado. Su copete, sugestivamente indaga "¿ha visto algún ser humano últimamente?". El relato nos describe una sociedad donde es radical el modo en que la investigación de mercado y el marketing han tocado también la sexualidad, describiendo la forma en que, luego de que la gente se harta de tener relaciones sexuales entre sí, se vuelca a tenerlas con maniquíes especialmente diseñados *ad hoc*. El acto sexual es perfectamente estudiado en experiencias de laboratorio para poder ser luego reproducido por los artefactos amatorios.

Entre esta misma serie puede incluirse otro cuento, titulado *Consumación total*, donde también en una sociedad del futuro las parejas ideales de cada cual son escogidas por computadoras mediante la obtención del perfil más compatible con uno, en función de la información física y conductual de cada persona. La combinatoria de perfiles más similares deriva en la ubicación de un/a compañero/a ideal con quien convivir sin riesgo de que algo pueda fallar en la relación. Sin embargo, como se sabe, siempre hay un 'pero'.

La publicación construye discursivamente un cuerpo maquinizado. Sin embargo esta metáfora sólo fue posible con el advenimiento de la Modernidad. Sólo a partir de una percepción del cuerpo como algo que 'funciona', y que debe hacerlo lo más perfectamente posible, siguiendo los principios de utilidad, eficiencia, racionalidad, un cuerpo posible de ser separado en partes y que éstas sean reemplazables, en definitiva, que ha dejado de ser pensado como totalidad indivisible, es que puede tener lugar la metáfora del cuerpo-máquina. Esta figura retórica indica mucho del modo en que pensamos nuestro habitar en el mundo.Y a este cuerpo máquina la revista lo construye como monstruoso, como un otro, una alteridad ajena a lo propio.

Sin embargo, podríamos pensar que al hablar de otro, siempre y necesariamente también estamos hablando de uno mismo, no pensable éste en términos netamente individuales sino también sociales o colectivos. Ese otro, ese *alter* ha generado sensaciones muy ambiguas y extrañas a lo largo de la historia, pero una de ellas ha funcionado como factor constante: el miedo. El temor hacia lo extraño, lo extranjero o lo que nos resulta ajeno ha sido motor de todo tipo de pesadillas. Frente la incomprensión de la opacidad, de aquello que se nos sustrae, la salida más fácil siempre ha sido la del enfrentamiento, aunque es dable presuponer que el horror se nos expone cuando percibimos con espanto lo que habita en nosotros mismos, en nuestra actitud frente al otro, y que todo ello tiene más que ver con uno mismo que con aquel.

Es decir, los ejemplos expuestos nos invitan a la reflexión acerca de cómo a lo largo del tiempo se ha ido construyendo un imaginario social respecto del cuerpo como un ente maquinizado y respecto de qué consecuencias implica para nuestra vida y nuestra relación con los otros este tipo de percepción. O parafraseando a Máximo Cacciari, precisamente donde advertimos la presencia de lo otro, allí podríamos encontrar nuestra 'verdad' más profunda, lo más inalienable e inexorable de nuestra persona, esperándonos.

Es a partir de esta figura retórica que comienza a indagarse respecto del modo en que se construye la idea de lo monstruoso, desde una figura que condensa la idea de lo animado e inanimado, de lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto. El monstruo representado en tanto cuerpo maquinizado o bien como máquina humanizada constituye una construcción disparadora para reflexionar en torno a la otredad, la alteridad, lo ajeno y extraño en su inherente relación con lo propio, lo cercano y lo familiar.

Posicionándose en un lugar que no se identifica plácidamente con lo dado, el arte atenta contra la organización coherente, previsible y ordenada del mundo, expresa lo que no puede ser fácilmente cuantificable ni incluido en un sistema. Justamente es su carácter subversivo el que le permite violentar el estado de cosas preestablecido, proponer un extrañamiento respecto del mundo. El arte, de modo inherente, es violento –en definitiva, como la cultura.

Cuando se apropia de 'lo feo', argumenta Adorno, lo hace para denunciar al mundo que crea dicha fealdad, y esa violencia refleja aquella otra violencia, que es la que le da procedencia, y justamente por ello lo vuelve escandaloso, por su carácter de embrujo insoportable. Por recuperar lo obturado y reprimido, representa lo inclasificable, lo no homologable, la potencia de proponer un orden diferente del existente que evidencie el carácter de constructo de la realidad en la que habitamos.

En toda la segunda época de *El Péndulo* ya se vislumbra el modo en que la revista constituye un intento de elaborar, tramitar y también de denunciar las tensiones de la época, donde un proceso de modernización reaccionaria se estaba imponiendo por la fuerza. La representación de dichas tensiones tiene lugar extrapolando al futuro la coyuntura presente mediante el recurso de la ficción. Y, en este punto, resulta más que sugestivo que la frase "entre la realidad y la ficción" funcione como el lema de la revista dejando expuestas las dos dimensiones entre las que *El Péndulo* oscila.

Inscripciones del cuerpo y la palabra en el teatro argentino de los años ochenta y noventa

María Florencia Heredia

Introducción

Uno de los rasgos característicos de la cultura contemporánea ha sido el redescubrimiento del valor del cuerpo. Cabe señalar, en primer término, la productividad de los trabajos de Friedrich Nietzsche, George Bataille y Michel Onfray que, colocando a la corporalidad en el centro de su pensamiento, cuestionaron no sólo la fe cartesiana en la razón -y su consecuente desconfianza en las certezas arrojadas por los sentidos-, sino también las implicancias que tal noción tuvo en la esfera sociopolítica y en la historia de las ideas. Por su parte, Michel Foucault centró sus estudios en tres ámbitos de la genealogía relacionados entre sí -uno vinculada con la verdad, otro con el campo de poder y un tercero relacionado con la ética- y en los alcances que aquellas configuraciones ideológicas tuvieron en las disposiciones subjetivas de los hombres y en sus cuerpos.

En el ámbito de la práctica teatral, si hasta finales del siglo XIX prevaleció una imagen del cuerpo que condensaba una serie de valores tomados de la Antigüedad clásica y su concepto de belleza, del cristianismo y su mundo trascendental y del racionalismo de los siglos XVII y XVIII, las experiencias vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX alejaron la representación corporal de toda tendencia mística y restituyeron al cuerpo su dimensión física, sensual, psíquica y fisiológica. Así, buscaron representar un cuerpo viviente y real -atravesado por múltiples metamorfosis y cambios-, al que mostraron en estado de nacimiento, decadencia y muerte, de incompletud e imperfeccción. El desocultamiento de la naturaleza del cuerpo no se erigió sólo como eje temático sino que se evidenció como parte de las posibilidades expresivas y formales de las categorías estéticas del arte mismo. En ese marco, fue Antonin Artaud quien revolucionó la concepción del cuerpo que en el teatro se tenía hasta entonces: diagnosticó el "desecamiento" de la práctica escénica occidental por su incapacidad para aprehender la vida del acontecimiento teatral y propuso su sustitución por un teatro en el que prevaleciera un "lenguaje directamente comunicativo, un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras". (Artaud,1976:37). Por otra parte, en los años '50, Jerzy Grotowski retomó

el pensamiento artaudiano para cuestionar aquellas expresiones teatrales que se erigían como la actualización de la virtualidad del texto dramático y que consideraban el cuerpo del actor no sólo como un elemento más del hecho teatral, sino como supeditado el resto de los sistemas artísticos. Si la consecuencia más importante de la praxis y las investigaciones de Stanislavski había sido la ubicación del actor en el centro del proceso creativo, de la práctica escénica y de las preocupaciones pedagógicas, Grotowski profundizó los aportes de su maestro y recondujo al teatro a su característica esencial de acontecimiento vital y encuentro interpersonal, enarbolando el liderazgo creativo del cuerpo del actor. Así, a partir del Teatro de la Crueldad de Artaud y del Teatro Laboratorio de Grotowski, la escena pudo pensarse como un espacio de exploración sensorial e intuitiva de un actor que busca reconstruir la organicidad y funcionalidad de su cuerpo.

El cuerpo en el teatro argentino de los años ´80 y ´90

La intención de este trabajo es esbozar un panorama de las diversas manifestaciones de corporalidad en el teatro argentino de los años ´80. El abordaje propuesto se centra en la conjunción cuerpo/ teatro, desde un sentido reversible de sus relaciones: no sólo el teatro sobre el cuerpo, sino el cuerpo en el teatro; esto es, por un lado, el cuerpo representado y tematizado en el discurso poético y, por el otro, el discurso dramático y escénico del cuerpo, ya que éste habla y asume una voz que trasciende, en ocasiones contradiciendo, aquello que el teatro dice acerca de él.

El planteo de diversas retóricas corporales implica pensar el cuerpo como un tejido textual (De Certau,1996), pero también como un lenguaje, una escritura, como un acto de leer (Barthes,1994). En ese sentido, procuraremos aquí efectuar un tratamiento del cuerpo entendido como un compuesto de capas sucesivas de escrituras y de lecturas que denuncian su incidencia activa y se manifiestan sobre la superficie de la cultura en general y del teatro en particular. Tales 'velos' sucesivos mantienen filiaciones de diverso orden con concepciones de carácter cultural y estético, pero también ético y, en consecuencia, ideológico y político, cuyos funcionamientos e inscripción resultan determinantes para la diferenciación de dos líneas estéticas, el teatro moderno y el teatro de intertexto posmoderno, gobernadas por lógicas opuestas: la 'lógica del ahorro' y la 'lógica del exceso', respectivamente (Onfray:2002).

Estas lógicas resultan, por un lado, tributarias de la historia interna de la disciplina en términos diacrónicos y, por el otro, de manera externa, del contexto social, político,

económico y cultural en el que se insertan. En efecto, si bien en toda coyuntura histórica la multiplicidad de subsistemas artísticos se halla en relación dialéctica con la serie social que legitima una determinada concepción del cuerpo, en el seno de tales subsistemas se evidencia simultáneamente una convivencia no armónica entre diversas nociones corporales que dibujan un terreno en tensión constante.

La lógica del ahorro

Toda vez que las manifestaciones de corporalidad del Teatro de Arte de los años ´80 resultan, en varios aspectos, herederas de los postulados barlettianos y de las premisas estéticas e ideológicas de los años ´60, comenzaremos revisando los fundamentos que inspiraron a ambas modernizaciones teatrales.

Aun cuando durante los años que se extienden entre 1976 y 1983 –que, según el modelo de periodización elaborado por Osvaldo Pellettieri, coinciden con la segunda fase de la segunda modernización teatral[1]- no se reiteró la antinomia teatro independiente-teatro profesional que atravesó el período 1930-1960, la oposición que el Teatro de Arte evidenció en relación a los procedimientos del teatro premoderno no son sino una continuidad de aquella distancia estética e ideológica entre el subsistema popular y el independiente que gobernó la primera modernización teatral argentina.[2] A las textualidades dramáticas y espectaculares del teatro popular argentino alejadas de toda misión educadora, Leónidas Barletta opuso no sólo la necesidad de una "culturización" asociada al cosmopolitismo y universalización del teatro nacional, sino también una funcionalidad social específica tendiente a despertar en el público una conciencia de clase que entendía adormecida -aspecto éste que se agudizó en el período 1949-1955, a la luz de

[1]Dentro de lo que denomina segunda modernización teatral -la primera es la que coincide con la emergencia y consolidación del teatro independiente y tiene sus orígenes en 1930, con la aparición del Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta-, Pellettieri distingue una primera fase que abarca de 1960 a 1976 y que está dividida en dos subfases: la de ruptura y polémica -en la que aparecen el realismo reflexivo y la neovanguardia absurdista- y la de intercambio de procedimientos -en la que se produce una aproximación entre las dos tendencias mencionadas anteriormente-; una segunda fase, la fase canónica -que abarca de 1976 a 1985 y en la que se intensifican los procedimientos teatralistas de la segunda subfase de la versión anterior y se afianza el denominado "Teatro de Arte" o "Ciclo Teatro Abierto"- y una tercera fase, en la que se produce la emergencia del teatro de intertexto posmoderno y en la que es posible distinguir cuatro variantes: el teatro de resistencia, el teatro de la parodia y el cuestionamiento, el teatro de la desintegración y el teatro de resemantización de lo finisecular.

[2] Partiendo de una concepción didáctica, Barletta adjudicó al arte una función de dignificación y elevación espiritual, artística y moral, cuya ausencia reprochó al subsistema popular que, consideraba, sembraba contravalores, fomentaba una juventud "grosera y sin ideales" y promovía una regresión cultural en el público (Barletta:1938).

su abierto enfrentamiento con el peronismo-. En el nivel espectacular, tal programa ideológico se tradujo en puestas tradicionales ortodoxas (Pellettieri:1997) en las que los cuerpos de los actores, lejos de encarnar las enseñanzas que buscaban transmitir, se configuraron en soportes de ideas. Puesto el acento en la naturaleza didáctica del arte, el despliegue escénico no era sino un medio para fines que trascendían la indagación sobre la especificidad del lenguaje teatral: el fundador del Teatro del Pueblo abdicaba de la formación técnica -y, en consecuencia, también corporal- de los actores de su grupo en el entendimiento de que se hallaba plagada de "vicios", eventuales obstáculos para la mostración prudente del ideario autoral. Estos "vicios" sólo podían conjurarse a partir de un ejercicio disciplinario sobre el cuerpo concebido sobre la base de una asociación entre pulcritud moral y pulcritud corporal. Así, su *Manual del actor* (1961) proveía al intérprete de normas precisas de comportamiento integral que excedían a su profesión, como era frecuente en los manuales de dicción interpretativa y de urbanidad que proliferaron en Latinoamérica a mediados del siglo XIX. Acorde con la misión encomendada e imbricando las esferas de lo público y lo privado, para Barletta, más que virtuosismo, el artista debía exhibir una conducta personal intachable, regulada en un vasto corpus de recomendaciones que se extendían desde el tratamiento de la salud e higiene corporal hasta los modos de convivencia social. En la capa más profunda de las prescripciones barlettianas -como más adelante en el subsistema teatral dominante (Williams:1980) de los años ´80- latía una concepción agonista y renunciante que, sobre la base del 'ahorro', se oponía no sólo a la mercantilización del arte, sino también al llamado de las tentaciones mundanas.

En la primera subfase de la primera fase de la segunda modernización del sistema teatral argentino, la de ruptura y polémica (1960-1967), se operó un desplazamiento en torno a la noción del rol social del arte y, en consecuencia, la polémica se desplegó en el campo de batalla determinado por la oposición neovanguardismo-realismo reflexivo,[3] enfrentamiento que se relativizó durante la segunda subfase -la de intercambio de

[3] Siguiendo los postulados de la nacionalización del movimiento teatral independiente acaecida entre los años 1949-1960 e imbuido del ideario de Jean Paul Sartre y Arthur Miller, el realismo reflexivo centró su poética en el necesario compromiso de los artistas con la *doxa* de su tiempo, y en las formas que éste debía adoptar en orden a la delimitación de las responsabilidades individuales en las coyunturas colectivas históricas. Por su parte, siguiendo la línea estética de Samuel Beckett, Eugéne Ionesco y Harold Pinter, entre otros, la neovanguardia consideró que las claves de su tiempo y del compromiso teatral debían rastrearse en la ruptura de "las formas deterioradas del naturalismo" y en la producción de textualidades que "traten al público de igual a igual" (Pellettieri,1997:105), todo lo cual habilitaría el reencuentro con una imagen propia que se levantase por encima de la que entendían como "transcripción pedestre de la realidad" (Gambaro,1970:309).

procedimientos (1967-1976)- dando nacimiento a textos que enriquecieron a ambas vertientes y que resultaron altamente productivos para nuestro sistema teatral. Siguiendo a Pellettieri (2001a:10) podemos afirmar que la condición de posibilidad de dicha polémica radicó no sólo en la existencia de "un fondo ideológico común", sino también en la presencia de un "enemigo común": el pasado teatral argentino. Gobernadas por el imperativo de 'lo nuevo', ambas tendencias consideraron no sólo que la modernización teatral argentina demandaba la observancia de las corrientes estéticas e ideológicas europeas y norteamericanas vigentes, sino también la pertenencia a un mercado de bienes culturales. A modo de hipótesis podemos afirmar que el 'ahorro' consistió en un posicionamiento en relación (y no en contraposición) a la industria cultural que adoptó la forma de un equilibrio entre la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales y el detenimiento renovado en ciertas variables económicas vinculadas a la oferta y la demanda.[4] Así, pese a que las manifestaciones de lo corporal en el teatro del periodo se encontraron divididas entre la 'representación' propia del realismo reflexivo y de la neovanguardia absurdista y la 'presentación' que caracterizó a la performance, al happening y a aquellas puestas que se autodenominaron 'artaudianas', reconocieron un mismo denominador común: el signo de una modernización que, además de intentar construirse sobre las 'ruinas' del teatro anterior, se evidenciaba asociada a nociones tales como 'moda' y 'mercado'.

La institucionalidad represiva de los métodos de la contrainsurgencia implementados por el "Proceso de Reorganización Nacional" tuvo un innegable impacto en el tejido cultural argentino. Si bien, merced al lugar marginal que ocupaba en el campo intelectual (Bourdieu:1967), la escena teatral logró mantener cierta autonomía de funcionamiento, lo cierto fue que el entramado de tal tejido opresivo se tradujo, en primer lugar, en la persecución de teatristas -algunos desaparecidos, otros censurados, muchos exiliados en el extranjero o gobernados por una suerte de autoexilio en su propia tierra- y, por el otro, en la apelación a lenguajes metafóricos que oscilaban entre la mostración y el ocultamiento. Las manifestaciones de corporalidad de la segunda fase de la segun-

[4] Por citar tan sólo un ejemplo, el Instituto Di Tella, que se había propuesto desde sus inicios respaldar propuestas experimentales –erigiéndose como el espacio donde más se desplegaron las expresiones neovanguardistas-, pronto se vio obligado a modificar su estrategia de programación con vistas a la absorción de un público más nutrido. Así, si en el periodo 1965-1967 el Centro de Experimentación Audiovisual buscó evitar la comercialización de los espectáculos imponiendo que ninguno durase más de dos meses en cartel, a partir de 1968 las dificultades económicas lo impulsaron a efectuar una modificación en su política: se programaron por periodos prolongados espectáculos que, como los de Nacha Guevara y Les Luthiers, eran probadamente exitosos y que, por ello, ayudaban a financiar el trabajo de grupos desconocidos (King:1985).

da modernización teatral deben rastrearse así dentro de los confines impuestos por el accionar de las fuerzas militares. Consecuente con la noción de la función social del arte, el teatro moderno del período -sobre todo, Teatro Abierto (1981-1983)- levantó la bandera de la denuncia enmascarada. El compromiso bordeó así una frontera lábil más allá de la cual esperaba ya la prohibición del texto, ya la clausura de la sala.[5] La búsqueda de metáforas aptas para nominar lo innombrable y, simultáneamente, eludir la censura estatal, se erigió como una obra consumada de racionalidad. Para ello, fue necesaria una nueva modelación del carácter: un 'ahorro' direccionado ahora a controlar los impulsos, una disposición subjetiva al autodominio (Foucault:1985) que imprimió a los cuerpos el peso de la responsabilidad.

Siendo el autocontrol y potestad sobre sí el resorte que garantizaba el logro de sus objetivos, habrá que establecer, por un lado, los nexos que vinculan tal conducta con lo ético y, por el otro, la dimensión ética de la conducta con las manifestaciones de corporalidad en y del teatro. Respondiendo a la idea de la existencia de un eslabón necesario entre la ética y las estructuras sociales, políticas y económicas (Foucault, 1988:198), se promovió un teatro de tesis gobernado por textualidades confirmatorias de una 'verdad' previa y exterior al hecho teatral. En tanto lo ético se entendía vinculado a diversas prescripciones o normatividades exógenas a las que la conducta se debía y se dirigía, las manifestaciones de lo corporal se mostraron sujetas por el deber asumido. Así, si el discurso metafórico de los textos dramáticos y espectaculares habilitaba desvíos, los cuerpos se exhibían, en cambio, disciplinados, correctos, decorosos; se limitaban a graficar la potencialidad crítica de aquéllos recurriendo a formas codificadas capaces de desconcertar a la censura. En ese marco, el desparpajo no era un fin en sí mismo sino un modo de referir oblicuamente los abusos de la dictadura. Tal el caso de *Antes de entrar dejen salir* (1981) de Oscar Viale, donde las actividades excrementicias que los hermanos tratan de descifrar pegados a la puerta de aquel baño en el que su padre ingresó hace nueve meses sin haber salido aún, se encuentran asociadas al hedor y ruido que en la sociedad producía la existencia de detenidos desaparecidos no denunciados públicamente.[6]

---

[5] En octubre de 1980 se prohibió *Apocalipsis según otros* de Ángel Elizondo "por gestos y actitudes groseras, impúdicas y de mal gusto" y en febrero de 1983 se clausuró el Teatro Metropolitan Uno por una escena de "desnudo masculino hecho de espaldas al público" en la pieza *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado y dirección de José María Paolantonio (Brates,1989:226, 233-234).

[6] La referencia al cuerpo humano como medio para metaforizar los desórdenes del cuerpo social también son verificables en piezas como *Maratón* (1980) y *La cortina de abalorios* (1981) de Ricardo Monti,

Aquellas 'ilegalidades' verificables en los niveles dramático y espectacular importaban en el nivel íntimo y contextual (Meldolesi:2006) de los hombres de teatro la búsqueda del respeto del campo intelectual, la exhibición de una estatura moral vinculada a la valentía, buena reputación y honorabilidad. Por otro lado, fuera de los límites impuestos por el contexto sociopolítico, la disciplina de los cuerpos en escena reconocía el legado técnico de la apropiación productiva del sistema de actuación stanislavskiano de los años ´60 -aún vigentes y dominantes en los primeros años de los ´80- que subordinó los cuerpos de los actores ya a la verdad de sus sentimientos, ya a la verdad del texto dramático. Sin embargo, se evidencian en una capa de lectura subyacente consideraciones de orden valorativo -atribuibles también a la ascética sostenida por la tradición judeocristiana- que hace recaer sobre la carne un signo negativo, asociando el cuerpo a lo animalizado, ingobernable, amenazante. *La nona* (1976) de Roberto Cossa se erige como ejemplo de lo afirmado: junto a la metaforización de un gobierno de facto que todo lo 'engulle' en el personaje en apariencia inofensivo de la anciana, como de la disponibilidad subjetiva de la sociedad argentina para su instauración en el delineado de un marco familiar que carece de medios y reservas morales para enfrentarla, se levanta una mirada disvaliosa sobre la corporalidad. Porque es la voracidad inmanejable de la vieja, la demanda fisiológica hiperbolizada de un cuerpo indisciplinado -y por eso monstruoso-, la que precipita la tragedia.

Durante los primeros años de la tercera fase de la segunda modernización teatral, ya recuperada la institucionalidad democrática, el imperativo de la denuncia fue suplantado por uno nuevo aunque heredero del anterior, el de la memoria. Tal nuevo ideologema[7] se constituyó en los '90 en el prisma a partir del cual se viabilizaron nuevas denuncias, esta vez contra las injusticias derivadas de la implementación de crudas políticas neoliberales, las que, a su vez, se constituyeron en la vía para referir la soledad existencial del hombre posmoderno. Creemos que el cuerpo cedió así su lugar como factor de individuación para constituirse en una figura metonímica de las reglas que regulaban aquella verdad externa, fuente legitimante de lo que se representaba. Por eso, y sin perjuicio de aquellos que evidenciaron mayor permeabilidad al tratamiento de lo corporal

---

Decir sí (1981) de Griselda Gambaro, *Tercero incluído* (1981) de Eduardo Pavlovsky, por citar sólo algunos ejemplos

[7] Apelamos al concepto bajtiniano de ideologema, conforme lo reformula Patrice Pavis (2000) en función de su "teoría de la vectorización". A partir de las propuestas de Medvedev, Kristeva y Jameson, define ideologema como una "unidad textual e ideológica que funciona en el seno de una formación social, ideológica y discursiva. En el campo de lo ideológico extratextual, existe como unidad conceptual; y en el campo textual, como unidad narrativa o temática."

propio de la 'lógica del exceso',[8] podemos aventurar que el cuerpo fue percibido más como una herramienta o posesión, que como una cepa de identidad. No fue sobre él que el Teatro de Arte construyó su poética sino, una vez más, apelando a la palabra, libre ahora de la recurrencia a eufemismos. Podemos arriesgar que la vejación de los cuerpos que caracterizó a los métodos de la dictadura, y el sometimiento (no sólo, pero también corporal) nacido de la exclusión propiciada por el capitalismo, no encontraron su correspondencia en la configuración de cuerpos que encarnasen el padecimiento o la resistencia**.** *El Saludador* (1999) de Roberto Cossa se constituye en ejemplo de lo afirmado: el fracaso de la cruzada idealista del personaje protagónico se metaforiza en una progresiva mutilación de su cuerpo que, pese a impedirle seguir realizando aquel gesto que le otorgaba identidad -saludar, abrazar-, no es ni dimensionada ni encarnada por aquel que, de regreso a su hogar, reemplaza los abrazos a líderes políticos mundiales por saludos a vecinos del barrio, llevados a cabo ya no con manos, sino con muñones.

Es decir, si las prácticas estatales se encontraron fuertemente marcadas por la centralidad del cuerpo, si la opresión política y económica violó la privacidad y la intimidad quebrando la división cultural entre el ámbito público y la experiencia privada, los dictados de aquella ética modelada sobre la base de su relación con el referente determinó que el Teatro de Arte se abstuviera de operar en su seno la yuxtaposición de tales ámbitos. Confinando al ámbito de lo privado el tratamiento del cuerpo, dejó visible para su representación pública, la razón y la nominación. Si, como sostiene Pierre Bourdieu, la estructura del campo y la de los textos son homólogas, *Potestad* (1985) de Eduardo Pavlovsky resulta un texto adecuado para dar cuenta de aquellas luchas por la primacía de un tipo de cuerpo y de lógica desatadas en el seno del campo teatral del periodo. Si bien, por una lado, la detallada descripción que ofrece el apropiador de las posiciones corporales adoptadas a la hora de recibir a quien se llevara a la niña para restituirla a su verdadero grupo familiar, connota el simulacro de una vida; por el otro, refiere la incapacidad de las palabras para nombrar lo inefable. Porque puede más su rostro final bañado de sangre que aquellos datos pormenorizados que se empeña en brindar; es en su propia carne donde se materializan los ecos de la crueldad que padeció el cuerpo social durante la última dictadura militar.

En la 'lógica del ahorro' el pensamiento remite a una lógica externa que configura una estructura escénica organizada sobre un sistema jerárquico de objetivos a la luz de

[8] Tal el caso de las poéticas de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Mauricio Kartun, entre otros.

los cuales los cuerpos legalizan el sentido y modo de sus actos. Por eso la sensorialidad del hecho teatral se manifestó subordinada a textos dramáticos y espectaculares que no sólo garantizaban la racionalidad de la producción, sino también la de una recepción interpelada cognoscitivamente, en el marco de una concepción de la comunicación teatral que aún acusaba su legado objetivista (De Marinis,1986:11-23).

La lógica del exceso

Si el teatro moderno de los años 1976-2001 reconocía el legado del teatro independiente y de la primera fase de la segunda modernización del sistema teatral argentino, el teatro de intertexto posmoderno debe ser entendido a la luz de su filiación con las textualidades del subsistema teatral popular de las primeras décadas del siglo XX y, en menor medida, con los postulados de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Tadeuz Kantor, Eugenio Barba, entre otros, que ingresaron al campo teatral argentino durante esta segunda modernización.

El desenfreno, la velocidad, la repentinización y la exageración que caracterizaron al cuerpo del actor popular argentino (Rodríguez:2005), se hallaban reglados por un corpus de procedimientos -la maquieta, la mueca, el aparte, el latiguillo, la morcilla, la caricatura paródica, etc. (Pellettieri:2001b)-, que fueron refuncionalizados y resemantizados por los exponentes del teatro de intertexto posmoderno emergentes en la segunda mitad de los años ‘80. Esa recuperación llevada a cabo a través de la parodia, se recortaba sobre un telón de fondo dominado por el cuestionamiento de las certezas de base sobre las que se habían levantado ambas modernizaciones del sistema teatral; aquéllas que, en procura de la novedad y originalidad, habían construido sus poéticas rechazando la tradición teatral argentina. Tal apropiación de los procedimientos del teatro premoderno conllevaba una crítica no ya sólo a la solemnidad estética que había caracterizado al proyecto moderno, sino también a la experiencia fracasada e inconclusa de la modernidad marginal latinoamericana en su dimensión sociopolítica y económica.

Si bien es cierto que el surgimiento de este nuevo teatro no puede entenderse desvinculado de las libertades inherentes a la apertura democrática, también lo es que el contexto histórico no alcanza para definir el sentido y la constitución de esta nueva forma discursiva. Siguiendo a Foucault (1985), el análisis que procuraremos se orienta no ya a la mostración de cómo la práctica política determinó el sentido y la forma del discurso poético y sus manifestaciones de corporalidad, sino de cómo y a título de qué

éste forma parte de las condiciones de emergencia, de inserción y de funcionamiento de aquélla. La noción deleuziana de 'acontecimiento' como un devenir atravesado por una multiplicidad de factores susceptibles de conformar nuevos espacios-tiempo y nuevos modos de subjetivación (y, por ello, 'nuevos cuerpos') resulta operativa para el abordaje planteado. En la irrupción del acontecimiento que importó en el sistema teatral argentino la emergencia del teatro de intertexto posmoderno, reconocemos como uno de los factores intervinientes una 'estructura de sentimiento' (Williams:1981), que remite por un lado a un linaje estético común (aquella recuperación del teatro premoderno) y, por el otro, a un *habitus* (Bourdieu:1967), a experiencias compartidas, a un estilo de vida gobernado por la irreverencia, la pulsión pasional, y la 'incorrección' de una ética bien diferenciada de la que sustentaba la 'lógica del ahorro'. Si aquélla se construyó en relación con un referente externo sobre la base de la responsabilidad sociopolítica, ésta opuso al ideal ascético del Teatro de Arte un 'materialismo hedonista' que cargó con el sino de un presunto apoliticismo. Sin embargo, entendemos que en su seno descansan matrices de politicidad y que sus exponentes se internaron en la paradoja de denunciar lo político en el mismo gesto de negarlo.[9]

La ética se configuró así como una "estética de la existencia" (Foucault:1988) que se exhibió gobernada por el imperativo del deseo, el goce y la voluptuosidad, por la desculpabilización de la existencia y de los usos de la carne. Los exponentes del teatro de intertexto posmoderno no buscaron ya la verdad fuera de sí mismos, sino hallar la suya propia desplegando una serie de prácticas sobre sus propias vidas -creándose a sí mismos como a una obra de arte-; 'tecnologías del yo'[10] que, imbricando las órbitas de lo público y lo privado, generaron nuevos cuerpos en y del teatro.

Si en la 'lógica del ahorro' los cuerpos eran soportes de ideas, en la 'lógica del exceso', del gasto y consumo, se constituyeron en el escenario desde el que aconteció el hecho teatral; el tipo de actuación resultó absolutamente inescindible de la corporalidad. Estos cuerpos no se hallaban formal o referencialmente organizados. Desde la perspectiva formal, fueron puestos al servicio de renovar las convenciones teatrales tradicionales: desconocieron las sujeciones de la técnica y del mensaje preestablecido,

[9] El tópico se halla desarrollado en nuestro artículo "Lo político corporal o la corporalidad de lo político en la Improvisación", en revista digital *Telón de fondo* (1) 2005 (www.telondefondo.org)

[10] Michel Foucault define las tecnología del yo como "las técnicas que permiten a los individuos efectuar por sus propios medios, un cierto número de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y lo hacen de modo que se transforman a sí mismos, modificándose, para alcanzar cierto grado de perfección, felicidad, pureza, poder sobrenatural" (1988: 173-174)

incorporaron elementos hasta entonces considerados como no teatrales (la poesía, por ejemplo, se constituyó en un punto de partida recurrente), se presentaron en producciones baratas hechas a partir de residuos y materiales despreciados por la 'cultura alta' y reforzaron su ilegitimidad proliferadora haciendo un uso desviado de los espacios (De Certau:1996) que se tradujo en presentaciones en ámbitos marginales como discotecas, calles, plazas y centros culturales. Por otro lado, lejos de apelar a la representación de un referente externo, desalojaron las trascendencias y edificaron su poética sobre las exigencias impuestas por el devenir escénico, generando un relato que encontraba su principio constructivo en el propio 'acontecer del cuerpo', ahora condición y fuente del material dramático (Catalán:2005). El alejamiento de la formalización y referencialidad modernas no importó, sin embargo, la ausencia de reglas; simplemente se operó una mutación en la naturaleza del lenguaje dándose nacimiento a la constitución de una gramática dispersiva y centrípeta. Esta nueva gramática se halló dominada por una efusividad escandalizante, sensitiva, desacralizadota e irreverente cuyo objetivo más inmediato fue el disfrute del puro juego. En este marco, la centralidad de las funciones del cuerpo, aun las socialmente 'vergonzantes', fueron tematizadas y festejadas, burlando las limitaciones de los "espíritus enfermos de Apolo" (Nietzsche:1999). Dentro del teatro de parodia y cuestionamiento, *La luna* (1986) de Alejandro Urdapilleta constituye un texto condensador de lo hasta aquí afirmado ya que la provocación y la apropiación caótica de elementos propios de la cultura alta y de la popular son sus principios constructivos. Parodiando el relato bíblico, la protagonista (el propio Urdapilleta trasvestido) describe escatológicamente el origen del universo: la referencia a la creación de la tierra partir de una danza frenética que la diosa Eurínome realizó desnuda, la posterior pulsión de su cuerpo deseante que la mueve a mantener relaciones sexuales con un 'mortal'/espectador -no sin antes señalarle el lugar de su cuerpo más apropiado para la penetración-, su 'parto' escénico y la concepción de un 'hijo' -un pebete de jamón y queso- que no tarda en ingerir, son tan sólo algunos núcleos de este lenguaje sin centro que evidencia la subversión de todas las categorías de lo 'políticamente correcto'.

En lo que respecta al teatro de la desintegración -poética que se hizo eco de la desarticulación de la idea de progreso y de la fragmentación del sujeto, dando nacimiento a textualidades pesimistas que enarbolaron a la deconstrucción como tópico y procedimiento dominante (Rodríguez:2001)-, la determinación de la lógica privilegiada -y su consecuente manifestación corporal- se torna problemática y demanda ser estudiada detalladamente. Hasta el momento verificamos una oscilación entre la 'lógica del aho-

rro' y la 'lógica del exceso'. Así, por citar cuatro de los exponentes más relevantes en el campo teatral porteño, mientras las concepciones corporales en y del teatro de Rafael Spregelburd y Daniel Veronese parecen estar cercanas al polo ahorrativo, las de Javier Daulte y Federico León parecen inscribirse en el excesivo. Si tomamos como ejemplo *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* (1990) de Daniel Veronese, podemos arriesgar que, aunque sus artificios apuntan a la anulación de la oposición moderna 'verdadero/falso' y a la generación de ideas-teatro (Badiou:2005) que se resisten a una traducción literal, las manifestaciones de corporalidad se erigen atravesadas por lo que aquí denominamos 'lógica del ahorro'. Creemos que pese a mostrarse polisémicos y ambiguos, los cuerpos multiplicados y/o fracturados que propone el texto buscan denunciar los dictados de un poder tan oscuro como impreciso. Aunque en las antípodas del teatro realista moderno y construyendo una referencialidad indirecta de un mundo degradado y época feroz, los cuerpos se conforman como soportes de denuncias vinculadas a los efectos que la opresión del poder político produjo sobre las identidades. La situación planteada -la pseudo tranquilidad de una reunión familiar- y las preguntas que instala el texto -la verdadera filiación de la hija, su edad, los motivos y mentores del traslado forzoso de Gómez a casa de su hermano, la naturaleza de Fermín-, no son sino puntas sueltas, espacios de deliberada indeterminación que coadyuvan para configurar una escena opresiva en la que la comunicación es un imposible. Su centro de horror, además de instalarse en el eje de la disolución familiar, descansa sobre las secuelas que el arrebato de la identidad y la represión dejó en los cuerpos; marcas éstas que los personajes han naturalizado, atribuyen vagamente a remotas circunstancias, nunca atinan a explicar acabadamente, confinado así la memoria a un espacio de esencial incertidumbre o negación (Heredia: 2006). Aun perteneciendo también al teatro de la desintegración, *Cachetazo de campo* (1997) de Federico León, por ejemplo, propone otra noción de corporalidad, más vinculada al exceso emergente de la materialidad de la presencia de las actrices y a la búsqueda de experiencias de intensidad escénica que, en la pieza, aparecen bajo la forma de un llanto sostenido y no naturalista que, en tanto incontrolable, se acerca a un aullido, a una 'hemorragia', acaso a un exceso de lo 'real' incapaz de ser verbalizado.

Por otra parte, a diferencia de lo sostenido en relación al teatro de la desintegración, creemos que la 'lógica del exceso' se verifica en textos del teatro de resistencia. Así, en *El corte* (1996) de Ricardo Bartis el erotismo de los cuerpos pulveriza hasta el último vestigio de realismo. Bajo la certeza de que la referencia a la historia del país sólo pue-

de formularse desde la materialidad de la carne, la pieza se organiza a partir del cruce de dos legalidades: la lógica ahorrativa que pretende imponer la familia -vinculada a tradiciones ideológicas y sociales de fuerte arraigo-, y la lógica del exceso, del desenfreno orgiástico que concluye irónicamente con la muerte del hijo. A diferencia de su intertexto matriz, *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría en el que la sangre del joven unitario se convierte en sangre fecunda y fundante, *El corte* ofrece una mirada final pesimista: la carne no tiene sangre y el pasado, el cadáver del hijo, es depositado en una cámara frigorífica, materialización escénica del olvido. A nivel semántico, la pieza parece sostener que la única vía para exorcizar la violencia es 'representar' con la conciencia de que la verdad no es un hecho que el pasado nos impone sino algo que se construye constantemente; más aun, que sólo la incesante renovación de las convenciones que hacen posible la representación de la violencia y el caos puede conjurar la violencia y el caos, que si no hay una resolución simbólica efectiva que pueda ser vivida en y por el cuerpo, la historia siempre puede repetirse.

En la 'lógica del exceso' los cuerpos no se estructuran en relación a objetivos o referencias que organizan su funcionamiento; es decir, la responsabilidad teatral ya no se piensa hacia fuera, sino en relación al interior de la propia disciplina (Daulte: 2005). Al privilegiar situaciones escénicas autónomas, los cuerpos se proponen no sólo reconquistar su especificidad como imagen y dinámica, sino también la modificación de las condiciones de recepción modernas. No se trata ya sólo de la ruptura de la 'cuarta pared' de las escenificaciones realistas -experiencia que en el país se había transitado durante los años ´60-, sino de interpelar al espectador 'corporalmente', de configurarlo tributario de la pura presencia de las operaciones corporales en escena, sin dejar por ello de funcionar como una vía para producir conocimiento.

En síntesis, en tanto el proyecto de encarnar al arte mismo y hacer con él una suerte de declaración o proclamación del cambio de la existencia constituye una política en el sentido más radical del término, consideramos que acaso sea pertinente revisar aquellas corrientes teóricas que ignoraron o negaron matrices de politicidad al teatro emergente de los ´80. Ello, porque la politicidad del teatro no puede pensarse como una cualidad intrínseca basada en determinados repertorios temáticos y/o procedimentales o en la intención –implícita o explícita- de sus realizadores, dispuestos a denunciar los aspectos alienantes del sistema para estimular, así, los procesos de transformación de la realidad social. Prescindiendo de las muchas y complejas discusiones sobre la difícilmente demostrable especificidad del discurso político y sus manifestaciones éticas y aun corpo-

rales, consideramos que, en tanto propuesta de choque e impacto, el teatro emergente de los ´80 puede considerarse político justamente por operar un enfrentamiento con el status quo vigente pero, sobre todo, por el ejercicio de libertad que los teatristas desplegaron en sus obras.

Bibliografía

AAVV, *Foucault y la ética*, Buenos Aires, Biblos, 1988.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Badiou, Alain, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2005.

Barletta, Leónidas, 1938. "Crónica del teatro", *Conducta* (2), 1938.

Barletta, Leónidas, *Manual del actor*, Buenos Aires, Ediciones de Teatro del Pueblo, 1961.

Barthes, Roland, "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

Bataille, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

Brates, Vivian, "Teatro y censura en Argentina", en *Reflexiones sobre Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Galerna –Lemcke Verlag, 1989.

Catalán, Alejandro, "El actor como escenario", *Conjunto* (136), 2005.

Daulte, Javier, "Contra el teatro de tesis, una tesis", *Teatro XXI* (20), 2005.

De Certau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer,* México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.

De Marinis, Marco, "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador", *Gestos 1* (1), 1986.

Foucault, Michel, *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1985.

Gambaro, Griselda, "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy", *Universidad* (81), 1970.

Heredia, María Florencia, "Lo político corporal o la corporalidad de lo político en el teatro de improvisación", revista digital *Telón de Fondo* (www.telondefondo.org) (1), 2005.

---------- "La poética de Daniel Veronese: metáfora dramática de un mundo devenido animal" (estudio preliminar), *Los fundamentales del teatro argentino. Daniel Veronese. Del maravilloso mundo de los animales: los Corderos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglione, 1985.

Meldolesi, Claudio, "El actor. Sus fuentes y sus horizontes", *Teatro XXI,* (22), 2006.

Nietzche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Caracas, Monte Ávila, 1999.

Onfray, Michel, *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*, Valencia, Pretextos, 2002.

Pavis, Patrice, *El análisis de espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine***,** Barcelona, Paidós, 2000.

Pellettieri, Osvaldo, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

---------- "*Teatro XX* y la polémica entre realistas reflexivos y neovanguardistas", en *En torno a Teatro XX. Cuadernos de Teatro XXI*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2001a.

---------- "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Buenos Aires, Galerna/Instituto Italiano de Cultura, 2001b.

Rodríguez, Martín, "Pablo Podestá, entre la naturaleza y la barbarie", en Pellettieri, Osvaldo (ed.) *Texto y contexto teatral*, Buenos Aires, Galerna/ Fundación Roberto Arlt, 2006.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

---------- *Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981.

Las razas exóticas o maravillosas

Alberto Martín Isidoro

"Id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda la creación" (Marcos 16,15)

Las razas maravillosas integran la realidad de Occidente desde la Antigüedad hasta fines del Medioevo, no como una simple categoría literaria o del folklore, sino como una acuciante otredad. Por ello, las palabras con la que empieza esta investigación resonaron entre los cristianos durante la Edad Media como un imperativo moral de inclusión de la alteridad en la economía de la salvación.

La necesidad del hombre medieval cristiano de explicar el entorno físico en su totalidad, en función del plan salvífico, le hizo considerar la existencia - sin cuestionamiento - de estas razas, ya presentes en la cultura antigua grecorromana,[1] recontextualizándolas en su discurso religioso no sólo literario en sentido amplio sino también icónico y, con esto, la cosmovisión medieval se precipitó en el problema de la otredad, definible ésta, como la preocupación por el prójimo y su realidad. Pero, este 'otro' es monstruoso. Según Claude Kappler, el monstruo es una imagen, un objeto básicamente visual.[2] Jacques Le Goff añade que lo visual en los *mirabilia* está relacionado con la

[1] El "fondo monstruoso se debe a la Antigüedad (griega o romana), y más tarde, desde los siglos XII-XIII, al Oriente (en el que ya se habían inspirado los griegos) y en especial a China" en Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1980, p 241. "La Antigüedad grecorromana tiene dos caras: por una parte un mundo de dioses y de una humanidad en el que, en la eclosión de una vida poderosa y orgánica, todo es heroico y noble, y, por otra, un mundo de seres fantásticos de complejos orígenes, a menudo venidos desde muy lejos, y que mezclan cuerpos y naturalezas heterogéneas. Pero se trata de una misma visión de la epopeya hecha con elementos y aspectos múltiples que constituyen un universo completo y único. No ocurre lo mismo en la historia de sus supervivencias. La Edad Media, que nunca ha perdido contacto con el fondo antiguo, se vuelve tanto hacia una de estas caras, como hacia la otra. Cuando atraviesa un período 'clásico' busca fundamentos de una armonía y una imagen de hombre. En períodos en los que esta estabilidad se altera, cuando las metamorfosis de las formas y los espíritus liberan la fantasía e imaginación, volvemos a encontrar el monstruo y la bestia, y las divinidades del Olimpo revisten a menudo un carácter salvaje y casi animal. Generalmente la iconografía románica se ha alimentado de este espíritu. El fenómeno se reproduce en el XII y se desarrolla con la disgregación del clasicismo gótico. La Antigüedad monstruosa sustituye progresivamente a la Antigüedad humanista. La mitología moralizada se desnaturaliza. Incluso el cuadro de las esferas celestes se puebla de constelaciones zoomórficas, resucitadas y orientalizadas por los árabes. En el estudio sobre la iconografía cristiana [...] los temas del Zodiaco, rosas de los vientos, planisferios helenísticos que, introducidos en la Edad Media han cambiado constantemente de contenido, renacen después del siglo XIII sobrecargados de figuras simbólicas y transpuestos en ámbitos nuevos. El Islam ha contribuido poderosamente a esta retransmisión, pero el despertar también tiene lugar directamente. Una serie de extrañas criaturas, ignoradas o poco conocidas en el siglo XII, se constituye y extiende en la iconografía gótica.", en Baltusaitis, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico.* Madrid, Cátedra, 1987, p.11-12.

[2] Kappler, Claude. op.cit., pp.12-13.

mirada, ya que el hombre puede admirarlos con ella;[3] desde el principio se da esta referencia al ojo porque el mundo de lo imaginario es ordenable en torno a una apelación al sentido de la vista y de una serie de metáforas visuales. "La visualización de estos seres se realizó en mosaicos, en manuscritos iluminados, en las portadas de las catedrales, en los *mappae mundi* y, por supuesto, en los libros de viaje."[4] Mientras que la "descripción de los monstruos la encontramos en la mayoría de las enciclopedias, cosmografías e historias naturales del medioevo."[5] Sin embargo, el monstruo no sólo es presencia visual en el imaginario medieval sino también es una entidad que se halla en correspondencia con un espacio maravilloso que lo engendra y que por definición está en los extremos o confines del mundo. Visualidad y espacialidad, en otras palabras, su existencia física, está avalada por las *auctoritates*, como Aristóteles, Plinio, San Agustín, San Isidoro de Sevilla, entre otros.

Las razas maravillosas, en sentido estricto, son seres antropomórficos, fabulosos o monstruosos, a las que en un principio se circunscribía al Oriente cuya "tradición literaria [puede remontarse] a las historias de la India narradas por Herodoto a mediados del siglo V a.C."[6] o por Ktesias,[7],ya en el siglo IV a.C., que describió ocho diferentes pueblos monstruosos de este mismo lugar; pero posteriormente se le sumaron otras razas igualmente exóticas de África, América y otras geografías fantásticas. "El mito humano y el geográfico se unen [...] La caracterización fisiognómica de los continentes agrega encanto a esta pan-animación de la que participan todos los reinos de la naturaleza".[8] El criterio, en la Edad Media, para categorizar a estos seres como tales era por una parte, su lejanía espacial, su rareza en cuanto a su no abundancia dentro de la naturaleza o su tipo especial de deformidad entendida ésta no como fealdad sino como distorsión de un orden natural definido como normal; pero, por la otra, pesaba más su adecuación a la "definición del hombre en general [como] *animal racional mortal*."[9] Lo que se privilegiaba era la definición universal de hombre a la cual estas razas pertenecían, dejando de lado sus matices o elementos secundarios en los que se encuadrarían de modo acabado estos prodigios. Y esto es así porque lo que les interesa a los teólogos,

---

[3] Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1983, pp.9-10.
[4] von Kügelgen Kropfinger, Helga. *El indio: ¿bárbaro y/o buen salvaje?* en *La imagen del indio en la Europa Moderna*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p.463.
[5]. ib. p.463.
[6] AA. VV. *El románico. Arquitectura - escultura - pintura.* Colonia, Könemann Verlag, 1996, p.438.
[7] von Kügelgen Kropfinger, Helga. op.cit., p 461.
[8] Ciocchini, Héctor-Volta, Luigi. *Monstruos y Maravillas*. Buenos Aires, Corregidor, 1992.
[9] Kappler, Claude. op.cit., p.241.

especialmente a San Agustín, no es la monstruosidad en las distintas esferas de la Creación como podría ser la animal, vegetal o mineral, sino exclusivamente "los monstruos humanos o reputados como tales, en la medida en que plantean un problema teológico y ofrecen al cristiano un motivo de duda."[10] Su objetivo es que el fiel no desvíe su fe basada en la exégesis bíblica a causa de su 'vacilante' pensamiento sobre el tema. Los fundamentos del Universo creado no poseen grietas. Por ello, considerar la monstruosidad no como algo sorprendente o que maravilla en cuanto signo misterioso de Dios sino como azarosa y errática es propio de los ignorantes, según San Agustín. Dios sabe lo que hace, tiene sus razones para lo creado. La belleza del universo es definible como la imbricación en un todo de la semejanza y de la diversidad. Por definición "los monstruos son diferentes con relación al prototipo humano, desiguales. San Agustín trata, precisamente, de minimizar la gravedad de esa desemejanza"[11]: plantea en *La Ciudad de Dios* (XVI. VIII 1-2) que 'cualquiera que nazca hombre, es decir, animal racional y mortal, por más rara y extraña que nos parezca su forma, color, movimiento o voz, o por cualquier otra virtud, parte o cualidad natural, ningún fiel, dudará que trae su origen del primer hombre'."[12] En síntesis, el monstruo es para la mentalidad medieval "una 'anomalía normal'[es decir] formas diferentes del mismo hombre, como un desvío de la naturaleza, pero [...] nunca se los presentó como una transgresión del orden natural."[13]

Una tipología monstruosa a considerar, aplicable a estas razas para su sistematización, es la planteada por Kappler.[14] Sus categorías son las siguientes: a) los monstruos como lugar de lo antitético: difieren de los seres normales por una simetría absoluta o por sus acciones; b) los que carecen de algo esencial como cabeza, rasgos faciales, articulaciones; c) los que sufren cambios en la relación entre sus órganos: hipertrofia, unicidad asociada a la hipertrofia, unicidad o multiplicación; d) los que poseen, o bien, grandeza o pequeñez del cuerpo, o bien, larga o corta vida; e) los que sustituyen un elemento habitual por otro insólito en relación a lo anatómico, la forma de alimentación o el lenguaje; f) los que manifiestan una mezcla de reinos como los frutos antropomórficos; g) los que mezclan los sexos o son una manifestación de la disociación de sexos como las amazonas; h) los que son fruto de la hibridación de humano con animal; i) los que se caracterizan por tener una animalidad todopoderosa, o mejor dicho, el tema del

[10] ib.p.238.
[11] ib.p.240.
[12] Sebastián López, Santiago. *Iconografía Medieval*. Donostia, Etor, 1988. p.50.
[13] ib.p.54.
[14] Kappler, Claude. op.cit., pp.137-195.

hombre salvaje; j) los que tienen un carácter destructor como los antropófagos; k) los que se caracterizan por tener una particularidad no basada en la forma sino en el color, la situación de aislamiento o el lenguaje. Ahora bien, yendo a ejemplos concretos podemos mencionar las siguientes razas:[15] 'cinocéfalos', hombres con cabezas de perro que habitan la isla de Bacemerán, comen hombres caídos en batalla y están desnudos salvo por un taparrabos; 'cíclopes', hombres gigantes con un sólo ojo en la frente, viven en una isla de la India, prefieren comer carne humana, están desnudos y se cubren con pieles de animales; 'blemmyas', hombres acéfalos con ojos en el pecho, viven en Libia; 'panocios', hombres de orejas gigantes, tan grandes que dormía sobre ellas, viven en Escitia; 'artabitas', semejantes a monos, cubiertos de pelos, caminan en cuatro patas; 'sátiros', hombres con piernas de macho cabrío, cuerno en la frente, nariz corva, cubierto de vellos, dientes de perro, ojos glaucos, se los encuentra en la zona montañosa de la India; 'anciápodos', viven en las regiones cálidas, por ello, se ponen de espaldas en el suelo y levantando su único pie se protegen del sol; 'antípodas', salvajes que habitan los bosques, son veloces por tener ocho dedos en cada pie; 'hipópodos', hombres con pies de caballo, grandes corredores; 'pigmeos', no miden más de tres pulgadas; 'hombres-grulla', hombres de largos cuellos que habitan Etiopía.

En este punto hay que señalar que los descubrimientos oceánicos realizados a partir de 1493 "reaniman aún más el sentimiento de lo maravilloso [que poseen los propios descubridores, dando] una nueva autoridad a los monstruos de las geografías fantásticas."[16] Entonces en una especie de canje geográfico

> los descubridores y viajeros contaban con encontrar en 'La India'- que luego resultó ser 'América sive India Nova', como llamarían algunos cartógrafos al Nuevo Mundo - los monstruos que le eran tan familiares.[17]

> Este contexto mítico se desarrolló con el descubrimiento de América, porque este se produjo en una época de crisis, de cambio del mundo medieval a la modernidad, momento que fue propicio para el desarrollo de los anhelos mesiánicos y milenaristas, caracterizados entre otras cosas por la nostalgia de Jerusalén, ya que la ciudad histórica no era posible recuperarla tras los fracasos de la Edad Media.[18]

El discurso visual elaborado durante la Edad Media generó manifestaciones estéticas de carácter utilitario,[19] las cuales pueden dar una idea no sólo de sus funciones religiosas,

---

[15] Sebastián López, Santiago, op.cit, pp.52-54.
[16] Chastel, André., *Italia 1460-1500. El Renacimiento meridional,* Madrid, Aguilar, 1965. p.11.
[17] von Kügelgen Kropfinger, Helga, op.cit., p.466.
[18] Sebastían López, Santiago. *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Tuero, 1992, pp.5-6.
[19] Recordemos que no podemos hablar de arte estético y absoluto hasta el siglo XVIII, momento en que se produce la autonomía de la estética y del arte. Por ello, las manifestaciones estéticas medievales están

políticas y sociales dentro del mundo cristiano de la época sino también de la concepción que le servía para agrupar y diferenciar a los hombres cristianos de los no cristianos y semihumanos - seres monstruosos o maravillosos - y el destino que cada uno debía cumplir dentro del designio divino; ejemplo paradigmático de esto último lo podríamos encontrar en el tímpano de Vézelay. La complejidad del mundo no suele admitir una simplificación tal como la teleológica,[20] sin embargo, todas las cosmovisiones, incluida la cristiana, intentaron orientar al mundo hacia un fin último, como un patrón de simplificación de lo múltiple, como una reducción de la vida como parte de un todo. No dejar nada al azar o fuera del sistema cósmico cristiano, y esto incluye a lo monstruoso, se plantea como una cuestión imperativa para la Iglesia medieval. Esta inclusión del ser maravilloso al plan divino sería similar al proceso de nominar: nombrar - al modo que lo hace lo sublime kantiano - es poseer lo inasible y operar sobre éste como si fuera signo manejable, esto sería en cuanto a este sustrato fabuloso, encerrar la desmesura de los confines creando zonas de comprensión caracterizadas por la existencia de estas formas maravillosas unidas a esos espacios lejanos. La vasta extensión del mundo no conocido, agobiante para la mentalidad medieval - la cual estaba atada con suerte al pequeño pueblo - y, a la vez, perturbadora en cuanto al tema específico que nos atañe, es así controlada alejando el vacío de la existencia, el sin sentido vital. El nihilismo no debe considerarse patrimonio del hombre del siglo XX, y como ejemplo vale el de Gorgias - escéptico radical - que ya se lo había hecho probar a la filosofía antigua encaminándola a un callejón sin salida. La necesidad de definir la realidad física sin dejar margen de error en función de una estructura formal dada de antemano, esto es, el plan divino revelado por Cristo, habría traído aparejada la conveniente tranquilidad que da el vivir en un status quo metafísico significante.

> Lo imaginario medieval es extremadamente 'estructuralista'; es la forma lo significante, y es de la forma de la que se parte para imaginar el contenido que se ignora o para justificar lo que se conoce. El universo se ordena en una geometría simbólica y según una escala de valores que atribuye un lugar a cada elemento, tanto espiritual como material. Entre el mundo y cada elemento existen afinidades, correspondencias. Por ello, ocupar-

---

cercanas a la idea de artesanía que es habitualmente un objeto decorativo o de uso común, lejano a la contemplación estética y no regido por las reglas del campo artístico autónomo. Para un desarrollo de esta problemática, ver Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas.* Madrid, Tecnos, 199.; Marchán Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna.* Madrid, Alianza, 1987; Bourdieu, Pierre, Las reglas del arte. Barcelona, Anagrama, 1995; Acha, Juan, *Arte y sociedad en América Latina. El producto artístico y su estructura.* México, FCE, 1981.

[20] "Con todo sería injusto pensar que la Edad Media sólo ofrecía visiones simplistas de la tierra y del universo." (en Kappler, Claude.op.cit., p.23) pero la justificación última, signada por fe, de la existencia de mundo no admitía más que la cosmovisión cristiana fijada por dogma. Recordemos *La Ciudad de Dios* (lib. XVI.VIII 1-2) de San Agustín.

se de un aspecto específico de la creación significa, al propio tiempo, enfrentarse con el universo entero.[21]

Así la otredad pasaría a ser un tema insoslayable para el cristianismo,[22] elemento necesario para la construcción de su cosmovisión ya que son

> criaturas que muestran algo, que la Naturaleza designa como enigmas vivos, contradictorios [...] Un mundo en el cual todo es normal, en el cual todo se encuentra en su lugar, tanto desde el punto de vista geométrico como desde el espiritual, no precisa ser comentado; el comentario no es otra cosa, en suma, que un discurso de acción de gracias o una paráfrasis del universo, a través de lo cual el alma, animada por un espíritu cósmico, tiende a acercarse a un conocimiento más perfecto, a lo largo de un camino en el que el último obstáculo es la densidad de lo material. Mas el monstruo ofrece una imagen distorsionada del orden antedicho; es a la vez misterio y mixtificación. Desconcierta [...] No bastan las explicaciones: el enigma exige ser descifrado. [...] La Naturaleza se divierte: el monstruo no constituye, a priori, una negación o una duda del orden que ella ha instaurado, sino la prueba de su poder.[23]

> Cada criatura tiene en sí misma su propia justificación, su propia explicación. Este tipo de pensamiento medieval [...] tiene la propiedad de negar el problema y de encerrar la cuestión en sí misma, de manera que se hace imposible el dilucidarla. Es propio de los misterios y es propio de esas criaturas ser lo que son allí donde estén. Acaso no sea tampoco exagerado ver ahí la idea de que no existe la menor dualidad entre la criatura y el lugar que la contiene: cada criatura en su propio lugar.[24]

La economía de la salvación reposa en la Encarnación.

> Olvidarla o negarla traería consigo la ruina rápida de la Iglesia. [Entonces] si todo el mundo material, el cosmos, participa del destino humano marcado por el pecado, al hombre Cristificado le corresponde liberarlo [mediante la espiritualización de la materia] en la que participa por su cuerpo a fin de reconducir a Dios toda la creación.[25]

---

[21] Kappler, Claude, op.cit., p.18.

[22] "En esta naturaleza rigurosamente ordenada, en que la deformidad y la fealdad tienen su razón de ser, lo más terrible es el elemento de confusión que aportan una y otra. Colón, anotando [un] pasaje de d'Ailly, escribe al margen: 'es allí donde los hombres, bestias y monstruos tienen tan horrible aspecto, que resulta difícil distinguir unos de otros'. Colón da un paso más allá que d'Ailly; éste, aunque constata la anomalía de tales criaturas, las sitúa en dos reinos, el humano y el animal; Colón por su parte, añade otro: el reino de lo monstruoso. Ello es señal de que la dualidad normal-anormal no se concibe como un funcionamiento natural *en el dominio* de los reinos existentes (como habitualmente enseñan las estructuras medievales). Por el contrario, lo anormal se sale de tales encuadramientos para constituir un reino propio, que parece romper ese equilibrio interno en que lo positivo y lo negativo no son sino mutuos reflejos invertidos. Parece que conforme la Edad Media se acerca a su final se acentúa más esta tendencia a hacer de lo monstruoso un reino aparte, a complacerse en ello y crear así una nueva estética; tal modalidad de gusto aparece ya completa en la fórmula de San Bernardo: *deformis formositas ac formosa difformitas*; deformidad de la belleza y belleza de la deformidad. El excepcional atractivo de tal expresión proviene de que excluye toda visión unilateral de la naturaleza; niega una visión simplista del mundo, en la que no es ni 'bello' ni 'conforme' sería lo contrario de bello y conforme. Al negar esta falsa idea de orden, se afirma otro en que no puede existir ni contradicción ni falta alguna, ya que la consustancialidad de los contrarios es la condición misma de la estética. En tal sentido es preciso interpretar el monstruo: oscurece, igual que ilumina, el orden universal, esto es, lo oscurece para iluminarlo. Lugar donde la naturaleza se manifiesta, es un enigma que ofrece al hombre la posibilidad de alcanzar el conocimiento fuera ya de caminos pueriles, donde se extravía su ilusoria necesidad de desestructurar - para comprenderlo - lo que es uno." en Kappler, Claude. op.cit., pp.45-46.

[23] ib. pp.18-19.

[24] ib. p 43.

[25] Quenot, Michel. *El Icono*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1990, pp.190-191.

Por ello, el plan salvífico sólo podría funcionar si la realidad fuera entendida como una, donde lo único verdaderamente predicable de la otredad monstruosa es, sobre todo, su distancia espacial y no su gradación óntica en cuanto a su semihumanidad.

Retomando el tema del tímpano de la antigua Iglesia abacial de Sainte Madelaine de Vézelay en cuanto paradigma visual de la voluntad de la teología medieval de hacer cumplir el designio que Dios tiene para la Creación, no se debe olvidar para poner en contexto a este modelo que, además de ser una importante iglesia de la Ruta Jacobea, "San Bernardo de Claraval convocó [allí, en la Semana Santa del año de 1146] la segunda Cruzada [...] Así pues, en Vézelay no sólo se reunían los peregrinos, sino los cruzados europeos."[26] En una rápida descripción se puede decir que se muestra

> un Cristo infundiendo a los Apóstoles el fuego del Espíritu Santo, antes de emprender su misión evangelizadora, y a esta visión ecuménica fueron convocados todos los hombres, incluso los que tienen formas extrañas y monstruosas, que aparecen bajo el gran arco y encima del dintel. [Estos monstruos están entre las gentes que reciben el Evangelio porque como ya se dijo son] hijos de Adán [que] tienen el derecho a escuchar la palabra de Dios en orden a su salvación.[27]

Por todo lo dicho y con esto termino; sin pretender resumir la ponencia sino mostrar una actitud a tener en cuenta al abordar estos temas, como comentó Kappler, "Para adherirse a lo maravilloso es necesario ser un poco poeta."[28]

---

[26] AA. VV. *El románico. Arquitectura - escultura - pintura.* Colonia, Könemann Verlag, 1996, p.277.
[27] En Sebastián, Santiago,op.cit., pp.12-13.
[28] KAPPLER, Claude. *op. cit.*, pp. 64.

Más saben por viejas (sobre *Las viejas fantasiosas* de E. Orphée)

Silvia Noemí Jurovietzky

Viejos no son los trapos, sino las mujeres que vivieron mucho tiempo. Las que tienen el aspecto de haber pasado por una variada gama de experiencias, que les dejaron de recuerdo la piel arrugada y la fatiga en el cuerpo. Pero en esas marcas se expone la confirmación de un saber conquistado a través del tiempo. Como afirma la voz popular: el diablo sabe más por viejo que por diablo.[1]

En el cuento de Elvira Orphée *Las viejas fantasiosas*, ellas son las agentes de los cambios que van a sufrir los muchachos protagonistas, sin embargo, como en la mayoría de los relatos sobre mujeres con experiencia o experimentadoras no se les da la palabra a ellas, sino que el foco narrativo queda a cargo de un varón que ordena el mundo representado a su propia medida, que suele ser una medida bastante rígida.

Al modo del cuento maravilloso, había una vez unos muchachos que se hospedaron en la pensión de Doña Eulogia, y allí aprendieron la felicidad de los injertos con las flores, la decoración y a beber licorcitos que ella amorosamente les preparaba. La dueña ha muerto, pero ellos continúan y tratan de mejorar su legado. Así van a dar a una casa de señoras mayores que prometen venderles muebles soñados. Allí son retenidos con excusas y engaños por varios días, hasta que en un momento de lucidez se dan cuenta de que son objeto de experimentación, que los quieren cruzar con unas mutantes, mitad mujeres mitad animales. Logran escapar y denunciar a la policía a las viejas, mientras ellos vuelven a la pensión acogedora a seguir por su cuenta los inventos.

Si bien la trama es clásica (pensemos en *Hansel y Gretel* donde los protagonistas son atrapados, logran escapar y castigar a la bruja), formular el género en el que pudiera inscribirse el cuento, no es sencillo. Tiene del género maravilloso los licores-brebajes, las metamorfosis, la anciana buena, las viejas malas, la evasión de la casa-trampa. Sobre un fondo realista, aparecen la pensión, el correo, la municipalidad, la policía, el aviso publicitario en el diario. Por otra parte hay ciertos indicios de dosis ocultas en las bebidas, de mutaciones corporales, del afán experimental y de modificación de la realidad a cargo de un cierto tipo de personaje que se extralimita, del tipo del científico loco, obseso que no tiene límites ni responsabilidad alguna. Cerca del gótico y del horror se per-

[1] Se hace difícil encontrar en los dichos populares algunos con marca de género femenino. "Viejas son las toallas" "más sabe por diabla" en el esfuerzo por la marca se acercan a la parodia.

siste en la manipulación de los cuerpos que son retenidos en contra de la voluntad, el desviado o delirante crea un monstruo y al final es destruido.

Esta vacilación entre el género maravilloso, realista, gótico nos lleva con demasiada facilidad al género fantástico. Querría por un momento poner en cuestión o en suspenso esta bolsa en que acomodamos el *fantasy*, lo extraño, lo siniestro, lo expresionista y todo lo que no cabe con facilidad en otras clasificaciones.

Al menos, cabe preguntar cómo arrimar este cuento a un género que tiene una fuerte tradición en la literatura argentina ¿Dónde se frota con los sutiles mecanismos de relojería de Cortázar, Bioy Casares y Borges, entre tantos?

Híbrido es el relato en varios niveles: no se explicita el origen ni la intención de las metamorfosis, hay oscilación enunciativa, ya que el texto empieza con un narrador omnisciente que después se revela como un testigo, aunque ese 'yo' no tiene ninguna carnadura en la historia.

En un principio atribuí estas irregularidades a cierta negligencia en la escritura. Luego, se me hizo evidente[2] que este 'descuido' de los textos de Orphée, es una voluntad de estilo, quiero decir, una inversión del canon fantástico escrito por varones, y así el género sexual salió a cruzar al género narrativo. En un corpus sureño se agrupan las embarazosas narradoras de Silvina Ocampo, la difuminación de las tramas de María Luisa Bombal, los rasgos absurdos o en perpetua fuga de la literatura de Armonía Sommers (por ejemplo *La mujer desnuda)*, y formulan una tradición desagregada, construida por momentos con hilachas. Ofrecen esa 'desgana' frente a la máquina regular, perfecta, cerrada y admirable de los textos que teóricos, críticos y lectores elegimos siempre para ilustrar la vertiente fantástica.

El cuento se abre con una distinción importante: "Pasó hace tiempo, cuando la ciudad no era muy grande ni muy dada a leer. Sólo los **hombres**[3] leían el diario y se lo contaban a las **mujeres** que no entendían gran cosa, y les molestaba que las persiguieran por la casa con esa musiquita mientras ellas trajinaban". Por un lado se reafirman ciertos estereotipos: los hombres están ávidos de lo cultural o informativo, las mujeres están negadas para eso. Pero al mismo tiempo se cuela otra conformación del imaginario, una inversión, los hombres persiguen a las mujeres para contarles, y ellas se ven interrumpidas en su trabajo. El diminutivo de música, musiquita, posibilita la idea de banalidad

[2] Me ayudó a modificar mi fastidio frente a estas 'irregularidades' de la enunciación narrativa una conversación mantenida con Diana Bellessi.
[3] El resaltado es mío en todas las palabras y sintagmas que aparecen en negrita.

discursiva proveniente del afuera, los diarios, frente al trajín, al trabajo que las mujeres desarrollan adentro, en la casa.

La casa y la dueña de la pensión, Doña Eulogia, son metonímicas una respecto de la otra, conforman una unidad discursiva, son viejas, fantasiosas y alegres:

> **Ella** la había ido haciendo y extendiendo a medida que llegaban los pensionistas, y así le ponía nuevas construcciones según la **fantasía** que le andaba en ese momento por la cabeza. A cada rato la casa salía con una apariencia distinta a la que tenían las partes más **viejas**" … "Pero así como doña Eulogia …– siempre era doña Eulogia debajo de los tartalanes, así la casa afrontaba las diferentes **fantasías** (aquí fantasía como adornos) pero quedaba siempre siendo **ella misma**. (p.14)

De los dos jóvenes, "se podía decir que tampoco tenían familia", en un rito de pasaje que ingresan a este espacio, a un nuevo orden, donde pierden contacto con el afuera y el pasado, junto con su identidad sexual.

"La casa de doña Eulogia[4] era muy linda, tan linda que ¿quién iba a querer salir a emborracharse?" La primera parte del hechizo funciona, los hombres dejan de hacer lo habitual que es salir afuera del ámbito hogareño a divertirse. La simbiosis entre doña Eulogia y la casa se transmite, se transmite a los jóvenes que lo registran como un buen contagio. Abandonan los atributos de una masculinidad estereotipada, luego de aprender a tomar licorcitos (una podría decir de vieja), se hacen sujetos experimentados y practican la magia casera de la comida, la bebida y una plantación de flores de combinaciones raras.

"Los jóvenes se habían contagiado de los arreglos de la difunta, de sus ocurrencias y de **ser distintos** un día de lo que eran el día antes" (p.14) No aceptan novia para no salir, "seguro que en ningún otro lado se iban a divertir tanto como en esa casa que contagiaba a las sirvientas mismas con los fantaseos y las ponía a hacer unos dulces mezclados que hasta las farmacéuticas... envidiaban" (p.15).

La fantasía siempre va de la cabeza a la mano, se hace algo con ella: un injerto de flores, un licor, dulces. No hay fantasía abstracta, intelectual, hay productos surgidos a partir de ella. Como en los cuentos, hadas y brujas 'hacen su fantasía', como en *Circe* el cuento de Julio Cortázar, donde otra maga, recluida por decisión propia en el ámbito doméstico, experimenta también con bombones y licores. La farmacéutica sería la extrapolación moderna de estas tareas. Una figura que combina la minuciosidad de las

[4] Sonoridad del nombre propio, se elogia.

dosis domésticas con el laboratorio, un límite fino entre la bruja, el ama de casa y la científica peligrosa.

Hasta aquí la primera etapa, "Muerta doña Eulogia y combinadas como bordados las flores..., los jóvenes se fijaron de repente en los muebles. Eran lindos**, pero como parecidos** a muebles, y de **una oscuridad pareja." (**p.15). Lo que es igual, es oscuro; hay que salir a buscar las diferencias y con este movimiento se inicia la segunda etapa. Leen en el diario "*Venga al diecisiete de la calle Ronco Moto y encontrará la mesa y la cómoda que usted soñó. Que usted soñó durmiendo."* (p.15). Soñar despierto/ soñar durmiendo, hay fantasías diurnas y nocturnas, hay fantasías calculadas y las hay inconscientes, pero la magia consiste en que el límite conciente no opere "porque cuando ellos soñaban no se paraban en chiquitas. No por nada estaban en la casa de doña Eulogia, tan parecida a un sueño escondido de la Municipalidad." (p.16). La Casa vs. La Municipalidad, la fantasía versus la burocracia y sus reglas; aunque trabajan en el Correo, los muchachos no son capturados por su lógica.

La casa del aviso queda en las afueras (como la de las brujas malas). Habitan en ella señoras de edad, ancianas que van en procesión, y cuando los protagonistas entran a ver los muebles quedan maravillados, hechizados, ya no salen por ver los tesoros de esta casa, se hace de noche y son invitados a dormir en "camas insospechadas". La literalidad de algunos sintagmas es preciosa. Camas sin sospecha de los que duermen sobre ellas, pero que anticipan que sería bueno tenerla, porque están hechas "vaya a saber de qué".

Las ancianas se alegran y sacan licores y ellos duermen hasta tarde. Al principio las "viejitas vendedoras de muebles", no muestran nada extraordinario. Los muebles presentan combinaciones con figuras de animales, tigres, tortugas. Cada vez que se quieren retirar se les promete un maravilla mayor y luego el licor y luego el sueño y cada vez menos voluntad. Cuando tratan de retirarse se ven acobardados por un supuesto guardián, un perrazo con pelo de oveja que los acobarda.

Las señoras mayores, ancianas, viejitas son las viejas que no quieren confesar de qué están hechos los muebles. Cuando intentan el escape por los fondos se encuentran con "animales tan raros como los que se ven en las tentaciones de los santos" (del orden de lo diabólico) Ese cerdo (y allí están los humanos transformados por Circe en cerdos en la *Odisea*) "¿es un cerdo con trompa o un elefante enano? Y eso ¿un perro gato o un gato perro? Fueran lo que fuesen, no tenían voz, todos mudos". Los asalta el terror de perder su humanidad, no pueden escapar y entonces "solo les quedó dormir en esa casa cuantas veces quisieran las viejas" Las brujas se han revelado. Frente a esta mansión del

mal, la casa de Eulogia es recordada como el Paraíso, sus licorcitos no eran amenazantes, eran amables, maternales.

¿Cuál es el experimento? Las viejas cruzan animales y muebles, animales con animales, mujeres con animales y ahora pretenden ampliar la cruza a los varones.

Ahora estas "viejas les estaban secando el cerebro". Aquelarre, en las "noches de fiestecitas" ellas les dan sus yuyos, sus polvos y sus consejos sobre lo que ya sabían". Les ponen delante unas "criaditas casi criaturas" injertos ellas también (rubias de pelo motoso), pero los muchachos "habían nacido con poca inclinación y más para hijos mimados que para gallitos" Descubren que las viejas ya han practicado las cruzas, probablemente en su juventud, y quizás, gracias a los yuyos andan con "aspiraciones".

Aquí magia y sexualidad desenfrenada se unen. Los polvos los ponen a disposición de estas mujeres, los varones pueden ser objeto de manipulación corporal. Nueva inversión de la tradición: la curiosidad no mata a las esposas de Barba Azul, aquí casi disuelve a los muchachos a manos de unas mujeres que no cesan de desear a pesar de los años.

Se plantea una cuestión de saberes, las viejas entienden más que ellos de injertos. Su perplejidad no tiene límites "Eva en el Paraíso ¿no había servido más bien para simplificar que para producir bonitas combinaciones?" (p.21). Para ellos la reproducción pareciera así asociarse a una simplificación. Un hombre, un científico, tiene derecho a experimentar con la construcción de un ser humano; una mujer, ¿para qué? Si Dios ya le dio la reproducción en forma natural.

Lo que se vuelve impensable es el deseo por la experimentación misma, la ambición puesta en los devenires que plantean las metamorfosis, o aun el de la partenogénesis, que es el modo de reproducción de algunas plantas y animales, sin la fecundación previa por los gametos masculinos. Las mujeres, que no tienen ni quieren hijos, cuando se juntan ensayan respuestas sobre la procreación inesperadas. El foco de narración de los varones atribuye esta avidez a la ingenuidad, la locura, o la imbecilidad. Estas tres opciones las ofrece Mario, el personaje central de *El sueño* de César Aira: allí son un grupo de monjas las que secuestran a una chica porque les ha comentado que va a tener un hijo sin padre. Fuera del chiste que ofrece la literalidad del sintagma, no hay espacio alguno para pensar el deseo de fundar familias o linajes por fuera de la reproducción natural, justamente ser monja indicaría el deseo de sustraer el cuerpo a esa práctica.

Finalmente los muchachos logran huir a la casa de Doña Eulogia, se esconden en las faldas de la autoridad, denuncian a las viejas, y siguen con sus experimentos. Es esa

oposición entre casa buena y casa mala la que tienen que sostener, aun a costa de apelar a la ley que hasta un tiempo atrás les resultaba extraña. La continuidad entre los licorcitos, y los injertos de las dos casas no es reconocida, el **Φάρμακον** remedio, droga medicinal y también droga venenosa brebaje mágico, filtro, es rechazada. No pueden ver la alianza de las viejas devenir sino como amenaza.

Según Deleuze-Guattari

> El devenir es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza. Si la evolución implica verdaderos devenires es en el basto dominio de las s*imbiosis* que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible

Pero "la paranoia es la condición de imposibilidad de seguir articulado", y así los muchachos huyen ante le terror de ser transformados como los muebles, los cuerpos como bienes muebles. Prefieren el recorte de Doña Eulogia "sus fiestas inocentes, su fantasía tan galopadora y decentita y su generosidad" (p.23). De a una siempre las mujeres son buenas, pero cuando aparecen de a varias, los experimentadores se sienten víctimas de las viejas bárbaras. Por eso los muchachos piensan en lo que parece un final feliz que "las viejas estarían aterradas de que las allanaran" (p.24). Ser civilizados, allanar, poner llano, limar las diferencias y encerrarlas.

Me gustaría volver ahora a la cuestión planteada al comienzo, la pertenencia a un género narrativo. Quizás podría pensarse en un híbrido, ya que de injertos trata el cuento, un mutante productivo en la literatura argentina, el de género fantástico y grotesco.

Grotesco en el sentido de las pinturas en las grottas, halladas en Italia a fines del siglo XV, donde hay animales que se trastocan en hombres; peces con piernas y expresión de dolor humano; vegetales cuyas ramas terminan en dedos; casa de cuyas ventanas emergen cabezas gigantescas; rostros que van convirtiéndose en máscaras rígidas; donde lo característico es la imposibilidad de establecer los límites entre un orden y otro: lo animal y lo vegetal, el objeto y el hombre.

A diferencia del grotesco italiano, que se ocupó de la tensión entre la máscara y el rostro de los personajes, o sea de un conflicto de tipo psicológico, el criollo tuvo en el centro al inmigrante pobre, sus fracasos, o sea que hizo centro en la relación entre los personajes y lo social, en la violencia que las cuestiones integración y de clase ejercen sobre los individuos de las clases populares. Lo ideológico, lo político es lo que hizo desarrollar con vitalidad al género.

Por otra parte el fantástico argentino, según Andrés Avellaneda, se constituyó

> con un discurso contemporánea sobre la civilización y la barbarie,…, la mesura y la desmesura, lo aislado y lo mezclado…Las imágenes vehiculizadas en estas oposiciones fueron el modo de respuesta cultural de la clase media ilustrada argentina frente al desafío de las nuevas formas político-sociales adoptadas por el peronismo (p.120)

Lo que intento armar es un linaje para estos cuentos que aun marcados por cuestiones de clase (por ejemplo la elección de un mundo fuera de lo social, las criaditas como nexo intermedio entre los varones y los animales) arman una oposición de género que es problematizada, denunciada, y a veces deconstruida en los textos. La mezcla no contamina lo social sino un estrato anterior, el de las diferencias que ponen a pulular mutantes. Allí pueden leerse los textos de Orphée, Bombal, Sommers, Marosa di Giorgio, Gallardo, y también, César Aira, Marcelo Cohen y Sergio Chejfec. Con plena conciencia de esta productividad pensaría los textos de Griselda Gambaro, desde *Ganarse la muerte* hasta el reciente libro de cuentos *Los animales salvajes.* Entonces línea segmentada para el orden patriarcal del fantástico, y luego mezcla, línea de fuga irrupción del grotesco. Política de la brujería: esta política se elabora "en agenciamientos que no son ni los de la familia, ni los de la religión, ni los del Estado."[5]

Bibliografía

Aira, César *El sueño*. Buenos Aires. Emecé, 1988.

Avellaneda, Andrés *El habla de la ideología.* Sudamericana. Buenos Aires.1983.

Deleuze, Gilles-Guattari,Felix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* Valencia. Pre-textos, 1988

Kayser, W. *Lo grotesco*. Buenos Aires, Nova, 1964.

Orphée, Elvira "Las viejas fantasiosas" en *Las viejas fantasiosas*. Buenos Aires, Emecé, 1981

[5] *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze, y Félix Guattari

Lo monstruoso en la obra de Antonio Berni, Jorge de la Vega y Alberto Heredia

Susana Lancioni

lo bello no es nada más
que el comienzo de lo terrible
Rainer María Rilke[1]

> En un mundo en el que se mira sin ver, los monstruos nos obligan a concentrarnos en cada detalle, en cada parcela de materia sabiamente dispuesta que excede toda previsión. Esas hipérboles de estados alucinatorios nos dejan despiertos, atónitos. Son " sueños de la creación humana para uso de gente despierta".[2]

Lo monstruoso en el arte no parece tener un solo significado o connotación. En el uso de la imagen se lo relaciona tanto con lo extraño, lo imperfecto, lo desviado del orden natural como con lo grotesco, lo raro, exótico y extravagante. Otras veces, en cambio, con el prodigio, con la maravilla, lo portentoso y lo fantástico. La palabra latina *monstrum* deriva de *monere*, 'advertir' pero también de *monstrare*, 'mostrar o enseñar'. Esto quiere decir que el monstruo es algo que se muestra o que se ve en forma excepcional, que está en contra de la naturaleza conocida y al mismo tiempo es advertencia o señal de algo nefasto que está por suceder.

En toda obra de arte se da el don de la imaginación como inventiva de realidades inexistentes que hacen emerger nuevos aspectos de la realidad e incluso nos enfrentan con su núcleo misterioso e incógnito. Lo monstruoso aparece precisamente como aquello misterioso e incógnito cuya percepción requiere una consideración más compleja donde tienen cabida la fantasía, lo imaginario y lo maravilloso. Los monstruos llaman la atención por lo turbio, escabroso y terrorífico que despierta curiosidad y asombro y mueve al espectador a concentrarse en cada detalle de la imagen. Los monstruos son creaciones oníricas, alucinatorias, transgresoras o desviadas de la norma que horrorizan y al mismo tiempo atraen, son cotidianas y comunes y a la vez misteriosas. Estas emociones de horror y atracción, de cotidianeidad y misterio vivenciadas por el espectador son exploradas en sus múltiples matices y significados por distintos autores en 'lo siniestro'y 'lo abyecto'.

Para abordar lo siniestro Sigmund Freud[3] investiga acerca de los matices que 'lo no-familiar' y 'lo familiar' tienen en el uso de diferentes lenguas. Lo familiar es

---

[1] Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1980, 1º Elegía, p.27.
[2] Oliveras, Elena, *Los monstruos de Antonio Berni,* Catálogo, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001, p.9.

[3] Médico y psiquiatra austríaco (1856 – 1939) creador de la teoría del psicoanálisis.

lo conocido, cotidiano y confortable y lo no-familiar, en el uso corriente de la lengua, es lo contrario, sin embargo Freud sostiene que 'lo familiar' aun siendo conocido, oculta a veces algo que hace que se convierta en siniestro. Se trata de lo familiar, conocido y al mismo tiempo de lo oculto y misterioso. Lo monstruoso es fuente de terror en la medida que contiene lo desconocido y precisamente por contener lo desconocido se vuelve hostil y siniestro. Es lo que destinado a permanecer en secreto, ha salido a la luz.

Enrique Pichon Rivière[4] ante la pregunta de si en la belleza también puede encontrarse lo siniestro sostiene que en 'lo siniestro' se encuentra la contra-belleza, es decir que la belleza puede ocultarlo aun cuando subyace en ella. Del mismo modo considera que en el escondrijo de lo siniestro se oculta, viva, la belleza.

En cuanto a 'lo abyecto', según Julia Kristeva[5] hay en la abyección una violenta y oscura rebelión del ser contra aquello monstruoso que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante que es intolerable, impensable y difícil de asimilar. Este sentimiento inquieta y atrae al mismo tiempo. El sujeto, repugnado, rechaza ese sentimiento y a la vez siente atracción por él, lo abyecta y expulsa fuera de sí. Julia Kristeva señala que lo abyecto es un surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien puede ser familiar, hostiga. Es un 'algo' que no se reconoce como cosa, un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que aplasta terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte. Desde esta perspectiva, la experiencia artística arraigada en lo abyecto 'dice' y al decirlo purifica.

Se tienen en cuenta las relaciones entre arte y psicoanálisis y arte y locura ya que la experiencia psicoanálitica con el arte revela que lo silenciado en la imagen, lo que no puede ser dicho en el código visual, tiene vigencia en el fantasma inconsciente del artista que se siente movilizado a través del impacto estético. De este modo muchos artistas eligen lo monstruoso y revelan en su obra aquello que por no ser dicho, se torna enigmático y atrapante.

Desde el siglo XVIII, en el arte se comienza a reconocer que los sueños y las fantasías son fuente de inspiración y pueden ser pintados y expresados. De este modo la obra de arte se convierte en un documento del proceso de creación. La investigación psicoanálitica del hecho artístico demuestra la importancia del espectador en el proceso de re-creación. En esta relación el espectador comienza como parte del mundo que crea el artista y termina como co-creador, identificándose con él. Según Aristóteles la tragedia es la representación en forma dramática de una acción seria, expresada en lenguaje agradable que suscitando

[4] Psiquiatra y psicoanalista (1907-1977). Fue uno de los introductores del psicoanálisis en la Argentina. Fundó la primer Escuela de Psicología Social.

[5] Es conocida internacionalmente como psicoanalista, filósofa, crítica y novelista. Ejerce como profesora de lingüística en la Universidad de París.

piedad y temor, opera la 'catarsis' de las emociones en el espectador como 'purga del alma'. Este proceso de catarsis opera del mismo modo en el artista creador de imágenes plásticas y en el espectador.

Cuando Sigmund Freud habla del interés del psicoanálisis por la Estética señala que el psicoanálisis ha logrado resolver algunos de los problemas enlazados al arte y al artista y otros escapan por completo a su influjo. Reconoce en el ejercicio del arte una actividad encaminada a mitigar deseos insatisfechos, y ello ocurre tanto en el artista creador como en el espectador de la obra de arte. El artista busca de alguna manera su liberación y la consigue comunicando su obra. También sostiene que para el psicoanálisis resulta fácil descubrir, al lado de la parte manifiesta del goce artístico, otra parte latente, mucho más activa, procedente de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos.

María Cristina Melgar[6] y otros autores plantean la contradicción en la relación entre arte y locura ya que a la idea romántica de que la locura favorece la creación se le suele oponer la idea de que los trastornos mentales la imposibilitan Toda gran obra habla de sí misma y es una representación que está siempre delante de cualquier realidad psíquica. El arte es un modo de representar que transforma la percepción del mundo y del propio ser y que requiere una aceptación de lo irracional y una actitud favorecedora de la fantasía.

Razón y locura se contradicen; no obstante las artes, las ciencias y las tecnologías suelen revelar que las distancias entre razón y locura no son tan grandes y las barreras son más flexibles. Un ejemplo es el de Goya que llama *Los sueños de la razón* producen monstruosa la estampa grabada n°43 de la serie de *Los Caprichos*, autorretrato del artista. El 'sueño de la razón'[7] hace referencia a que cuando la razón sueña, es decir, cuando no está vigilante, cuando se abandona a la irracionalidad que no puede controlar, se echa a volar y entonces cuando la razón es llevada por la fantasía, da origen a los monstruos.

---

[6] Doctora en Medicina, psiquiatra y psicoanalista argentina de relieve internacional. Ejerció su labor hospitalaria como Jefe de Servicio en el Hospital Borda de Buenos Aires y desarrolló la docencia en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Dentro del psicoanálisis, es miembro titular en función didáctica de la Asociación Psicoanalítica Argentina y *full member* de la Asociación Psicoanalítica Internacional.

[7] La relación entre el sueño y la razón no es idea exclusiva de Goya y de los Ilustrados. La encontramos en el "Preámbulo al sueño" de la primera de las Visiones y Visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte. La influencia de las Visiones de Torres sobre la obra de Goya es muy plausible, a la vez que pone más de manifiesto el carácter tópico de muchos de sus asuntos. Los Sueños describen un paseo por la Corte en el que salen a relucir muchos de los asuntos y protagonistas que Goya va a tratar también: los elegantes o lechuguinos, las prostitutas, el galanteo, los diablos, etc. También es propia de Torres la mezcla de lo animal y lo humano, la bestialidad y la deformación caricaturesca

Lo monstruoso 'señala, advierte, hace visible y expulsa fuera de sí' ideas presentes en las obras de Antonio Berni, Jorge de la Vega y Alberto Heredia.

Estos destacados artistas argentinos gestan sus obras, consideradas audaces e innovadoras, en circunstancias históricosociales, políticas y culturales compartidas. Todos ellos buscan otorgar nuevos sentidos a estas realidades combinando diferentes medios de expresión ya sea la pintura y la escultura o la pintura, el collage y el ensamblaje. Estos artistas usan formatos y materiales no tradicionales, tomados del universo cotidiano, desenmascaran discursos, denuncian condiciones de opresión, reciclan viejos códigos y hacen de la imagen aquello que se percibe o se revela como monstruoso y que a la vez cautiva por su belleza. Lo monstruoso es parte de lo bello. Berni, De la Vega y Heredia se constituyen en referentes contemporáneos para buscar respuestas a distintas preguntas que surgen tales como, ¿qué es lo monstruoso hoy para nosotros?, ¿bajo qué condiciones lo monstruoso puede tornarse bello?, ¿cómo se percibe lo monstruoso, tiene que ver con las concepciones de cada época?, ¿por qué el artista elige lo monstruoso para expresarse?.

Construcciones polimatéricas en Antonio Berni

El maestro Antonio Berni, artista de prestigio nacional e internacional, nace en Rosario, Provincia de Santa Fe, en el año 1905 y muere en Buenos Aires, en 1981. A los veinte años de edad llega a Madrid. Allí descubre las vanguardias del siglo XX y comienza a realizar una serie de pinturas en las cuales explora mundos que él imagina a partir de los sueños y construye imágenes que invitan a pensar y a reflexionar acerca de la realidad, del mundo del revés y su ficción.

De regreso en Buenos Aires, en la década del '30, la obra de Berni cambia y comienza a representar la realidad social que atraviesa la Argentina en ese momento y el resto de los países latinoamericanos. Entre 1946 y 1958 vive en Santiago del Estero, la vida en este lugar le permite adentrarse aun más en un pensamiento original y propio. En este período crea el personaje de Juanito Laguna, un niño que vive en los suburbios de la ciudad y que refleja la realidad de muchos niños argentinos y latinoamericanos. Para expresarlo decide incorporar a sus obras objetos como latas, madera, telas viejas y chapas que encontraba en las calles y en los baldíos.

Otro de los personajes urbanos que crea Berni es Ramona Montiel. Le puso así nombre y apellido a una multitud de anónimos desplazados, niños marginados y mujeres humilladas. En 1964 ya estaba consolidado como artista y emprende la construcción de una serie de monstruos, un conjunto de piezas de gusto barroco, extravagantes, con cierto humor. Estas construcciones son exhibidas en muy pocas oportunidades. Las construcciones polimatéricas se recuperan y restauran por especialistas para ser nuevamente exhibidas en el Centro Cultural Borges, en el año 2001. Esta exposición denominada "Los Monstruos de Antonio Berni" corresponde al período más significativo de la construcción de sus monstruos entre 1965 y 1971. Los monstruos son obras de muy díficil conservación por la vulnerabilidad de sus materias. Se trata de simples canastos de mimbre que se transforman por ejemplo en el cuerpo de un pájaro, una rama de un árbol en un ala, una hélice de lavarropas en un pico, una lámpara eléctrica en ojo, tapitas de botellas de gaseosas en escamas de un dragón.

Tienen la particularidad de referirse a una realidad próxima. En la construcción polimatérica *La Sordidez* se visualizan arpilleras, maderas, cartones, envases para huevos, monedas, clavos, tornillos, hilos, que remiten a una bestia amenazante. Cuando Berni comienza la construcción de sus monstruos polimatéricos las figuras emblemáticas de Juanito Laguna y Ramona Montiel estaban definidas y es en especial con Ramona que Berni toca las zonas más oscuras del inconsciente. Ramona sufre pesadillas constantes, sus monstruos son, según explica el artista, la encarnación de su conciencia culpable. Ramona rompe con el paradigma de valores, es presa de dos 'monstruos del infierno' llamados *La voracidad* y *La hipocresía*. El primero, *La voracidad* abre su boca de dientes afilados dejando aparecer las piernas de la mujer a punto de ser devorada realizada con bobinas, sellos de goma, lápices, tapitas de gaseosas, escobas. El segundo 'monstruo del infierno' *La hipocresía* es un enorme 'pájaro' negro construído con restos de lámparas, patas de mesa, chapas y adornos de hojalata que mantiene el cuello de Ramona fuertemente apretado con una de sus garras. El drama del cuerpo se pone de manifiesto en el personaje de Ramona con estos monstruos.

'Lo monstruoso' moviliza, extraña lo habitual y nos presenta con una nueva luz una imagen diferente de la que esperamos encontrar. Al hacer visible lo oculto abre nuestra comprensión a otras realidades que por ser monstruosas no dejan de ser bellas precisamente porque 'lo monstruoso' no es la antítesis de 'lo bello' sino que ambos conceptos convergen en lo real.

Y ¿qué es lo monstruoso hoy para nosotros? Lo monstruoso hoy alude a la deformidad de los sentimientos de justicia, de verdad, de libertad y de vida que artistas como Berni eligen para expresarse al poner de manifiesto con *Los monstruos* la injusticia, la hipocresía, la voracidad, la sordidez. Berni señala desde lo familiar cotidiano los horrores del mundo exterior, advierte sobre el sacrificio de víctimas inocentes y preanuncia con ironía una sociedad llena de fatales contradicciones.

Imágenes reflejadas y deformantes en Jorge de la Vega

Nace en Buenos Aires en 1930 y muere en 1971. Es esencialmente un autodidacta que realiza su primer contacto con la pintura a través de su padre, pintor aficionado. Desde 1946 participa en varias exposiciones colectivas. En 1961, impactado por el informalismo funda junto a Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Rómulo Macció, el grupo conocido como "Nueva Figuración".[8] Su obra en esa etapa se caracteriza por el uso del grafismo exasperado y de la gestualidad informal. Entre 1963 y 1966 el pintor realiza su serie *Los Monstruos* o *El Bestiario* y sus seis *Conflictos Anamórficos.* Se trata de representaciones pictóricas tematizadas con un repertorio de monstruos extraños y primitivos, en el que dominan animales reales o imaginarios como el gato y la "esquizobestia". En estos cuadros el artista incorpora técnicas como el collage, assemblage, bricolage[9] y anamorfosis,[10] en las cuales hay acumulación de objetos reales pegados sobre telas, sogas, calcomanías, discos, trapos plegados, trozos de vidrio, medallas, juguetes, espejos, botones, manteles, ilustraciones y otros. Por ejemplo en *El Bestiario*, presenta formas de animales multiplicados y metamorfoseados a través de juegos de perspectivas.

Los Monstruos de De la Vega muestran una manera diferente de decir, con la incorporación de espejos que revelan un Otro que amenaza oculto, como se observa en

[8] Estos creadores establecen diferencias con categorías similares del pasado quebrando los límites entre abstracción y figuración e incorporando técnicas y aportes de otras tendencias. Ofrecen una gran variedad de elementos discontinuos entre figuración y abstracción, fenómeno ignorado por el realismo.

[9] Se trata de la poética de los 'objetos conservados', objetos que son coleccionados y atesorados por el *bricoleur* que trabaja dichos materiales con su manos y sin medios profesionales.

[10] Es una técnica ingeniosa de perspectiva usada para dar una imagen distorsionada del tema representado en una pintura cuando se ve desde el punto de vista usual, pero de tal manera distorsionada que si se ve desde un ángulo especial o si se refleja en un espejo curvo, la distorsión desaparece y la imagen en la pintura resulta normal. Derivado del término griego que significa 'trasformar', el término *anamorfosis* se utilizó por vez primera en el siglo XVII, aunque esta técnica había sido uno de los más curiosos resultados del descubrimiento de la perspectiva en los siglos XIV y XV. Los primeros ejemplos se encuentran en las notas de Leonardo da Vinci.

Images de 1966, donde los reflejos de distintos animales se dirigen hacia el espectador como parte del mundo cotidiano. Se produce allí una tensión entre lo conocido cotidiano de la imagen del animal y lo secreto no revelado representado por la inestabilidad y la pérdida de formas de la composición.

El mecanismo propuesto por De la Vega continúa en su serie de *Los Conflictos Anamórficos* de 1964 como se aprecia en *Conflicto anamórfico nº 3 La memoria* donde se observa una multiplicación de imágenes calcadas o pintadas como formas reflejadas y deformadas.

La pregunta formulada ¿bajo qué condiciones lo monstruoso se torna bello? encuentra respuesta en Jorge De la Vega en sus recursos, la multiplicación de espejos, la reiteración de imágenes iguales, la presencia del doble y los rostros con sonrisas gigantescas. De este modo el artista hace visible un universo relacionado con el deseo, lo reprimido y lo oscuro. Al hacer visible lo interno con una mirada que se abre al mundo con humor, reduce la tensión de lo extraño amenazante y 'lo monstruoso' se torna 'bello' cuando convierte la crueldad en ternura.

El objetismo de Alberto Heredia

Nace en Buenos Aires en 1924 y fallece en el año 2000. En 1945 comienza sus estudios en la Escuela Nacional de Cerámica e ingresa en la Escuela Nacional Manuel Belgrano de Bellas Artes. En 1960 presenta su primera exposición individual. Más tarde se establece en París.

En París comienza a recolectar los objetos que constituyen la esencia de su serie de 16 *Cajas de Camembert*, obras polémicas que se exhiben en Buenos Aires en 1963. De este modo Heredia es pionero en la inserción del objeto en el campo artístico y le otorga un aspecto que va más allá de su carácter utilitario. Las cajas del famoso queso están llenas de objetos banales como por ejemplo hilos, trapos, pelos, muñecos de celuloide y huesos, convirtiéndolas en recipientes de materia descompuesta. Heredia provoca la participación activa del espectador quien al abrir la caja encuentra un mundo inquietante y repulsivo. Estas piezas representan para Heredia el comienzo de una larga producción artística y desde entonces crea esculturas construídas con materiales de desecho. En 1967 inicia su *Serie de los Monstruos*, obras en las que emplea fotografías tomadas de revistas sobre las que dibuja o aplica diversos materiales que dejan descubrir rostros semiocultos o realizada en tinta y collage sobre papel con trazos nerviosos,

expresionistas, dramáticos donde refleja la angustia del hombre en su relación con el mundo que lo rodea.

En 1974 expone las series *Las Lenguas*, *Los Amordazamientos* y *Los sexos*. Estas piezas tienen entre otros materiales prótesis dentales que se transforman en bocas aterrorizadas que gritan y que muerden.

En cuanto a ¿cómo se percibe lo monstruoso y si tiene que ver con las concepciones de cada época?, la obra de Heredia revela una permanente referencia a la alienación del hombre como también al dolor y la violencia que caracterizan los años trágicos que le toca vivir. Esto permite comprender que el artista elige para expresarse una forma exasperada, atormentada, tortuosa y agresiva que asume lo monstruoso para hacer visible y expulsar fuera de sí lo reprimido, la violencia contenida provocada por el horror, la angustia del sometimiento y el consumismo. Sus objetos inventados a partir de objetos de consumo, entendidos como repulsivos y provocadores, estimulan la reflexión acerca de la descomposición del entorno social y de 'lo monstruoso' que puede verse como 'bello' en su trascendencia.

Lo monstruoso en el arte remite a múltiples sentidos que conducen a reflexiones siempre abiertas a nuevos interrogantes. En nuestra historia del arte nacional las imágenes del exceso y del absurdo en Berni, la reiteración de imágenes iguales en De la Vega y los objetos exaltados y repulsivos en Heredia otorgan nuevos sentidos y por ello estos artistas se constituyen en referentes contemporáneos para responder a las preguntas formuladas. La pregunta "¿qué es lo monstruoso hoy para nosotros?" alude a la deformidad de los sentimientos de justicia, de verdad, de libertad y de vida que artistas como Berni 'eligen para expresarse' al poner de manifiesto la injusticia, la hipocresía, la voracidad y la sordidez. Con De la Vega se encuentra respuesta a "¿cuáles son las condiciones para que lo monstruoso se torne bello?" cuando el artista convierte la crueldad en ternura haciendo visible lo interno con humor y reduciendo la tensión de lo extraño amenazante. En la obra de Heredia se 'percibe lo monstruoso' cuando revela el dolor y la violencia que caracterizan los años trágicos que le toca vivir. Esto permite comprender que lo monstruoso está en relación con las concepciones de cada época y el artista elige para expresarse el hacer visible y expulsar fuera de sí lo reprimido, la violencia contenida por el horror, la angustia del sometimiento y el consumismo. De esta manera sus objetos inventados, repulsivos y provocadores, estimulan la reflexión acerca de la descomposición del entorno social y así lo monstruoso puede verse bello en su trascendencia.

A modo de reflexión lo monstruoso aparece relacionado tanto con lo extraño, lo imperfecto, lo desviado del orden natural como con lo grotesco, lo raro, exótico y extravagante y otras veces tiene que ver con el prodigio y lo fantástico. Lo monstruoso despierta en el espectador perplejidad, fascinación, asombro, horror y hasta risa; muchas veces señala, advierte, denuncia la hipocresía de la sociedad y dice lo no dicho revelando que el monstruo también habita en nosotros. Estas imágenes atraen, dan placer, tienen la carga erótica de la belleza y también la inquietante extrañeza de la representación en búsqueda de conciencia y sentido.

Cada término parece contener su contrario, lo monstruoso es parte de lo bello, lo siniestro es parte de lo familiar. Los monstruos que escupen fuego en Berni devoran gente y al mismo tiempo cautivan por su extraña y elegante belleza, así lo horrible queda menguado por la sensualidad.

> "lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible..." lo monstruoso es purgar, denunciar, personificar los terrores del mundo, ése que todavía podemos soportar..."

Bibliografía

AA.VV., *Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa-Calpe*, Madrid, Espasa- Calpe, 1972.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1971.

Acosta, Vladimir, *La Humanidad prodigiosa*: *El imaginario antropológico medieval*, Venezuela, Monte Ávila, 1996.

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita, *Manual de Zoología fantástica*, México, FCE, 1999.

Bozal, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994.

Buccellato, Laura, *Alberto Heredia Retrospectiva, Catálogo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1998.

De la Vega, Jorge, *Obras 1961-1970, Catálogo*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1995.

Freud, Sigmud, *"Lo siniestro" Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

Kris, Ernst, *Psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, Paidós, 1955.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1988.

"La sociedad, el artista y su mundo interior", *Lápiz, Revista Int. de Arte* (118-119) 1996.

Melgar, María Cristina y otros, *Arte y locura*, Buenos Aires, Lumen, 2000.

Oliveras, Elena, *Los monstruos de Antonio Berni, Catálogo*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2001.

Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1980.

Zito Lema, Vicente, *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la locura*, Buenos Aires, Cinco, 2001.

Género y terror en Frida Kahlo. El sí mismo monstruoso de Frida Kahlo a partir de lo tenebroso de Rodolfo Kusch

Felicitas Sánchez - Ana Mazino - Hernán Lopez Piñeyro

Introducción

En estas pocas páginas intentamos acercarnos a dos obras pictóricas de Frida Kahlo, *Las dos Fridas*(1939) y *La columna rota* (1944), desde una doble vertiente. Nos basaremos principalmente en la estética de lo tenebroso de Rodolfo Kusch, pero lo haremos desde y hacia los estudios de género. Sin embargo, procuramos no dar cuenta de dos teorías aisladas sin yuxtaposiciones, más bien buscamos establecer tránsitos constantes entre una y otra. En resumidas cuentas, nuestra hipótesis de trabajo se basa en la posibilidad de ampliar la estética de lo tenebroso de Rodolfo Kusch a partir de una perspectiva de género, ilustrando estos puntos de confluencia a través de dos obras plásticas de la primera parte del siglo XX.

Si bien aun es un problema no cerrado para la estética la relación entre la obra de un artista y su propia vida, a la hora de comenzar a trabajar sobre Frida Kahlo elegimos tener en cuenta algunas cuestiones biográficas. Desde una temprana edad su vida estuvo signada por enfermedades y accidentes que se convirtieron en constantes representaciones artísticas. A la edad de 6 años, Frida se vio afectada por una enfermedad llamada poliomielitis. Su pierna y su pie derecho quedaron deformados, lo que años más tarde la llevo a tener que amputar, primero varios dedos del pie y luego su pierna entera. Posteriormente, hacia 1925, sufrió un accidente cuando se encontraba en un tranvía que le produjo una rotura de vértebra lumbar y la obligó a permanecer nueve meses en un hospital.

Las dos obras pictóricas que tomamos como ejes fueron escogidas deliberadamente, pues en ellas se cristalizan distintas interrogaciones que apuntan tanto a desnudar lo propiamente americano como la opresión de género.

En el año 1944, producto de los fuertes dolores de columna, Frida plasma en *La Columna Rota* las dramáticas secuelas de su accidente de juventud. La obra muestra el dolor físico y emocional que la artista sufría. La soledad y el abandono se revelan como protagonistas de su obra. Frida se encuentra de pie, con los cabellos sueltos y el torso desnudo. Su cuerpo abierto desde el cuello hasta el vientre, sostenido por un corsé, muestra su interior y entre la roja carne se encuentra una columna griega jónica con varias fracturas en el fuste que dan cuenta de mucho más que de su propia columna ver-

tebral rota. Todo su cuerpo está penetrado por gran cantidad de clavos que, junto con las lágrimas que se encuentran sobre sus mejillas, narran los sentimientos que el rostro de Frida nunca muestra.

En cambio, *Las dos Fridas* es el producto de la ruptura con su compañero Diego Rivera. Frida muestra allí el reflejo de dos personalidades. La Frida mejicana, vestida con el traje de Tehuana, amada y admirada por Diego, sostiene en la mano un amuleto con el retrato de su pareja cuando era niño. A su lado, se encuentra su otro ego, una Frida europea. Los corazones desnudos de ambas están unidos por una arteria. Con la pérdida de su amado, la Frida europea pierde también una parte de sí misma. La parte despreciada amenaza con desangrarse. Al mismo tiempo, la tormenta del fondo representa la confusión, el caos interno y la soledad.

Terror y Frida

En su teoría estética Rodolfo Kusch nos señala que en toda obra de arte juegan dos áreas o aspectos antagónicos. Por un lado el contenido, que es lo vital, y por el otro la forma, que es el canon o estructura estructurante que hace socialmente comprensible el contenido, ya que la forma tiene la función de fijar, contener, o signar lo vital, para que este pueda ser llevado a la conciencia social. En este sentido, la obra de arte es un dar forma a lo amorfo de lo vital, al tiempo que otorga algún tipo de clausura o de estatismo que lo vuelve comprensible. En la creación artística la forma da lugar a lo que Kusch llama una 'actualización de la vida'. El arte, en este sentido, es comprendido como una producción simbólica que en su polisemia origina infinitas posibilidades de significación, para volver expresable y entendible lo vital, lo socialmente postergado y tenebroso. La obra "vuelve a traducir en formas [...] comprensibles aquello que fue socialmente excluido [...] como algo tenebroso para la inteligencia".[1]

Por otra parte, Kusch identifica una 'angustia original' que busca suprimir lo amorfo, y es este miedo lo que el arte autentico debería vencer, permitiendo el florecimiento de lo vital que se tiende a desplazar socialmente. "Hay una angustia originaria que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto, y que regula las apetencias de modo tal que lo [...] tenebroso sea desplazado a un segundo plano".[2]

---

[1] Kusch, Rodolfo "Anotaciones para una estética de lo americano", *El perseguidor*. (10) 2002, p.4.

[2] Kusch, Rodolfo, op.cit. p.1

Pero al estudiar el arte americano, el autor encuentra que la forma no busca expresar lo vital y lo tenebroso, más bien lo oculta y lo niega. Es decir, nuestro arte no parece ser una respuesta plástica a una pregunta social, sino que busca mantener la urgencia de lo vital en la oscuridad. El autor señala como lo propiamente americano, lo indígena, aquello que desapareció con la conquista pero que sigue presente en la actualidad como una estructura oculta pero que al mismo tiempo se niega a ser negada. Así pues, en el arte americano la forma en vez de develar estas estructuras surge directamente en el plano de lo formal, coartando la posibilidad de traer a la luz o a la conciencia social este ideario tenebroso que es, en última instancia, lo americano. Por tanto, no se da propiamente el acto estético ya que tanto lo indígena como lo gauchesco, esto es, todo aquello que no puede plegarse al modelo social occidental, se mantiene en los márgenes de lo oscuro. Lo indígena resulta tenebroso porque exhibe ese otro mundo que se encuentra en un lugar antagónico a la identidad occidental ciudadana, identidad que quedó postergada tras la conquista, pero que no puede morir como estructura de los pueblos americanos. El problema que el autor denuncia respecto al arte americano es, concretamente, la adopción de los cánones formales europeos que no permiten el alumbramiento de esta otra identidad antagónica y tenebrosa propiamente americana. "Mientras el cuerpo social deambula dentro de su propia estructura intelectual, la vida le cuestiona sus derechos por medio del arte. En este sentido lo vital es lo tenebroso frente a lo social".[3] Al tiempo que las propias creaciones artísticas indígenas "no tienen ninguna validez política social o artística [...]. En este sentido es estrictamente lo muerto y por lo tanto se lo relega al museo como algo monstruoso y aberrado".[4]

Ahora bien, encontramos en el arte de Frida Kahlo y en particular en las dos obras escogidas un quiebre en tanto que lo vital rompe con la forma tradicional, a diferencia a que sucede en las obras de los creadores que Kusch denuncia. Más aun, es aquí –y hacemos entrar en juego plenamente nuestra hipótesis- donde se halla la convergencia entre un pensamiento americanista y un pensamiento de género. En la obra de Frida el contenido que irrumpe es lo propiamente americano, que podemos identificar tanto en la ropa con la que se representa en *Las dos Fridas*, como en la forma de usar el pelo, las cejas características, o incluso el paisaje desértico que la acompaña de fondo en *La columna rota.* Sin embargo, no es sólo el contenido americano el que irrumpe, sino que también sale a la luz el cuestionamiento de una mujer sobre su propio género, y cuyo develamiento surge de forma monstruosa o tenebrosa.

[3] Kusch, Rodolfo, op.cit. p.4
[4] Kusch, Rodolfo, op.cit.p.6

Género y Frida

A esta altura de nuestro desarrollo es preciso responder al siguiente interrogante ¿cuáles son las marcas de subordinación de género representadas en las obras propuestas en el presente trabajo? Buscamos, pues, hallar las cicatrices, reflejadas en las pinturas, de la subordinación a la que estaba subsumida Frida Kahlo en tanto que mujer latinoamericana. Se trata de heridas simbólicas y materiales que son, sin duda, causa de constante dolor, sufrimiento y malestar; que de algún modo es sublimado por la artista mediante sus producciones.

Como ya hemos hecho hincapié en la introducción, en la *Columna Rota* Frida muestra su propio cuerpo sufriendo, es la enfermedad la que se halla en la obra burlando a la forma. Ahora bien, esta pintura, como tantas otras, saca de la invisibilidad un cuerpo propio que es asumido como cuerpo vivido, cuerpo cuestionado y cuerpo sufrido.

De acuerdo con la lectura que Judith Butler hace de la obra de Simone de Beauvoir,[5] históricamente los varones han intentado construirse como lo ontológicamente no corpóreo, siempre identificando la materialidad del cuerpo como aquello potencialmente decadente y limitante, lo efímero y lo mortal. Este intento de desencarnación masculina tiene como condición de posibilidad la identificación de la mujer como el polo opuesto, es decir, como lo corpóreo. Esto llevo a la cultura opresora a configurar en el imaginario social una equivalencia, sustentada por un pensamiento esencialista, entre mujer, cuerpo y objeto. Las mujeres se encuentran en el discurso falocentrista como siendo cuerpo pero no como existiendo a su cuerpo, esto es, no viviendo su cuerpo como un proyecto a construir, si no como un conjunto de datos sensibles e inmediatos que las limita, las encierra y las define. A su vez, lo masculino se describió a sí mismo como el yo trascendental inmaterial. Contra esto, de Beauvoir propone un pasaje del cuerpo como materialidad y objetividad, al cuerpo como aculturación. Este pasaje es el pasaje mismo del pensamiento en términos de 'sexo' al pensamiento en términos de 'género', proyecto que implica tanto la apropiación como la redefinición de las normas de género recibidas socialmente. Pero estas fórmulas prescriptivas de género abren el espacio a lo que se ha llamado en el pensamiento existencialista 'la angustia existencial', generando según Butler, 'terror', pues, "este tipo de cuestionamiento engendra vértigo y terror con res-

[5] Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault", en Lamas, Marta (comp), *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996, p. 310.

pecto a la posibilidad de perder las sanciones sociales y de abandonar un puesto y un lugar social sólido".[6].

Ahora bien, en el caso de Frida Kahlo es notable la opresión que la estructura social ejerce más allá de la enfermedad y el accidente del que es victima. La columna que atraviesa el cuerpo de Frida en *La Columna Rota* es una columna jónica, que transparenta la presencia de la cultura occidental. Al mismo tiempo el vestido de novia que lleva la Frida europea en *Las dos Fridas* no es inmaculado, está manchado por su propia sangre, posiblemente no solo remitiendo a sus tres abortos no deseados y a las intervenciones quirúrgicas, sino también a una identidad ensangrentada. Son estos algunos ejemplos que nos muestran un cuerpo plenamente vivido, un cuerpo que se interroga a sí mismo.

Se trata – y en este punto nos apoyamos en *Género en Disputa* de Judith Butler- de un cuerpo que es instrumento y medio, en el que se inscriben significados culturales. Así pues, cualquier idea de 'cuerpo natural' vigente en el imaginario cultural es fuertemente cuestionada, lo cual pone, en última instancia, al *logos* en ruinas en tanto que lo que la artista denuncia es el proyecto moderno.

Para Butler no puede haber referencia a 'términos puros' dado que el lenguaje es preformativo en sí mismo. Entonces, palabras como 'mujer' y 'cuerpo' no solo hallan un origen histórico, sino que también son en sí mismas normativas. L-s sujet-s existimos en relación a categorías identitarias prescriptivas jerarquizadas a las que nos adecuamos o no y en cuyo rango superior solo logran participar ciertos varones. Se trata de un conjunto de tecnologías que opera según una fuerza ideológica como fábrica de sujet-s empíricos, al mismo tiempo que configura una escisión dentro del grupo social entre incluidos y excluidas. En este sentido la categoría mujer debe ser analizada no como la descripción de una naturaleza particular, sino como el conjunto de preceptos normativos que indican de forma imperativa cómo una sujeta debe ser y actuar. Así, una mujer debe ser un objeto que procree y críe varones opresores o bien mujeres que en un futuro sí puedan criarlos.

Estas cuestiones un tanto básicas y hasta tal vez obvias dentro de un congreso atravesado por los estudios de género, las consideramos necesarias para hacer entrar en juego una cuestión no menor en la vida de Frida Kahlo: su maternidad. La equivalencia mujer-madre ha marcado de una forma más que notable gran parte de su obra pictórica. Sus abortos no deseados –que le impusieron una necesaria inadecuación a esa fuerte

[6] Butler, Judith, op.cit., p.310.

prescripción que atraviesa a las sujetas- son, junto con su cuerpo, una parte de un gran todo que la lleva a esta artista a sacarse el velo y representar en sus pinturas a su propio cuerpo de mujer como monstruoso y signado por la angustia.

Para Frida la maternidad es fundamental, sin embargo la misma es ilusoria y fallida, porque su cuerpo está destrozado. La desesperación y angustia que le genera el deber ser termina por sumirla en un sentimiento de soledad y desamparo que logra representar metafóricamente en los paisajes que utiliza en varios de sus autorretratos.

El arte de Frida quita las máscaras, hace que eso que en los imaginarios culturales se encuentra naturalizado –en el sentido de que su carácter de instituido y al mismo tiempo de instituyente es invisibilizado- irrumpa abruptamente como construcción social y se haga presente a través de la forma. Por este motivo, rechazamos –como también oportunamente lo ha hecho la misma Frida Kahlo- que se trate de un arte surrealista, pues en las obras no hay más que realidad emergiendo. Así también la biógrafa Andrea Kattenman considera que Frida no utiliza un mensaje hermético, y que sus obras deben ser entendidas como "resúmenes metafóricos de experiencias concretas".[7] Frida no se desliga de la realidad sensible ni del símbolo, habla con metáforas, con alusiones poéticas pero de significados inteligibles. Es interesante en este punto remitirnos a las propias palabras de Frida al referirse a los surrealistas, "Son tan condenadamente intelectuales y degenerados que ya no los aguanto más. […] Son la razón de todos los Hitlers y Mussolinis".[8]

Nuevamente en este punto volvemos a toparnos con la ruptura que venimos persiguiendo en relación a la obra de Frida y al pensamiento de Rodolfo Kusch en tanto que aquel dolor que siempre en el arte visual americano fue oscuridad pase a ser luz. En este sentido, defendemos la idea según la cual resulta plausible encontrar en el hecho de que ella se represente de manera monstruosa el develamiento de una identidad cuestionada tanto en su carácter de mujer como de americana. Ambas vertientes parecen estar conjugadas en una misma pregunta que se plantea de forma recurrente en sus obras.

Perspectivas finales

Si bien estas páginas dejan muchas puertas abiertas a la reflexión y a la investigación futura, creemos que por medio del desarrollo argumental recorrido podemos confirmar

[7]Kattenmann, Andrea, *Khalo*, Taschen, Alemania, 1999, p. 20.
[8] Kattenmann, Andrea, op.cit.p.20.

nuestra hipótesis inicial de trabajo. De este modo, estamos en condiciones de afirmar que no sólo es posible sino también enriquecedor en muchos aspectos nutrir el pensamiento de Rodolfo Kusch con una perspectiva de género.

En este sentido la cuestión propiamente americana, lo indígena, al no poder ser absorbida por la nueva identidad occidental europea, tomó la forma de lo tenebroso, lo socialmente relegado y negado. Paralelamente, en una cultura atravesada por el discurso falocéntrico, donde el cuerpo femenino solo es asumido como un objeto que debe ser propiedad privada de una varón opresor, la pregunta por el cuerpo y el género también adquiere un carácter antagónico, y en tanto tal debe ser negado y relegado al espacio de lo socialmente tenebroso. Podemos ver la analogía en estas dos citas: Dice Rodolfo Kusch "Hay una angustia originaria que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto [...] en función de una urgente apetencia que prefiere lo hecho a lo amorfo. América es tierra de las cosas absolutamente hechas".[9] Este sentimiento de angustia generado por lo indeterminado sumado a las continuas prácticas que tiene la sociedad de negar aquello que cuestiona las estructuras vigentes y dominantes, sin duda se acerca mucho a lo que afirma Judith Butler en la siguiente cita "La angustia o el terror de abandonar un género prescrito [...] da testimonio de los constreñimientos sociales sobre la interpretación de genero".[10] O incluso "A veces me utilizan como una especie de ejemplo de la monstruosidad. [...] Mi tesis sobre la construcción social parece asustar a la gente".[11]

Lo americano es lo amorfo que no logra adaptarse a la cultura occidental porque ésta le exige una forma europea, por lo tanto permanece oculto. Por su lado, lo femenino es sometido a una forma que no le es propia en el marco de narraciones hegemónicas falocentristas. Ambos reflejan un contenido oprimido, una vitalidad negada por la cultura y el arte dominante que no son más que puras formas vacías.

En Frida Kahlo, encontramos la apertura a ambos interrogantes, la pregunta por el género, y la pregunta por lo americano. Su obra pictórica es una manifestación explícita de la resignificación necesaria para llevar a cabo, en última instancia, un despliegue de luz sobre lo que antes era vacío y oscuro. Es éste, sin duda, el interior de una profunda reflexión filosófica que logra sacar de la invisibilidad tanto los orígenes americanos como la opresión de género, algo que para la estructura de una sociedad es absolutamente monstruoso.

---

[9] Kusch, Rodolfo, op.cit.,p.1.
[10] Butler, Judith, op.cit., p.310.
[11] Entrevista a Judith Butler realizada por Regina Michalik para la Revista Lola Press versión online : http://www.lolapress.org/elec2/artspanish/butl_s.htm

"Esperar con la angustia guardada, la columna rota, y la inmensa mirada, sin andar, en el vasto sendero, moviendo mi vida cercada de acero".[12]

Bibliografía

Fernández, Ana María *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós.

Femeninas, María Luisa *Judith Butler: Introduccion a su lectura*, Buenos Aires, Catálogos, 2003.

Butler, Judith *El género en disputa,* Buenos Aires, Paidós, 2002.

Ketterman, Andrea *Kahlo,* Taschen.

Kahlo, Frida *The Diary of Frida Kahlo, an intimate Self-Portrait,* Ed. Abrade Press, España, 1995.

Kusch, Rodolfo "Anotaciones para una estética de lo americano" *El perseguidor* (10) 2002.

Lamas, Marta (comp), *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996.

[12] Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo, an intimate Self Portrait*, 1995

Si de monstruos y monstruosidades se trata... Una lectura de *El ingeniero* de J.R. Wilcock

Adriana Mancini

El ingeniero es una novela provocativa; hace de la perversión un instrumento sutil cuyo efecto lacerante perdura en el lector. Si bien mucho de los textos de Wilcock se resuelven en las marcas del absurdo y lo monstruoso, *El ingeniero,* novela publicada por Losada en 1997 a partir de una edición en italiano de la editorial Rizzoli de 1975, se presenta aparentemente como un ingenuo epistolario.[1]

Wilcock que había viajado en varias oportunidades a Italia en 1958 se radica en Roma, vive en Italia hasta su muerte, en 1978, y allí publica en italiano gran parte de su obra. *El ingeniero*, entonces, se publica originalmente en italiano y es una novela epistolar.

En una cronología que publica la revista *Tramas* que abarca circunstancias de la vida de varios escritores entre los que se encuentra Wilcock, en la entrada del año 1975, leemos: "J Rodolfo Wilcock: publica la novela epistolar *L´ingegniere*, (Rizzoli), inspirada en la experiencia vivida en Mendoza en el año 43".[2] Asimismo, cuando la novela fue editada en 1997, en Buenos Aires, por Losada, aparece una nota bibliográfica en la que se determina sin dubitar el carácter genérico del texto, y se cuestiona la decisión del autor de publicarlo:

> no es en realidad una novela, sino un epistolario [...] Es difícil explicarse qué movió a Wilcock a publicar este epistolario que **sólo contiene** referencias personales de una época que **no parece haber tenido mayor trascendencia** [....] La calma y la belleza del paisaje, los obreros que dirige, un perro adoptado, la añoranza de los seres queridos, el orgullo de desempeñarse bien en la tarea, la **juventud inocente bajo el cielo andino** y otros temas afines son lo que se expresan en estas **páginas simples que muestran la pureza y los sentimientos de una época diáfana en la vida del gran poeta romántico** que fue Wilcock Y es lo que en cierto modo renueva la imagen, proyectándole un halo límpido e inocente, de quien más tarde haría de la amargura y el sarcasmo dos prismas aciagos para interpretar la vida.[3]

Es cierto. La novela se compone de una serie abultada de cartas que un joven ingeniero envía, en su mayoría, desde la provincia de Mendoza, donde reside temporalmente por

---

[1] Todas las citas de la novela remiten a la edición de *El ingeniero*, Buenos Aires, Losada, 1997, tr. Guillermo Piro. En todos los casos los resaltados son míos.
[2] "Cronología", *Tramas* (IV 8) 1998, p.31.
[3] En: "Enigmas de una novela hechas de cartas", nota de Horacio Armani, Suplemento cultural, *La Nación*, domingo 15 de febrero de 1998.

un contrato de trabajo para la construcción del ferrocarril transandino. Sucede en los primeros años de la década del cuarenta.

Se sabe que Wilcock era ingeniero civil, se recibió en 1943, y que en ese mismo año viaja a Mendoza para trabajar en la construcción ferroviaria; se enferma y después de recuperarse vuelve a Buenos Aires. También se sabe que Wilcock -de padre inglés y madre italiana- pasó los primeros años de su infancia en Suiza y en Londres. A los siete años, en 1926, tras la muerte de su padre, la familia retorna y se instala en Buenos Aires donde él había nacido en 1919. Poco tiempo después muere su madre y Wilcock vivirá con su abuela materna. Estos datos aparecen diseminados en las sucesivas cartas que el ingeniero, personaje de la novela, escribe precisamente a una abuela que reside en Buenos Aires. Podríamos decir, entonces, que la realidad presta sus datos a la ficción; o mejor, la biografía del autor presta algunos hechos al personaje de su novela. Pero esta novela de Wilcock se encarga de subrayar -prolijamente y con probados recursos narrativos- su carácter de ficción. En primer lugar, tiene un epígrafe en portugués, "O engenheiro sonha coisas claras" de Joao Cabral de Melo Neto, que pareciera querer alertar al lector sobre la ironía o el absurdo del texto. En efecto, cuando se confronta el epígrafe con la novela, después de leída, por cierto, son inevitables preguntas tales como: ¿Puede un ingeniero, si sueña cosas claras, tener placeres aberrantes?. O....¿será que los placeres aberrantes de un ingeniero pueden formar parte de un sueño donde las cosas son claras? O ¿son cosas claras los placeres aberrantes en el sueño de un ingeniero?. Como se lo piense, el epígrafe, releído, permite un juego intelectual que a modo de paradoja desestabiliza la aparente referencialidad de la novela.

Además, la serie de cartas del epistolario se abre con una suerte de subtítulo en el texto que anuncia el nombre del emisor y el de la única destinataria de las mismas: "Del Ing. Tomás Plaget a la Sra. Marie Weidegg", y aunque en alguna de las cartas aparezca algún nombre con referente real, los nombres del emisor y del destinatario son de la ficción epistolar. Por último, también hay en varias cartas citas entrecomilladas que refieren a palabras de un tercero; este recurso, que según Bajtín es una de las formas de incorporar la palabra del otro en la novela, refuerza la idea de que en *El ingeniero* de Wilcock no hay una enunciación auténtica de la realidad sino una enunciación fingida y, por lo tanto, es literatura.[4]

[4] cf: Mijail Bajtin, "El hombre hablante en la novela", *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y literatura, 1986, y Käte Hamburger, "La novela epistolar", *La lógica de la literatura,* Madrid, Visor, 1995

Desde otra perspectiva, un fragmento de uno de los breves relatos de Wilcock da pie para ir más allá de la superficie de las cartas de este personaje abyecto de *El ingeniero.* El relato en cuestión se llama "Massenio Loppi" y está recogido en *El libro de los monstruos*. Massenio Loppi es un joven muy apuesto que tiene una novia. Pero este joven tan buen mozo y atlético se ha convertido de pronto en una figura que se mutiplica como si fuera la resultante de un juego de espejismo. Su novia se desespera porque a veces aparece Massenio Loppi repetido en tres puntos del horizonte al mismo tiempo y ella no sabe en cuál de los tres debe fijar la mirada. Este relato termina así:

> En una palabra, el noviazgo se desarrolla con bastante normalidad; tal vez nunca lleguen a nada, pero eso es previsible cuando se ama, ya que está comprobado que de cualquier modo **el otro es inalcanzable**, y nunca se sabe en cuál de sus falsas imágenes fijar la mirada.

Perturba la reflexión del narrador que cierra un relato estructurado por el absurdo con la hipótesis, tematizada en la narrativa contemporánea y presente en disciplinas humanísticas, de que el sujeto es inasible. Quizás, en el caso de Wilcock, es un modo de configurar lo monstruoso. Un ejemplo prístino, sería "El caos", un cuento en el que desde un absurdo absoluto o, si se quiere, desde la locura, se arriba sin sobresaltos ni discontinuidades a hábitos instalados y aceptados socialmente, sin cuestionamientos, en el cotidiano vivir. En Wilcock, entonces, emerge la idea de que el sujeto, en tanto un compuesto de múltiples figuras, todas ellas falsas, es inaprehensible. En consecuencia, surge también el desconcierto en ese 'otro' que ingenuamente pretende aprehender 'a ¿cuál? de ellas.'

En la novela epistolar *El ingeniero* las cartas abordan momentos idílicos y sentimentales del personaje, tal como señala la nota bibliográfica de *La Nación*. Pero estas características son verosímiles si se tienen presente las características del personaje en cuestión: un joven profesional de 24 años respetado por sus compañeros, culto, que escribe poesía y lee a Dante Gabriel Rosetti y a Verlaine. Funda una escuela y un club, da clases de francés y matemáticas a sendos adolescentes y se preocupa por su familia .
Si embargo, hay otra imagen de ese ingeniero que aparece en el mismo horizonte. Tomar la una e ignorar la otra exacerba el carácter monstruoso de la novela. La otra imagen del ingeniero es la de un alguien que afirma en una de sus cartas "no soy un monstruo"(p.35) como respuesta contundente ante un supuesto reproche de su familia; y que también afirma que tiene "miedo de volverse normal como ellos" (p.60) cuando cuenta el comportamiento habitual de sus compañeros de trabajo. Lo cierto es que este personaje se babea, se babea mucho, se babea constantemente, y una y otra vez reitera en las cartas que le envíen una "loneta impermeable" para ocultar a sus compañeros de cuarto

los rastros de su babeo nocturno en el colchón. Además, cuando consigue vivir solo, duerme tirado en el suelo o acurrucado en algún estante bajo. Hay referencias constantes en las cartas sobre este comportamiento. Como ejemplo, cito la carta fechada el 6 de octubre "duermo como un rey en un hueco hecho con este fin debajo del armario, sobre mi loneta nueva" (p.73).

Por otro lado, el ingeniero afirma en varias oportunidades que ese trabajo que lo aleja temporariamente de su casa, además de permitirle ayudar económicamente a su abuela, le permitirá pagar una abultada suma a su dentista que se ha ocupado de sus 34 dientes. Este dato, que parece trivial y hasta jocoso, es una marca de lo monstruoso si se el ingeniero de la novela se pone en relación con unos extraños seres de otro de los cuentos de Wilcock, "Los donguis". Son varios los puntos de contacto entre la novela *El ingeniero* y este relato, pero particularmente el ingeniero parece ser la versión humanizada de un dongui, que según se lo describe es semejante a un axololt: un chanchito pequeño, rosado casi transparente, con un sistema nervioso muy desarrollado y un sistema digestivo que le permite ingerir y asimilar cualquier objeto. "Destinado a reemplazar al hombre en la tierra", el dongui tiene una boca que es "un cilindro cubierto de dientes córneos en todo su interior y tritura mediante movimientos helicoidales". Los donguis son antropófagos. Un par de ellos –se especifica- puede triturar a un hombre o mujer en pocos minutos. De hecho, el protagonista del cuento se deshace de su novia tirándola a una madriguera de donguis.

El joven ingeniero de la novela de Wilcock es un caníbal. Y practica la antropofagia con niños a quienes "caza" furtivamente. A modo de ritual, en ceremonias largamente premeditadas, que en el lapso de la novela coinciden con los festejos religiosos de Navidad, Año nuevo y Pascuas, el ingeniero programa su banquete dilecto, regodeándose con la sola idea de la preparación de la comida. A la manera sadeana, rodea sus circunstancias, se detiene con minuciosidad en los detalles, busca con dedicación los ingredientes, los encarga y se preocupa por su conservación poniendo así de manifiesto el placer que estas celebraciones, en cierta medida emparentadas con sacrificios de tinte religioso, le provocan.

Una selección de fragmentos de las cartas ordenados cronológicamente da cuenta de indicios de las prácticas macabras del ingeniero. Por supuesto, el lector debe reconstruir la relaciones y hábitos familiares presuponiendo el contenido de las cartas de la abuela a partir de las del ingeniero.

Carta del 26 de agosto:

> Me alimento bastante bien, sobre todo cuando hacen macarrones, dos veces a la semana y cuando hacen puchero especialmente. Mandame lo que te parezca, sobre todo mermelada; quisiera hacer **uno** al horno con frambruesas. Pero sabés que aquí todo es difícil. (p.47)

Y a continuación el ingeniero comenta a su abuela lo dificultoso que es acceder a su lugar de trabajo. El pronombre indefinido "uno" que oculta la especificidad del referente es una marca de complicidad con el destinatario y, a su vez, es un casillero a descifrar para el lector. En la carta del 7 de septiembre, leemos:

> No tengo horno; ni siquiera tengo una olla, por lo tanto se trata solamente de **un deseo normal o nostalgia.** No me mandes calzoncillos largos porque hace calor y no me los pongo (p.58)

¿Cuál es el deseo o la nostalgia? Es otro espacio indeterminado que subraya por reiteración la complicidad con el destinatario. El 1ero de octubre, escribe:

> Hay una cocina a leña y carbón, pero por ahora como con mi asistente en la empresa misma que tendré que inspeccionar, la Geopé. Tendría que hacer que me dieran **una gran olla**. (pp.71-2)

El 11 de octubre comenta un arreglo en la casa en la que habita:

> Por suerte la cocina está lista, con una linda mesada de mármol para cortar la carne, con un canal en el mármol como en casa, **para la sangre.** (p.80)

El 17 de octubre responde en relación a una serie de preocupaciones que aparentemente aquejan a su abuela y dice:

> En cuanto al otro argumento, es un poco como los faisanes, a alguien puede gustarle, pero un faisán de tanto en tanto es suficiente. (p.83)

Se infiere que la abuela está preocupada por los hábitos antropofágicos de su nieto y éste indica una carne exquisita, la de los faisanes, para referirse a su gusto por la carne humana, resaltando la excepcionalidad de su ingesta. En la carta del 10 de noviembre, afirma:

> Falta poco para fin de año, vamos a estar muy solos vos y yo para Navidad. Espero que pases las fiestas en la casa de alguien, así te divertís . Yo **me voy a preparar con esmero una comida**, pero no sé si para Navidad o para fin de Año.(p.103)

El 14 del mismo mes resalta el lugar que ocupa la comida en su mundo privado: "Comer tiene su importancia, aunque sea un placer efímero" (p.107) y el 28 de diciembre, en vísperas de Año nuevo y ya celebrado el banquete navideño escribe:

> Recibí bien tu paquete (el 24 de diciembre); cuando vi todas esas cosas y tuve la certeza de no poder pasar la navidad acompañado, me puse a llorar, era demasiado, estar aquí lejos y tan sólo cuando todo el mundo se alegra comiendo exquisiteces junto a sus familia-

> res.[...] La noche de Navidad comí solo; les pedí a todos que se fueran desde la mañana y a la tarde **me procuré** la comida navideña**, lo** hice al estofado con papas, zanahorias y un relleno de nueces, higos secos y mermelada de membrillo (lamentablemente no tengo horno) rociado con vino blanco de San Juan. Después de la cena tuve que salir a echar un vistazo a los obreros que para las fiestas se emborrachan y se hieren con los cuchillos. A la mañana siguiente los encontrás entre las piedras dormidos encima de botellas rotas. El estofado me duró hasta el 26. (pp.124-5)

El 5 de marzo de 1944, escribe:

> No sabés cómo me aburro en este desierto, obligado a llenar las largas horas de ocio **con fantasías y recuerdos de comidas exquisitas**.¿Te acordás de aquella película de Chaplin que me llevaste a ver cuando era chico, **con uno que se transformaba en pollo**?

Y el 11 de abril de ese año, en la última carta seleccionada para dar forma a esta serie de indicios sobre los hábitos del personaje, el ingeniero complica a su familia en los hábitos antropofágicos: "Para la Pascua me quedé solo, con la cocina toda para mí: me preparé un **estofadito familiar memorable,** con salsa de tomate y hasta el Gusse [su perro] se dio una panzada con la carne y los huesos" (p.175)

Por cierto, estas fantasías y tareas del buen ingeniero se podrían encuadrar en los hábitos normales de todo cristiano: organiza y prepara su comida con esmero para las fiestas. Pero, si estos comentarios que se cuelan en las cartas se ponen en serie y, además, se relacionan con hechos aparentemente fortuitos comentados con naturalidad en las mismas cartas, se arma el diseño de esa otra imagen, la monstruosa, del ingeniero.

A cada banquete le corresponde un niño desaparecido en los alrededores, cuya desaparición el ingeniero cuenta a su abuela con distancia y naturalidad. El niño que desaparece cuando programa su banquete de Navidad es el hijo de un compañero de trabajo alemán, que vive en la misma barraca. Un pequeño de 4 años –Mario- que había sido mencionado en sus cartas varias veces.

> Estos últimos días de diciembre el alemán y yo no hablábamos, nos habíamos peleado en Navidad por **una estupidez**, el estaba buscando a **su hijito desaparecido** y me despertó y yo le dije que no tenía ganas de salir a buscar un niño nazi justo la noche en que se celebraba el nacimiento de un niño hebreo. (p.126)

Es interesante notar en esta cita las espirales de sentido que desencadena la referencia religiosa y política –"niño judío", "niño nazi"- si se ponen en relación con el hábito antropofágico del personaje y la celebración navideña.

A su vez, en otra dirección, es posible distinguir cómo en la redacción de las cartas aparecen representadas las dos figuras o imágenes del personaje. El discurso del buen ingeniero que protege y controla a los obreros que trabajan para él junto al relato

de sus experiencias y sentimiento y el otro, el monstruoso, que se desliza entre los instesticios armando su contrafigura. Hay un solo momento en el texto en el que se marca una disociación entre ambas imágenes. Una referencia en tercera persona que habla de la primera narradora. Una huella de la figura del doble que rápidamente vuelve a ser la parte velada del Yo que narra.

> Los días parecen largos porque por aquí **no pasa nadie, aparte de un escuálido buscador de niños**. [en las cartas hay reiteradas alusiones a la delgadez del ingeniero] No es como en la Transandina que encontrabas gente por todos lados. **Voy de caza a las nueve de la noche, incluso sábados y domingos.** (p.176)

Además, hay marcas en las cartas como para pensar que la antropofagia infantil es una práctica consolidada en el ámbito familiar del ingeniero o, por lo menos, la familia en general y su abuela en particular son sus cómplices. Las alusiones a los restos de los niños -"los huesitos", "la bolsita"- y la preocupación por encontrar la mejor forma de deshacerse de ellos sin dejar rastros recorren el epistolario, aunque también aparecen atisbos de reproches familiares al ingeniero sin que los motivos queden suficientemente definidos.

Es inevitable, por cierto, relacionar las andanzas del personaje con cuentos crueles infantiles: el ogro de Pulgarcito o el lobo y la abuelita de Caperucita, como ha indicado Luis Gusmán en otra nota bibliográfica;[5] pero también hay elementos que admiten su filiación con la literatura de Sade o, incluso, la de Fourier. En efecto, en su estudio sobre estos autores, Roland Barthes observa que no todo es hedonismo en sus respectivas obras, y que en ambos, la utopía se da más por las prácticas cotidianas que por reflexiones teóricas. En este sentido, la
sensualidad oral, el gusto por la comida, la excentricidad o la manía como signo afín al placer, y no su forma monstruosa, son algunos rasgos que Barthes señala en Fourier y que acuerdan con la ideología del personaje de Wilcock.[6] Como en Sade, entonces, la meticulosidad con que el ingeniero se refiere a las comidas y a su preparación es una forma de incorporar el placer en el mundo libertino y de manera análoga, puede pensarse con respecto a la rigurosa, casi obsesiva, forma de contabilizar sus gastos y ganancias; en las cartas la mención al dinero, su distribución y control es recurrente. El ingeniero envía giros a su abuela para su manutención y dada la confusa relación que los vincula, este gesto afirma un juego que se tensiona hasta el chantaje. Cuando la abuela

[5] Luis Gusmán, "Cartas caníbales", *Clarín*, 26 de febrero de 1998.

[6] Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997

recrimina o cuestiona algún hecho o comportamiento que el lector desconoce, el nieto amenaza con reducir o suspender los envíos de dinero. A su vez, la relación del ingeniero con su abuela es un punto que particularmente interesa por la singularidad con que se resuelve en la novela, y porque, además, vuelve a conectarla con Sade; o mejor, con las reflexiones de Barthes en torno a Sade:

> Transgredir los tabúes familiares consiste en alterar la nitidez terminológica de la clasificación parental [...] la familia no es más que un campo léxico, pero esta reducción no es en modo alguno indiferente: ofrece el escándalo absoluto a la más fuerte de las transgresiones, la del lenguaje; *transgredir es nombrar al margen de la división del léxico* (fundamento de la sociedad como la división de clases).[7]

El primer impacto fuerte que provoca esta novela es precisamente lo que Barthes llama "la transgresión como sorpresa de nominación" en relación a las pautas establecidas para nombrar y definir las relaciones familiares. Avanzada la lectura de la novela, se descubre que la destinataria es una abuela; casi al final se sabe que tiene 80 años. Y si bien en alguna carta el personaje le confiesa que ella es además de abuela, su madre y su amiga, el encabezado de las cartas y las despedidas contienen una fuerza afectiva tal –se diría pasional o incluso erótica- que el lector desprevenido da por sentado que las cartas se dirigen a una amante. "Queridísima mía"; "Amor mío", "Amorcito mío", "Querido amor", "Mi pequeña", "Mi chou chou", "Mi pequeña seductora", "Mi corazón", "Sirena mía", "Reina mía", "Mi bienamada", "Mi pequeña Morgana" son los encabezados que predominan y desestabilizan los escasos que refieren precisamente al lazo familiar: "Mi tesoro de abuela" o "Mi querida Taita" o "Querida Meme". Por su parte, las despedidas –"Te mando muchos besos y caricias" "Muchas caricias", "Muchos besos de tu ingeniero que piensa en vos intensamente", "Hasta la vuelta amor mío"-consolidan la transgresión. No excluyen las cartas mención a otras relaciones familiares pero todas –primos, tíos, tías, amigos- se subordinan a una relación de estrecha complicidad e intrincada dependencia entre el nieto y su abuela.

Las cartas pueden escandirse y el corte estaría marcado por el sacrificio de un niño. Y, a su vez, cada desaparición de los niños marca un desplazamiento del personaje. El viaje rector es de Buenos Aires a Mendoza y de vuelta a Buenos Aires. Pero estando en Mendoza también se desplaza de un pueblo a otro.

En su segunda carta el ingeniero describe la fuerza y turbulencia del río Mendoza y sus consecuencias: "si uno tira un pedazo de madera desaparece a una velocidad sor-

[7] ib. pp160-1, subrayados en el original.

prendente. Tiré la bolsita." (p.13), y en la primera había comunicado a su abuela: "Aquí tengo la bolsa con huesitos". El lector no puede ni siquiera sospechar, en ese momento, sobre el contenido de la bolsita, pero a la luz de lo expuesto, podemos inferir que la bolsita con su macabro contenido lo acompaña desde Buenos Aires. Y en Buenos Aires, antes de su partida ha desaparecido el pequeño hijo de la mucama de la abuela. Las piezas están diseminadas para que el lector arme el rompecabezas. La desaparición del hijo de la mucama de la familia, entonces, se correspondería con el viaje a Mendoza pero, sin explicación alguna para el lector, el personaje comenta su paso por La Rioja para llegar desde Buenos Aires a Mendoza. El trayecto, entonces, no es directo, el ingeniero borronea sus pasos.

Por su parte, en Mendoza, después de la desaparición de Mario y después de la cena navideña, el ingeniero es sospechado y castigado con un traslado. En su nuevo puesto festeja Pascuas y desaparece una niña hija de un familiar que había ido a visitarlo. Inmediatamente el ingeniero anuncia su vuelta a Buenos Aires pero su itinerario de regreso contempla un desvío por Córdoba y Jujuy.

La última carta está fechada el 21 de mayo de 1944 y se envía desde Pumamarca. La destinataria como para toda la correspondencia es su abuela a quien nombra "Querida mía". La carta está escrita durante el viaje, en el tren que lo lleva a Pumamarca y en ella se detalla cada una de las múltiples paradas desde su salida de San Rafael. En la carta el ingeniero comenta a su abuela que visitará unas tumbas indígenas con un "chico del lugar que va a hacerme de guía." (p.192) Esta carta, la última, termina así: "Bueno, un gran abrazo**,** cada vez más próximo a la realidad. Tommy" (p.192) Y lleva una posdata con la que se cierra la carta -y la novela- que dice así : "Este chico del que te hablé es huérfano de padres y pensé en llevarlo conmigo a Buenos Aires, la abuela me lo confía. ¿Estás bien? Cuidate mucho". (p.192)

Con la posdata, la novela resuelve magistralmente la distancia que media entre ficción y realidad y sus tensiones. Las múltiples imágenes del personaje -todas falsas- que se desplegaban en el horizonte –ficcional- de Wilcock se repliegan aunándose y señalan su aproximación a la 'realidad' en el final de una novela epistolar. Se sabe, dijimos, que Wilcock, huérfano de madre y padre es adoptado por su abuela y también se sabe que en Italia, a principios de 1961, Wilcock adopta legalmente a un adolescente al que llamará Livio y a quien, suponemos, mantuvo a buen resguardo de todo "escuálido cazador de niños".

Bibliografía

AAVV, “Dossier J.R. Wilcock”, *Diario de Poesía* (35) 1995.

Bajtin, Mijail, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y literatura, 1986.

Balderston, Daniel, “Los cuentos crueles” de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock, *Revista Iberoamericana* (125) 1983.

Barthes, Roland*, Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.

Chitarroni, Luis, “La nieve y su reflejo”, *Sitio* (3) 1983.

Gusmán, Luis, “Cartas caníbales”, *Clarín*, 26 de febrero de 1998.

---------- “La utopía de Wilcock”, *Primer Plano*, *Página 12*, 1ero. de noviembre de 1992.

Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura,* Madrid, Visor,1995.

Núñez, Jorgelina, “Huellas inquietantes”, *Clarín*, 21 de junio de 1998.

Schóó, Ernesto, “Wilcock. 1919-1978”, *La Razón*, 25 de mayo de 1986.

Maternidad y rebelión en *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *Santa Tejerina* de León Gieco

Luciana Martin

Angel Rafael Herra (Herra, 1988) define a los monstruos como una construcción ficcional depositaria de aquellos aspectos valorados negativamente por la cultura, la sociedad o el individuo. De esta manera el ser humano sitúa lo que no puede reconocer como propio en un 'otro' (Todorov, 2003) detestable, tanto física como espiritual o moralmente. Es su carácter de representación ficcional de lo "indecible", de "signo sin referente" (Herra, 1988:34), lo que hace de lo monstruoso una categoría atribuible a "cierta comunidad aborrecible, el mal encarnado, es decir, tanto la mandrágora y el leproso como los pueblos malditos." (Herra, 1988:34).

El patriarcado, como sistema de regulación y dominación basado en lo sexual-genérico (Molina Petit, 2000), en conjunción con lo étnico y lo económico, tiende a que la mujer participe de la sociedad como objeto de intercambio sexual y matrimonial, en un ámbito puramente doméstico, ya que se la asocia más a la naturaleza que a la cultura por su función reproductiva (Guerra, 1995). En esta representación de la mujer, el rol de madre se establece como modelo del 'deber ser' e implica el predominio de lo corporal, en el cual sólo una de sus sensaciones básicas, el dolor es permitida, mientras se excluye el placer, que es visto como una amenaza. Este rol implica no sólo el embarazo y el parto, sino también la crianza de los hijos, en una operación tendiente a naturalizar diferencias y exclusiones que son culturales, y que Eagleton (Eagleton,1997) denomina "racionalización".

En su ensayo poético-narrativo *La Condesa Sangrienta*, de 1967, Alejandra Pizarnik escribe sobre Erzébet Báthory, una condesa de Hungría que en el S.XVI torturó y asesinó a más de 600 jovencitas para bañarse en su sangre, o beberla, y conservar así, su juventud, asimilándola al *Fantasy* (Jackson,1986), sobre todo a los relatos de vampiros. Por otra parte, en 2005, en su canción *Santa Tejerina*, León Gieco presenta, en clave hagiográfica, a Romina Tejerina, una muchacha jujeña embarazada, producto de una violación, que luego de no obtener permiso judicial para abortar, asesinó a su bebé, sumida en un ambiente de silencio que rápidamente la criminalizó.

Para nuestra sociedad, aun cuando sus motivos hayan sido absolutamente diferentes, ambas mujeres presentan rasgos atribuibles a lo monstruoso, ya que la muerte es

exactamente lo contrario a la maternidad, caracterizada como 'dar vida'. Sin embargo, en la estetización acerca estos monstruos, ecurriendo al repertorio de figuras provisto por nuestra cultura, la ficción las sitúa 'más acá' del límite de 'lo otro', configurándolas como sujetos en rebelión contra un sistema de regulación y dominación social.

Si un grupo humano funciona bajo la ilusión de que el mundo es uno (Todorov,2003), todo aquello que queda afuera de lo bello, establecido como norma, se constituye como alteridad que actúa, en principio, como aquello rechazable, no posible. Este 'otro' se nutre de una atmósfera donde todo lo pasible de ser rechazado por la cultura convive. El monstruo, como "fantasía catastrófica y redentora" (Herra,1988:41) se erige como máscara de lo bello y, como "artefacto salvador" (Herra,1988:40); bajo la apariencia de ser nutrido por el mal, representa aquello que una cultura no puede aceptar de sí. De esta manera, la angustia que provoca la violencia propia de la naturaleza humana se sitúa lejos, en seres que no pertenecen al orden de lo humano. Una vez constituida la alteridad, todo aquel elemento que amenace la continuidad cultural provocará rechazo, siendo identificado automáticamente con este repertorio de figuras atemorizantes.

Aun cuando el monstruo permite superar ficcionalmente lo indecible, evidencia un vacío de sentido que, por su carácter subversivo, participa tanto de movimientos de homogeneización como de repelencia que, en definitiva, sólo pueden resolverse mediante el arte y las ficciones (Herra,1988). Este vacío implica una fisura en el mundo como uno, es decir, en la norma, y por ende, actúa como "excremento político, moral y religioso" (Herra,1988:38), carácter atribuíble a todo lo que se resiste al control social.

En *La Condesa Sangrienta* (Pizarnik,1994) Alejandra Pizarnik, quien asegura haberse basado para su escritura no sólo en sus propias investigaciones sino también en el libro de la escritora francesa Valentine Penrose de 1962 *La Condesa Sangrienta* (Penrose,1987), se detiene en lo que Rosmary Jackson (Jackson,1986) denomina "visión fuera de los objetos". Más que narrar la historia de la condesa Erzsébet Báthory describe, ligando la violencia a la belleza, el castillo de Csejthe, en Hungría, donde ésta vivía, y las torturas que llevaba a cabo ayudada por sus sirvientas, en una atmósfera puramente femenina donde el espacio doméstico asignado a la mujer por el patriarcado (Guerra,1995) se trastoca en un ámbito soporífero de crueldad, opresión y sangre cargado, sin embargo, de una inquietante hermosura.

En la introducción del ensayo hay, como epígrafe, una cita de Sartre: "El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza" (p.373) y, al comentar el libro de Penrose, Pizarnik afirma que "la perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory

son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje" (p.373)ya que "Inscribe el **reino subterráneo** de Erzsébet Báthory en la sala de torturas del castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en un silencio de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos" (p.373).

Mediante una descripción pictórica y una escritura absolutamente poética la problematización de la visión, que en el *fantasy* (Jackson,1986) se resuelve en la figura de un narrador que no entiende lo que pasa se vuelve aquí sobre el lector, que es tan espectador de la crueldad como la condesa, ya que el goce que produce la lectura puede ser equiparado al de Erzsébet Báthory al mirar sufrir y morir. La representación fantástica problematiza así el mundo real, interrogándolo directamente:

> Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar. Sus viejas y horribles sirvientas son figuras silenciosas que traen fuego, cuchillos, agujas, atizadores; que torturan muchachas, que luego las entierran. Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión. Esta sombría ceremonia tiene una sola espectadora silenciosa. (pp.373–374)

Para explicar la derrota del imperio azteca en manos de Hernán Cortés Todorov (Todorov,2003) distingue dos formas de comunicación: una entre el hombre y el hombre, y otra entre el hombre y el mundo, propia de la interacción entre la persona y el grupo social, llevada a cabo mediante el repertorio de símbolos que provee la cultura. De esta manera, uniendo la violencia a lo erótico, en la particularidad de un mundo absolutamente femenino en los sótanos del castillo, ayudada por sus sirvientas que estaban "escapadas de alguna obra de Goya" (p.379), entre las que sobresale Darvulia, que "era, exactamente, **la hechicera del bosque**, la que nos asustaba desde los libros para niños" (p.386), rodeada de gatos negros y gitanos, y donde todo se halla cubierto de la sangre extraída de las jovencitas vírgenes que devolvería la juventud a la condesa, en su lucha contra el tiempo, Alejandra Pizarnik recurre al repertorio de elementos provisto por los relatos de vampiros. Según Isabel Monzón (Monzón,1994) la única diferencia entre el personaje de Erzsébet Báthory y el del conde Drácula, de Bram Stoker, es que mientras éste último es un muerto y, por ende, su imagen no se refleja, la primera no fue vista por ser mujer. Existencia negada que en el ensayo de Pizarnik se evidencia en la ausencia total de la voz propia de la condesa, quien observa silenciosamente el poder que ejerce sin dar órdenes. Los actos de violencia que ocurren en los sótanos del castillo no se presentan como resultados de sus obras, sino como parte de la atmósfera que la rodea:

> Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder –y he aquí la gracia de la jaula-, se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la

> mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver. (p.377)

Su silencio, no obstante, no impide que ejerza una profunda seducción en el narrador, quien trata de conjurarla por medio de palabras o frases que, a modo de recordatorio, señalan que el ensayo trata sobre un personaje con características monstruosas: "la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible" (p.391). En un movimiento característico del *fantasy*, es decir, de la literatura que presenta lo que no puede ser pero es, definiéndose como una relacionalidad negativa de la categoría burguesa de lo real (Jackson,1986), Alejandra Pizarnik, en un intento de homogeneización y al mismo tiempo de repelencia (Herra,1988) presenta una condesa que, rendida a la seducción que sobre ella ejercen las jóvenes vírgenes, se entrega como espectadora a la violencia practicada contra ellas por otras mujeres, que le obedecen. Erzsébet Báthory se transforma, en este ensayo, en una mujer monstruo seducida que, inevitablemente, seduce:

> Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno.) **[…] sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: "Más, todavía más, más fuerte!"**(p.379)

La letra de la canción *Santa Tejerina* de León Gieco (Gieco,2005), por otra parte, recurre a un tipo de estetización diferente que iguala la imagen de esta muchacha a la de una santa. El sentimiento de impotencia que genera el acto de violencia que la define se libera en el arte "mediante símbolos, metáforas, ilusiones, deseos y artificios artísticos" (Herra,1988) que, finalmente, la siguen situando en un lugar de alteridad que fisura lo bello como norma. Aquí Romina tiene "en sus ojos la mirada de un secreto sin amor" que da "su bendición" a quienes "creen en el ángel salvador". Como "santa preferida de los que piden perdón" o "santa desconocida recién aparecida" "tiene la risa escondida en el medio del alma", y como "santa de la justicia" tiene "perfume a comunión" y "quiere salir a volar".

Apoyándose en términos que remiten al campo semántico de la religión cristiana, la canción construye un personaje equiparable a los relatos hagiográficos, en los que la figura del santo cuya vida se narra se representa como la de un héroe que debe superar ciertas pruebas impuestas por el dios cristiano, relacionadas con sufrimientos y dolores

de todo tipo que expiarían tanto los pecados propios como los de la humanidad (Romero,1987). Como un mártir, la *Santa Tejerina* es también una figura redentora que "matando al hijo presa de un castigo, del maltrato y de una violación" cree "conseguir toda la libertad". Su reclusión en el ámbito carcelario es aquí el castigo de "los que siempre pagan para que otros hagan de una vida un gran dolor".

En el sistema de simbolización binaria que Lucia Guerra (Guerra, 1995) denomina "proceso de territorialización masculina", como parte de una serie de elementos que, remontándose a la teoría aristotélica, se sitúan negativamente a la izquierda, en contraposición a aquellos pertenecientes a la derecha, la mujer encuentra, en esta lógica dicotómica, dos formas de representación, en las que la Virgen María, la madre del hijo de Dios, como mujer pura y santa, desprovista de sexualidad, se contrapone a la figura de Eva, quien por pecadora siente dolor en el parto y, en consecuencia, carga con el peso de su propio cuerpo. Podemos considerar a las brujas también como imágenes opuestas a la "rosa sin espinas" (Guerra,1995) que es la Virgen, no sólo por el exceso de corporalidad que evidencia su sexualidad ejercida tanto con hombres y mujeres como con demonios, sino también porque devoran a los hijos de otras mujeres (Monzón,1994), negando así la maternidad, que es lo que define a la mujer idealizada en la figura de la Virgen.

Presentando a Romina Tejerina como santa, es decir, como una mujer desprovista de sexualidad, aunque en ella haya sido lo que fue atacado mediante una violación y el posterior rechazo legal a su pedido de abortar, la sigue situando en un lugar 'otro' depositario de lo indecible, en el que hay apenas una mención a su cuerpo ultrajado. Esta idealización, que tiene correspondencias con la Virgen María, recurre a un repertorio patriarcal de configuraciones de la mujer como signo (Guerra,1995) en el que la ausencia del placer físico se traduce en el dolor simbólico de una entrega estoica que implica anteponer la vida de los otros a la propia, expiando así las culpas de la humanidad. La apuesta sería, sin embargo, representar a una mujer que asesina a su hijo y que, por ende, no tolera el lugar asignado socialmente de madre pasiva que soporta la violencia contra su cuerpo, como santa, figura que culturalmente representa valores positivos.

Tanto la condesa Erzsébet Báthroy como Romina Tejerina, al rechazar las conductas de pasividad implicadas a la maternidad, pueden representar una rebelión frente a este sistema de roles sociales, que define lugares coartando las decisiones individuales. La primera, porque al asesinar jovencitas que podrían ser sus hijas, habiendo prometido cuidarlas, reniega del comportamiento relacionado a la crianza de los hijos, aunque revele

al mismo tiempo su sujeción a este sistema, ya que lo hace para cumplir con su rol de objeto de intercambio sexual, para el cual debe permanecer bella y joven. La segunda, porque no puede tener un hijo no querido de una relación sexual no consentida y, en su asesinato, expresa la necesidad de defensa ante la desprotección en la que fue sumida. Son sus actos los que las definen. Para seres cuya participación en la cultura no les fue permitida, la palabra, al estar negada, pierde aquí su característica de "estar en presencia de una ausencia" (de Saussure,1999) que se resuelve en una puesta en acto. El espacio cerrado en el que esto transcurre deja de ser, simbólicamente, el ámbito doméstico de la mujer organizado desde otro lugar ausente y, al estar producido dentro de sí, se transforma en el marco en el que acontece un acto contrario a la norma, que en Romina Tejerina responde a una necesidad de defensa frente a un sistema legal y económico que no le permitió decidir sobre su cuerpo, condenándola al silencio, mientras que en la condesa Báthory se revela como el ejercicio de un poder dado por su clase social que, al mismo tiempo, la sujetó a las reglas de silencio y aceptación de roles propios de la mujer en el patriarcado.

Para estas mujeres cuyos actos, llevados a cabo por motivos muy diferentes, las convirtieron en símbolos de 'lo otro' humano, es decir, lo monstruoso, la estetización, recurriendo al repertorio de figuras dado por la cultura, permite construirlas como personajes con potencialidad subversiva frente a un sistema de dominación.

Bibliografía

Bedregal, Ximena. "Desafíos del Feminismo frente al Nuevo Desorden Patriarcal", México, en www.rimaweb.com.ar/feminismos/bedregal_desafios.html, 2002.

Buxó Rey, Maria Jesús, *Antropología de la Mujer. Cognición, Lengua e Ideología Cultural*, Barcelona, Anthropos,1988.

Derrida, Jacques, "El Teatro de la Crueldad y la Clausura de la Representación", en *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

de Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General,* Buenos Aires, Losada, 1999.

Eagleton, Terry, *Ideología*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

Gieco, León, *Por favor, perdón y gracias*, Buenos Aires, sello EMI - Odeón, 2005.

Guerra, Lucía, *La Mujer Fragmentada: Historias de un Signo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995.

Herra, Rafael Angel, *Lo Monstruoso y lo Bello*, I "Cuando el sueño de la razón produce monstruos (variaciones sobre la zoología del mal)", San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: Literatura y Subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

Miller, Elizabeth, "Bram Stoker, Elizabeth Báthory and Dracula", en http://www.bathory.org/miller02.htlm

Molina Petit, Cristina, "Cap. VIII Debates sobre el género", en *Feminismo y Filosofía*, Amorós, Celia (ed), Madrid, Síntesis, 2000.

Monzón, Isabel, *Báthory, Acercamiento al Mito de la Condesa Sangrienta*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

Penrose, Valentine, *La Condesa Sangrienta*, Madrid, Ciruela, 1987.

Pizarnik, Alejandra, "La Condesa Sangrienta", en *Obras Completas*, Cali, Corregidor, 1994.

Romero, José Luis, *Estudio de la Mentalidad Burguesa*, Madrid, Alianza, 1987.

Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

¿Quién gana con el fracaso de los monstruos? Una lectura de *Mapocho*, de Nona Fernández

Claudia Martínez Echeverría

Nona Fernández, escritora, actriz y guionista chilena nacida en 1971, publicó su primer volumen de cuentos, *El cielo*, en el año 2000. Con anterioridad, sus relatos habían aparecido en diversas antologías[1] hasta que en 2002 aparece su primera –y hasta ahora única– novela: *Mapocho*. El título nos remite al sucio río que cruza la ciudad de Santiago de Chile y que resulta ser la imagen perfecta para un viaje a través de la historia de un país marcado por la violencia desde sus orígenes. La muerte, por lo tanto, será uno de los motivos centrales y llamará la atención desde la colorida portada y, a continuación, en el epígrafe extraído de *La amortajada* de María Luisa Bombal.[2]

La novela nos habla del intento de la Rucia por reencontrarse con su hermano, el Indio, en la casa de la infancia ubicada en el barrio de La Chimba. Allí vivieron hasta el día en que los militares vinieron a buscar a su padre, Fausto, un profesor de historia, y sin perder tiempo, la madre huyó con sus niños a algún país del Mediterráneo. En ese paraíso alejado de todo, crecieron creyendo que su padre había muerto y desarrollaron, para espanto de la madre, un amor de hermanos poco apropiado.

Si bien son varias las voces que confluyen en el relato, predomina la de la Rucia. Es ella, por cierto, quien pone en evidencia la relación problemática con su mellizo: "Siempre estuvimos malditos, Indio [...]. Las dos mitades de un engendro monstruoso, un cuerpo dividido, tú la cabeza y yo el estómago, tú la boca y yo el ombligo. Un cíclope en busca de su segundo ojo, un mutante recuperando su presa abortada" (17). La autopercepción de ser un monstruo incompleto, dividido en dos, explica posiblemente el deseo que desde niños va naciendo en ellos. Como es sabido, el tabú del incesto es una de las prohibiciones universales con respecto a la familia, y la madre será quien constantemente intente evitar la consumación del pecado. Sin embargo, si no hay un Dios que los mire, el pecado no puede ser castigado, y será tras el accidente que les costó la

---

[1] Algunos títulos: *Música ligera* (Grijalbo, 1994); *Pasión por la música* (1996); *Cuentos extraviados* (Alfaguara, 1997); *Queso de cabeza y otros cuentos* (Aguilar Chilena Ediciones, 1998); "Manú" (en *Ecos Urbanos*. Alfaguara, 2000).

[2] Otro intertexto importante se desprende desde la imagen de la portada y se entrelaza con uno de los motivos centrales de la novela: me refiero al poema "Un ahogado pensativo a veces desciende" del chileno Óscar Hahn.

vida –y por lo tanto en un espacio paralelo, en un tiempo imposible– que empezarán lamiéndose las heridas para terminar, al fin, el uno fundido en el otro: por única vez, el monstruo se completa, atisba el cielo y olvida el dolor.

La percepción de su monstruosidad va más allá del deseo incestuoso que los atormenta y que finalmente llevarán a cabo: tiene que ver, además, con la función alegórica que representan y que remite al mestizaje. De hecho, durante toda la novela solo se reconocen como la Rucia y el Indio: es un monstruo muerto, pero también un monstruo mestizo, un monstruo sin reino. Los apodos aluden también a la compleja relación familiar en que se sostienen: carecen de nombre propio y, por lo tanto, se debilita la pertenencia al grupo familiar. Es más: "La pregunta por el origen queda inmediatamente respondida por la pregunta ¿cómo me llamo?" (Morandé, 55), pregunta que en la novela nunca se resuelve pero que es coherente con la insistencia en no decir las cosas por su nombre.

El recorrido que hará la Rucia por Santiago tras su mellizo es, por su parte, bastante significativo. Siguiendo a Deleuze y Guattari y su teoría de los espacios lisos y estriados, podemos explicar su manera de trasladarse. La ciudad es el espacio que mejor representa la noción estriada: aquel en que las líneas (los trayectos) tienden a estar subordinadas a los puntos (los destinos), es decir, se va de un lugar a otro previamente definido. El espacio es organizado, jerárquico, medible, lo que favorece el orden y el control. Por el contrario, en el espacio liso los puntos son los que quedan subordinados al trayecto: no importa tanto el destino, sino movilizarse. Por lo mismo, este es el espacio propio del nómada, así como el estriado lo es del sedentario. El liso es un espacio sin organización ni centro, al que se accede, por lo tanto, guiado por la intuición y los sentidos. Ahora bien, más importante que los lugares en sí es la forma en que el sujeto se desplaza y transita por ellos:

> los viajes no se distinguen ni por la cualidad objetiva de los lugares ni por la cantidad mesurable de movimiento - ni por algo que estaría únicamente en el espíritu - sino por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio. Viajar en liso o en estriado.(490).

En esa forma de viajar está justamente el punto que nos interesa: se puede "viajar en liso" sobre un espacio estriado y viceversa. En *Mapocho* es un rasgo que predomina: el principal escenario es Santiago, espacio estriado en el que resaltan además claros puntos de referencia (la Virgen del cerro, el barrio de La Chimba, la Estación Mapocho y, por supuesto, el río del mismo nombre). Sin embargo, en este espacio tan claramente deli-

mitado, el recorrido de la Rucia es liso: ella vagabundea -"La Rucia se ha sacado las patas caminando" (28)- y en su caminar recorre no solo las calles sino también el tiempo; no hay, por cierto, límites entre el pasado –que se rehúsa a morir– y el presente –carente de vida–. La impresión que queda es que los años no han pasado, sino que se han ido sobreponiendo unos sobre otros hasta formar un enorme friso donde se resume la historia. Esta acumulación temporal es, en todo caso, más compleja aun, pues no se limita a la simple superposición de un hecho sobre otro, sino que además rota alrededor de un eje:

> Todo gira en este Barrio –dice la Rucia–. Un carrusel dando vuelta sobre sí mismo. Cuando crees que todo ha terminado, la vuelta comienza otra vez. Los mismos cuerpos, los mismos quejidos. Estamos en el punto cero, en el eje del carrusel. (121).

Dicha circularidad es la que impide el descanso de los muertos y que se cierren los ciclos. A raíz de lo mismo, surge la imposibilidad de evitar que las tragedias sigan sucediéndose, enarbolando nombres distintos para repetir un mismo destino, originado en el mismo instante en que la cabeza de Lautaro rodó hacia la ribera del Mapocho. El río, símbolo tradicional del transcurrir del tiempo, forma en este caso un círculo de muerte cada vez que, frente a una nueva tragedia, los cuerpos van a dar ahí mismo. Así, a la cabeza de Lautaro, se suman los cadáveres de los mismos que, a punta de latigazos, construyeron el puente de Cal y Canto; más tarde, a mediados del siglo XX, el río acompaña en su recorrido a los homosexuales que, en tren, van a ser arrojados al mar. A partir del '73, la historia es conocida y el lecho del río vuelve una vez más a llenarse de cadáveres.

Así como la historia del país es circular, la historia personal de la Rucia y el Indio está condenada también a no tener final debido a la intervención pseudo-divina de Fausto, el padre-mago. El conjuro que los confinó a la inmortalidad remite, según una nota final de la autora, a una leyenda latinoamericana. La adaptación de Fausto dice así:

> Érase una vez, hace mucho tiempo, una mujer y un hombre pequeños. La mujer y el hombre dormían tranquilos en su cama pequeña y soñaban que un dios, algo más grande que ellos, los soñaba. En el sueño de la pareja, el dios soñaba con una gran piñata de colores en la que se encontraban ellos, bailando y riendo, colgados del parrón, entremedio de dulces y challa, felices, porque sabían que en cualquier momento nacían y salían al mundo. La mujer y el hombre pequeño soñaban que el dios, soñando, los creaba y mientras rompía la piñata de un solo combo, decía: aquí nacen una mujer y un hombre. Y juntos van a vivir y morir. Pero nacerán otra vez, y luego morirán nuevamente. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira.(21).

Vemos así como su retorno se vuelve eterno en el mismo sentido que lo plantea Mircea Eliade: como parte de un rito de regeneración cosmológica. El Indio finalmente lo comprende y le advierte a su hermana que no hay forma de salir, que se deje llevar por el río hasta el mar. Del mismo modo, el incesto entre ellos parece también inevitable pues responde a la misma reiteración, dentro de la ficción, de un acto fundacional: cuando la Chimba era un lugar campestre, aislado de todo, el diablo llegó a vivir ahí y trató de portarse bien.

> Pero el Diablo es el Diablo, no puede ir contra su sombra. Dicen que un día, al cabo de unos años, las niñas [sus hijas] se estaban bañando desnudas en un arroyo cuando su padre las divisó [...]. Dicen que sus cachos de Diablo se le pararon en el acto, su cola se le erizó, todo en él quedó tieso ante la visión de las nínfulas, y sin poder controlarse, se lanzó al agua con ellas y las poseyó una y otra vez. (82)

Preponderante resulta también Fausto, en quien se entrecruza la historia de la familia y la de la nación, ambas, a la vez, falseadas directa o indirectamente por él. La misión que los militares le encomendaron fue reescribir la historia oficial de Chile, eliminando todo aquello que pudiera generar conflicto. La revisión histórica que realiza permite transparentar dicho proceso fraudulento y, al mismo tiempo, mostrar cómo la violencia se ha reiterado cíclicamente.

Lo relevante es que al tratarse de un tiempo circular y que, al mismo tiempo, se va aglomerando sobre sí mismo, la muerte deja de ser el final lógico, no existe mientras queden deudas pendientes. Y como es de suponer, estas son demasiadas como para permitir que el tiempo avance sin el lastre del pasado. Producto de todo esto, el Barrio está más muerto que vivo, y en definitiva no hay, dentro del mundo narrativo, esperanzas para nadie.

Ese es el escenario que recorren la Rucia y el Indio. Tal vez por ello es que la imagen del monstruo surge incluso natural en este espacio de descontento. Cuando Foucault se refirió a los anormales (en el texto del mismo nombre), lo hizo señalándolos como grupos estigmatizados por instituciones de control, que así podían desplegar con mayor eficacia su poder sobre ellos. Así, los monstruos, los interdictos y los onanistas eran situados en una posición de marginalidad: son los excluidos. En el caso de *Mapocho,* la calificación de monstruoso los envuelve a todos por igual, sin distinción: los gobernantes son diablos o seres grotescos, mientras que sus víctimas son almas en pena que se desangran noche tras noche. Ejemplos de estos últimos hay muchos. Uno de los más dramáticos es el del matrimonio que recorre las calles buscando a la hija que les fue arrebatada recién nacida, por los militares, en el Estadio Nacional:

> La mujer se descubre los diarios y los sacos de arpillera para mostrarles algo. Una mancha roja aparece en su enagua. Su vientre queda al descubierto. Lo tiene abierto en una herida, sucio de sangre y tripas sueltas, hinchado de infección, con un cordón umbilical asomándose negro y seco, mustio, muerto.(62)

Consecuencia de esta indistinción es que, uno a uno, todos los monstruos van siendo derrotados: el Diablo, que tenía la intención de acceder también al cielo, se quedó afuera por la crueldad con que mandó a armar el puente. A través de un "Dicen que", que relativiza la historia al darle un papel predominante al rumor (anónimo, colectivo, de rápida transmisión), se narra su fracaso. Al terminar el puente, La Chimba se deteriora rápidamente por el fácil acceso que ahora tiene. Como ya no se parece en nada al Edén natal que había querido recrear en esta tierra, muere al poco tiempo y llega al cielo en un carruaje. Allí lo recibe San Pedro que lo obliga a mirar su obra desde lo alto. Como el Diablo no viera nada malo en ello, San Pedro "le apuntó unas manchas negras que vagaban por las aguas del río y que el ciego Diablo no quería mirar" (86). Por culpa de todos esos muertos flotando en el Mapocho, San Pedro le negó la entrada al cielo:

> Dicen que el Diablo se quedó ahí, en esa terraza, en ese limbo extraño [...]. ¿De qué había servido todo? No podía volver a su quinta de la Chimba, porque gracias a él, la Chimba ya no era la de antes. Tampoco podía entrar al Cielo por culpa de esos muertos. ¿Qué haría? No le quedaba más que quedarse allí, escuchando los lamentos que venían desde el río. Cada vez más fuerte. Una y otra vez, sin descanso, como una tortura eterna.
>
> Dicen que los muertos todavía gimen. Dicen que nunca dejarán de hacerlo. Flotarán en el río y aullarán tan fuerte como puedan. Dicen que por culpa de los muertos el Diablo jamás entrará al Cielo. Eso dicen. (86)

Los hermanos, por su parte, no logran reencontrarse, solo se presienten sin coincidir. La Rucia finalmente acepta dejarse llevar por las sucias aguas del Mapocho mientras que las palabras con las que se cierra el libro nos muestran al Indio aceptando su derrota: "Yo soy solo un cobarde. No me queda más que seguir espiándote detrás de los matorrales" (240). Fausto, el mago-historiador, nunca logró incluirse en el último de sus libros como era su intención y se suicida al conocer el destino de sus hijos. Y así con todos, todos los tiempos: Valdivia decapitado por Lautaro, Lautaro traicionado y decapitado en venganza; la gran obra de Luis Manuel de Zañartu cae estrepitosamente cien años después; el Coronel Ibáñez sorprendido *in fraganti* en su deseo travesti, y los muertos, que son demasiados, deambulan a diario por las calles: "Se camuflan perfecto, visten como vivos, hablan y lloran como vivos. Los más inocentes hasta creen que están vivos" (115).

Si los monstruos fracasan, cabe entonces preguntarse quién gana. Rodrigo Cánovas, en su lectura sobre *El lugar sin límites*, señala cómo los personajes deben inventarse un cielo ya que no pueden salir del infierno que habitan. Del mismo modo, en *Mapocho*, a los habitantes de la ciudad, no les queda más remedio que crearse un cielo propio para poder al menos sentir una mínima esperanza. Ese cielo de utilería está regido por la Virgen María, instalada en lo alto del cerro. Figura central, por cierto, en toda Latinoamérica "para la construcción de las identidades genéricas y para la reproducción de ciertos valores ligados a lo femenino (Montecino,27), nunca se dignará a mirar hacia donde la Rucia y el Indio deambulan, dejándolos en una orfandad absoluta. Es una Virgen europea, blanca y distante, que siempre les ha dado la espalda.[3] Y si no hay una Madre Santa, menos aun habrá un Hijo salvador: es un mundo abandonado por Dios, donde incluso los diablos quedan solos. Por ello es que, volviendo al título de esta lectura, si nos planteamos quién gana con el fracaso de los monstruos, la respuesta parece evidente: no hay ganadores, porque desde un principio estaban ya todos derrotados. Más allá de los fantasmas y brujos que rondan, lo realmente monstruoso en *Mapocho* es, en efecto, la imposibilidad de salir de la espiral de violencia en que han estado desde los orígenes y que hace que todos sean víctimas. Mientras no se detenga el carrusel, no habrá vida, ni muerte, ni posibilidad alguna de redención.

Bibliografía

Cánovas, Rodrigo, *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana*. Santiago, LOM, 2003.

Deleuzze y Guattari, *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos, 2002.

Eliade, Micea, *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 2004.

Fernández, Nona, *Mapocho.* Santiago, Planeta, 2002.

Hahn, Óscar, *Arte de morir*, Santiago, LOM, 2000.

Foucault, Michel, *Los anormales.* En *Contratiempo Revista de pensamiento y cultura* (IV 7) 2004/05. Disponible en <http://www.revistacontratiempo.com.ar/siete.htm>

Montecino, Sonia, *Madres y huachos*. Santiago, Sudamericana, 2001.

Morandé, Pedro, *Familia y sociedad*. Santiago, Universitaria, 1999.

[3] Por cierto, cuando la Rucia comienza la búsqueda de la que era su casa, la principal referencia que recuerda era lo que su madre le decía de niña: "El poto de la Virgen. Cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos mirando el poto de la Virgen" (28).

Seres fabulosos en la estatua *Thoracata* de Augusto

Ana María Martino

La estatua con coraza de Augusto, llamada comúnmente *Augusto de Primaporta*[1] es la obra que hemos elegido para ejemplificar la utilización de representaciones de seres fabulosos, cuyo carácter alegórico ayudaba a reforzar los contenidos simbólicos desplegados en el arte augustal.

Esta obra escultórica tiene una sólida construcción iconográfica e iconológica, ya que todos sus elementos están diagramados para plasmar un discurso retórico, cuyo punto focal era la exaltación del p*rinceps* como héroe salvador de su pueblo.

La primera lectura que surge de esta escultura[2] es muy clara: un general romano vencedor impone silencio a sus tropas mediante el gesto convencional de la *adlocutio*, con la mano derecha levantada, mientras que con la izquierda sostiene una lanza. Tiene vestimenta militar salvo por un grueso manto que lleva alrededor de su cadera, cuyos pliegues, que caen sobre su brazo izquierdo, marcan un ritmo plástico acentuado. Este elemento juega un rol importante en el equilibrio formal de la pieza, porque con su densidad compensa el peso de la figura del pequeño Eros, que, sentado sobre el delfín, aparece apoyado sobre la pierna derecha de Augusto. También la contundente caída del manto es un soporte visual importante que contrarresta la tensión de inestabilidad creada por la pierna flexionada. Un detalle iconográfico interesante son sus pies descalzos, que no condicen con un equipo guerrero, pero que aquí cumplían un rol simbólico específico. La desnudez de los pies de Augusto era una alusión directa a la desnudez heroica de los griegos, un elemento más que enfatiza la idea rectora de esta obra, dirigida a poner de manifiesto la heroicidad de su comitente.

---

[1] Esta escultura debe su nombre al lugar donde fue encontrada, que era la villa suburbana de Livia, en la Via Flaminia, en un montículo bajo el arco llamado Prima Porta. Se la llamaba la Casa de las Gallinas blancas, respondiendo al mito que contaba que en ese lugar, un día, cuando la joven Livia, recién desposada por Augusto, se paseaba por el jardín, había aparecido repentinamente en el cielo un águila que llevaba entre sus garras a una gallina blanca, en cuyo pico había una ramita de laurel; el águila dejó caer suavemente a la gallina sobre las rodillas de la señora, que ante ese prodigio decidido criarla y plantar un árbol de esa rama. Las gallinas se multiplicaron y creció un enorme laurel como homenaje al dios Apolo.

[2] Es una copia de mármol hecha en la época de Augusto o de Tiberio, de un original de bronce, hoy perdido. Fue encontrada durante las excavaciones llevadas a cabo por F. Senni, P. d'Ambrogi y G. Gagliardi entre marzo de 1863 y febrero de 1864. Actualmente se encuentra en los Museos Vaticanos. Mide 2,04m de altura. La fecha de su realización aún se discute, pero la datación generalmente admitida es entre el 20 AC y el 8 AC.

Formalmente, la figura de Augusto tiene una postura que es posible asimilar a la del *Doríforo*[3] o 'portador de lanza' del escultor griego Policleto. Ambas obras tienen medidas que obedecen estrictamente al canon de este artista, basado en un sistema de proporciones ideales para el cuerpo humano. El *Doríforo,* al igual que la estatua de Augusto, descarga su peso sobre la pierna derecha y desplaza el pie izquierdo hacia atrás, describiendo una S con su cuerpo, llamada *contrapposto*,[4] que es acompañada con un leve giro de la cabeza hacia la derecha. La *romanitas* está presente en el atuendo militar y el rostro revela una cierta intencionalidad retratística, aunque su idealización nos remite nuevamente al mundo griego clásico.[5] La iconografía se completa con la figura de un Eros montado sobre un delfín, que ya hemos mencionado anteriormente. El significado de estas dos figuras es atestiguar la ascendencia divina de Augusto a través de los símbolos correspondientes a la diosa Venus, madre de Eneas, fundador de la familia *Iulia*, estirpe de la cual el *princeps* es su descendiente.

Pero es en la coraza que luce el soberano, donde se completa y se define el discurso iconográfico de poder. Allí, dioses, hombres, animales y seres fantásticos comparten el espacio plástico, distribuidos en ejes verticales y horizontales, con una sintaxis plástica donde la simetría axial organiza la composición. En la zona superior, sobre el eje central, aparece la figura del dios cielo, *Caelus,* que sostiene con ambas manos el firmamento representado como un manto agitado por el viento y que, a su vez, le sirve de marco. Lo acompañan, en el lado izquierdo, el dios Sol conduciendo su carro guerrero, y a la derecha la diosa Luna y la Aurora, con su cántaro lleno de rocío. La parte central corresponde al momento histórico de celebración de la victoria sobre los Partos[6] y es acompañada a los costados por las personificaciones de pueblos vencidos.[7] Cerrando el círculo virtual de toda la representación, la parte inferior está enmarcada por las figuras de dos divinidades muy importantes para Augusto, el dios Apolo y su hermana Di-

---

[3] El *Doríforo* es una de las múltiples copias de mármol que fue encontrada en Pompeya, y que a su vez, es copia de un original de bronce del siglo V AC, cuyo autor fue Policleto. Esta copia fue realizada antes del 79 DC. Su altura es de 2,12 m. Hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles

[4] La postura llamada *contrapposto* ha sido utilizada desde la época de Policleto con mucha frecuencia en la historia del arte.

[5] Es interesante destacar que para la fecha de realización de esta obra Augusto tendría unos cuarenta años aproximadamente, sin embargo su rostro indica una juventud idealizada.

[6] En la parte central se relata la escena de devolución de las enseñas que Craso había perdido al ser vencido por los Partos y que ahora son recuperadas por un general romano de manos del rey Fraetes IV. Algunos autores lo reconocen como Tiberio (Bianchi Bandinelli *El arte de la antigüedad clásica Etruria-Roma,* Akkal,2000,p.74) y otros se inclinan por Augusto o Mars Ultor (Paul Zanker *Augusto y el Poder de las imágenes,* Alianza, 1992)

[7] Posiblemente se trate de la imagen de Panonia a la izquierda y de Germania a la derecha. Ambas están sentadas en actitud de pesadumbre.

ana montada sobre una cierva. En el vértice y como contrapartida del cielo, ocupa el lugar central la imagen de la Diosa Tierra, *Tellus,* semirrecostada, sosteniendo la cornucopia, mientras dos pequeños parecen pugnar por alcanzar sus pechos fecundos. No es casual la inclusión de esta figura en una obra tan representativa del discurso augustal.[8] Haber logrado la paz y la dignidad para el pueblo romano fue el gran baluarte de la propaganda política de Augusto.

Para nuestro tema nos interesa destacar la presencia, en la coraza de esta escultura, de dos tipos de seres fabulosos: esfinge y grifo. La inclusión de estos animales fantásticos en la composición iconográfica de esta obra no fue hecha al azar. Ambos tienen anclaje en la construcción del mito de Apolo, aunque su aparición en el imaginario plástico sea muy anterior a la leyenda de este dios. Este aparece en el costado izquierdo de la coraza montando un grifo, haciendo pareja con su hermana que cabalga sobre una cierva, en el lado derecho de la composición.

La iconografía de los grifos los señalan como animales compuestos: grandes aves con pico de águila, poderosas alas y cuerpo de león. Unas de las primeras imágenes que han llegado hasta nosotros de estos seres nos los muestran custodiando el trono del palacio de Cnossos.[9] Ubicados de manera heráldica, es decir, simétricamente a ambos lados del asiento real, tienen una connotación simbólica de custodia, de protección, como guardianes de los tesoros reales. Ya aquí aparecen las características esenciales de su anatomía aunque el aspecto formal es propio de la cultura minoica: planismo acusado, predominio de las curvas y ornamentación espiralada en el diseño de los penachos. La cultura cretense, a mediados del siglo XV AC, estaba en contacto con todos los centros importantes de poder de la época. La dinámica de contactos era muy fluida, no sólo en el aspecto político o comercial sino también en el artístico, de modo que las imágenes tenían un circuito de circulación bastante extenso. Probablemente, la tipología de estos seres fantásticos haya formado parte de la imaginería de otras culturas orientales en contacto con el Mediterráneo. El mundo griego que surge después de la Edad Oscura asimila elementos iconográficos que pertenecieron a la civilización micénica, cuyo momento de esplendor es contemporáneo a su victoria sobre los cretenses. Uno de estos

[8] En el *Ara Pacis Augustae*, un panel de la puerta oriental de este altar está ocupado con la imagen de *Tellus,* una mujer sentada con dos niños en su regazo identificada con la fecundidad y la abundancia como consecuencias de la paz lograda por Augusto.

[9] El Palacio de Cnossos pertenece a la cultura minoica y su construcción data del siglo XVI AC. Fue descubierto por Sir Arthur Evans a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Él fue el que realizó parte de su reconstrucción. El salón del trono, situado en el lado oeste del gran patio central del palacio, tenía pintadas sus paredes con frescos, con representaciones de grifos en medio de una esquemática vegetación.

ejemplos es la imagen del grifo, que aparece en la cerámica del siglo VII AC,[10] conserva los rasgos esenciales de su anatomía, aunque se enfatiza su carácter temible por el gran pico abierto que le da mayor ferocidad. El tratamiento plástico difiere del cretense en algunos detalles, el cuerpo de león tiene un tratamiento cercano al naturalismo, en tanto que las alas tienen un diseño netamente decorativo, conformadas por diferentes colores colocados en forma radial. En la cabeza del monstruo está puesta su latente agresividad. Para la mitología griega, los grifos eran animales fabulosos consagrados a Apolo encargados de vigilar sus tesoros.

En el mundo etrusco también es posible encontrar testimonios de estos extraños seres. Sabemos la estrecha relación que este pueblo mantuvo con sus vecinos de la Magna Grecia y con los fenicios de Cartago. Estas aproximaciones son visibles en los objetos artísticos de origen etrusco, donde es dable observar las resignificaciones iconográficas de algunas imágenes con fuertes contenidos mítico-simbólicos. Los grifos formaron parte de este repertorio y es posible encontrarlos en numerosos objetos y pinturas. Si observamos el asa de un caldero de bronce de mediados del siglo VII AC,[11] podemos ver cómo se manifiesta la influencia greco-orientalizante, especialmente en el modelado de la cabeza del grifo. Tiene similitud plástica con el ejemplo anterior, ya que ambos lo muestran abriendo sus fauces en actitud desafiante. Este aspecto se vería reforzado porque tenía los ojos con incrustaciones de materiales en color.

Ya en el arte romano las representaciones de grifos son abundantes y si bien conservan su significado primigenio alusivo al sentido de custodia y protección, es más claro su contacto con el culto de Apolo. Uno de los muchos ejemplos lo encontramos en la llamada *Casa de los Grifos* en el Palatino.[12] Esta casa tiene una decoración pictórica parietal que corresponde a la primera fase del estilo de pintura llamado 'Segundo estilo o estilo arquitectónico',[13] donde comienza a hacerse una tripartición del muro con decoraciones que imitan mosaicos, mármoles y también elementos arquitectónicos que crean

---

[10] *Oinocoe Levy.* Cerámica del tipo orientalizante, con representación en registros de animales y seres fabulosos. Datado entre el 640 y 620 AC , 39cm por 30cm. Actualmente Museo del Louvre.

[11] Asa de un caldero de bronce, aproximadamente del 640 AC. Altura 19cm. Actualmente en el Museo de Perugia.

[12] Es una de las tres casas más antiguas de la época republicana. Fue construida a finales del siglo II AC y restaurada a mediados y fines del siglo I AC. Todavía seguía en pie en época de Nerón. Su ubicación en el Palatino es cercana a la *Domus Flavia.* Tenía dos plantas, de las cuales hasta ahora sólo se han encontrado algunas habitaciones. Tuvo muchas modificaciones, una de las últimas correspondería a la época de Augusto.

[13] Este estilo se caracteriza por decorar las paredes de las habitaciones imitando arquitecturas, lo que provoca un efecto visual de "desfondamiento" del muro. La división en cuatro estilos pictóricos de acuerdo al tratamiento decorativo de las paredes, se debe al historiador A. Mau, que tomó como referencia los testimonios pompeyanos, en Mau, Auguste, 1882.*Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji.*

una ilusión perspéctica espacial. En una de las habitaciones, una de las lunetas del techo resalta por el rojo intenso del fondo y por las figuras de dos grandes grifos en estuco blanco, ubicados en actitud heráldica, con una de sus patas levantadas, orientados simétricamente hacia una planta de acanto, de la cual surge una florida decoración que cubre todo el espacio con un diseño esquemático. En este caso los grifos han sido representados de acuerdo a una tendencia decorativa y ornamental, que neutralizó los rasgos de ferocidad animal que eran característicos de estos seres monstruosos. Un vaso de mármol[14]de la época augustal, está ornamentado con relieves y en uno de ellos aparece un grifo en medio de ramas de acanto, que ofician como marco de la composición. Aquí, el animal, presenta características similares a las de la coraza de la estatua de Augusto, sobre todo en cuanto al diseño de su físico en el sentido de una aproximación a una representación más naturalista.

En la estatua *thoracata*, el dios Apolo, tocando su lira, está montado en un grifo con sus alas desplegadas y las patas extendidas hacia delante, en una alusión directa a la representación de estar en vuelo. Las alas fueron trabajadas con mucho cuidado, al igual que las extremidades de león. El pico abierto recuerda iconografías anteriores, más arcaicas, pero contundentes para reflejar el aspecto temible del monstruo. Aquí no queda ninguna duda con respecto a su iconología vinculada al dios Apolo. Lo conduce y lo protege de todo mal.

El otro animal fabuloso que aparece en la coraza de la estatua de Augusto es la esfinge. En este caso son dos y están colocadas en las solapas de las hombreras de la armadura. La historia de su imagen es aun más remota que la del grifo y se remonta a las primeras dinastías del Reino Antiguo de Egipto. Para esta cultura, era un ser antropozoomorfo,[15] ya que combinaba un cuerpo leonino con rostro o cabeza humanos. Era de naturaleza masculina y funcionaba como guardián y protector en el mundo del más allá. Asociado al dios sol, su fuerza intrínseca le asignaba un papel de protección. Las activas vinculaciones del mundo mediterráneo la hacen aparecer en el imaginario griego. Pero aquí sufre una transformación iconográfica: conserva el cuerpo leonino, pero cambia de género, ahora es femenina y alada. Conserva el rol de protección y custodia tanto para vivos y difuntos. De ahí que es común que aparezca como remate de lápidas

[14] Vaso con Eros alado y grifo. Mármol, altura 62 cm, diámetro 54 cm. Museo Arqueológico de Florencia.

[15] Esfinge con la cabeza del faraón Amenemhat II, Reino Medio, 1900 AC. De granito rojo. Longitud: 2,08m. Museo del Louvre. París.

funerarias. Fue muy representada tanto en esculturas[16] como en relieves y pinturas. Un ejemplo interesante nos lo brinda su imagen en la llamada *Placa Boccanera*[17] perteneciente al mundo funerario etrusco, aunque su factura está íntimamente ligada a la cerámica corintia de figuras negras[18] con influencias greco-orientales y jonias. Aquí vemos como se mantiene la tipología antropozoomorfa griega, con una acentuación en la mirada mediante un gran ojo dibujado de frente. En un ejemplo de época clásica, aparece relacionada con el mito de Edipo[19] y el ciclo tebano, pero conservando las características iconográficas ya apuntadas.

El traslado de esta figura al arte de Roma sigue el mismo circuito de circulación que el resto de las imágenes griegas que son incorporadas al mundo romano. Su íntima conexión con el culto de Apolo acelera su inclusión en el imaginario religioso. Paul Zanker[20] dice que "desde los tiempos de Sila, Apolo y sus símbolos (trípode, sibila, cítara, esfinge) aparecerían en las monedas como promesa de un mundo mejor". Esto es comprobable por la cantidad de imágenes de este ser fabuloso que aparecieron representadas en la numismática, glíptica, escultura y pintura. Augusto también hizo hacer monedas con este símbolo[21] cuya iconografía es similar a la griega, enfatizando su carácter femenino a través de sus pechos femeninos y las tetillas leoninas. El rostro se dulcifica y las grandes alas acompañan, con su curvatura, el diseño del cuerpo de la esfinge. Así es como figuran en las hombreras de la coraza de la estatua que estamos analizando.

Como se ha podido observar, esta es una obra con una fuerte construcción simbólica, que utiliza elementos históricos, alegóricos y emblemáticos. En la coraza, el espacio plástico es compartido por hombres, dioses, animales y monstruos. En este caso, estos seres fabulosos son un grifo y dos esfinges, que tuvieron una larga trayectoria en el arte antiguo. Aquí, su inclusión obedece a la formulación de un discurso retórico cuyo elemento polarizador es Augusto. Su articulación en la sintaxis plástica es convergente con

---

[16] La esfinge de Naxos. Perteneciente al santuario délfico de Apolo. Datada entre el 570/560 AC. Colocada originalmente sobre una alta columna cercana al Templo de Apolo. Ahora Museo de Delfos.

[17] *Esfinge*, una de las cinco placas de terracota cocida y pintada, encontradas en una tumba de la necrópolis de Banditaccia, Caere. Atribuidas al pintor Cratón de Sicione. Sus medidas son 1m por 0,57m. Datadas aproximadamente entre el 550-530 AC.

[18] Técnica de 'figuras negras' datada entre el 600/520 AC. Las imágenes se pintaban en negro sobre el rojo de las vasijas (por el óxido de hierro).Los detalles se hacían con buril.

[19] *Edipo y la Esfinge*. Anfora ática, atribuida al Pintor de Aquiles.450-440 a.c.Esfinge sentada sobre columna dórica observando a Edipo, vestido como un viajero; su petaso cuelga de la espalda. En Dukelsky, Cora, "Esfinges, sirenas y arpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas" *Argos* (24) 2000, p.33.

[20] Zanker (1992:71)

[21] Cristóforo de Pérgamo, del 27/26 AC. Aparece la Esfinge y el nombre de Augustus.

la devoción del soberano al dios Apolo, su protector y guía personal. Ambos seres están vinculados con su culto y participan de la misma esencia protectora. Ambos figuran en el lugar más significativo de la obra. Ambos han dejado de ser monstruos para ser custodios.

Imagen

August: images of Power, de Mark Morford University of Virginia.

Bibliografía

Barrow, R. H., *Los Romanos,* México, FCE, 1983.

Bianchi Bandinelli, R., *Roma centro del poder,* Madrid, Aguilar, 1970.

Bianchi Bandinelli, R., *Los etruscos y la Italia anterior a Roma,* Madrid,. Aguilar, 1974

Bianchi Bandinelli, R-Torelli, M. *El arte de la antigüedad clásica. ETRURIA-ROMA,* Madrid, Akal, 2000.

Bosworth, B., "Augustus, the Res Gestae and Hellenistic Theories of Apotheosis", *The Journal of Roman Studies* (LXXXIX) 1999.

Coarelli, F., *Roma,* Milán, Mas-Ivars Editores, S. L. 1971

Dukelsky, C. "Esfinges, sirenas y arpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas*", Argos* (24) 2000.

Freedberg, D. *El poder de las imágenes,* Madrid, Cátedra, 1992.

Grimal, P. *Diccionario de mitología Griega y Romana,* Buenos Aires, Paidós, 1982.

---------- *El siglo de Augusto,* Buenos Aires, Eudeba, 1977.

---------- *La civilización romana,* Barcelona, Paidós, 1999.

---------- *La formación del Imperio Romano,* Madrid, Siglo XXI, 1974.

Kleiner, D. *Roman Sculpture,*Yale University Press, 1992

Ling, R. *Roman Painting,* New York, Cambridge University Press, 1991.

Pallotino, M., *La peinture Ètrusque,* Suiza, Skira.1952

Ripa, C., *Iconología II*, Madrid, Akal, 1996

Robertson, M., *El arte griego,* Madrid, Alianza,1997

Rostovtzeff, M. *Historia social y económica del Imperio Romano. I,* Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

Strong, D., *Roman Art,* New Haven and London, Yale University Press, 1988.

Zanker, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992.

Wasabi: la literatura entre quien lleva el monstruo a cuestas y quien se acuesta con el monstruo

Marcelo Méndez

Que lo monstruoso incita a la literatura es cosa bien sabida. *Wasabi*, de Alan Pauls, es una respuesta a esa incitación que tiene la particularidad de exhibirse como tal. Esto es: el escritor no siempre 'escribe'. El oficio incluye situaciones que complementan pero a la vez impiden la escritura. Supervisar traducciones, llevar adelante el vínculo con el editor, comparecer en diversos eventos conforman, para el escritor profesional, una periferia ineludible de la labor creativa. Mientras se hace todo eso el espacio de la escritura está clausurado. Quien más, quien menos, todos los aquí presentes conocen esto. Como se comprende con el correr de las páginas, en esa clase de menesteres estaba el narrador de *Wasabi* cuando la irrupción de lo monstruoso, bajo la forma de un extraño quiste en la base de su cuello, invierte el orden de las actividades y por lo tanto esa desmesurada rareza, que será obsesivamente mirada durante la novela, 'se deja ver' como el punto de partida de la escritura, que instala desde la primera frase lo que Foucault llamó la "problemática de la anomalía".[1] Cito la oración que abre la novela: "según la médica, la homeopatía no tiene nada para borrar el quiste".[2] La hipótesis de este trabajo es que *Wasabi* es una novela que puede ser íntegramente leída mediante la articulación de diferentes formas de la monstruosidad. A la nitidez con que, como se termina de señalar, esto aparece en su comienzo –la escritura brota 'con' el quiste monstruoso- cabe agregar la transformación en monstruo del propio narrador, a medida que el desproporcionado desarrollo de esa protuberancia lo vuelve una parte indiscernible de ella; las fuertes intertextualidades que este 'volverse monstruo' convoca: *Otelo*, cuando se alude a la metáfora shakespereana del "monstruo de los celos", *Nuestra señora de París*, de Victor Hugo, cuando se hace presente la figura del jorobado. Por último, debe considerarse la aparición de un 'monstruo' siempre presto a inmiscuirse en la narrativa de Pauls: el escritor libertino, así como la del monstruo del falocentrismo, víctima esta vez de un original desplazamiento. La concatenación de monstruos cifra el despliegue de la trama argumental..

La novela, como se dijo, comienza en un consultorio médico. En esas páginas iniciales el narrador, por añadidura el paciente, ya aparece cargando literalmente con su

[1] Foucault, M., *Los anormales*, Buenos Aires, F.C.E., 2000, p.63
[2] Pauls, A., *Wasabi*, Barcelona, Anagrama, 2005

problema; la médica, restándole importancia. Ambos ocupan lugares conocidos en la historia de la monstruosidad. El monstruo –dice Foucault- interroga al sistema médico. Interrogar es lo que, como puede, preocupado y dolorido como está, el narrador hace. La médica, como si quisiera respaldar a Foucault con sus respuestas, pretende que el monstruo sea visto apenas como el anormal, que es un monstruo cotidiano y trivializado.[3] La pomada recetada para impedir que el quiste crezca (el "Wasabi" del título) es el fruto de la consulta y la mejor evidencia de que las relaciones médicas de poder prevalecieron, aun cuando la doctora pregunte con cierto asombro "¿cuánto hace que vive con ese bulto en la espalda?"[4] y que el narrador mencione que en "su textura [...] había comenzado a sufrir alteraciones" y haga hincapié en cierta emergente "rugosidad de escama",[5] sintagmas todos que adelantan un futuro de temer. El paciente, en suma, vuelve a casa con el monstruo y con el medicamento prescripto.

Después de esta entrevista inicial la relación entre el protagonista y el quiste que lo habita sufren un paulatino acercamiento a la simbiosis. El desarrollo del quiste y lo sombrío de su aspecto van provocando un cambio en el modo en el que la situación es percibida. Ya no se trata de alguien que 'porta' una monstruosa curiosidad dermatológica sino de la sola figura del monstruo. Ahora el narrador es una mera prolongación del quiste, aquello que lo completa. Su cuerpo todo es el monstruo, sus piernas las que lo transportan. La trivial recorrida por un *shopping* contiene el pasaje donde se comprende que la novela ha entrado en otra fase: mientras el protagonista espera que su compañera salga del probador de una boutique, se ve descubierto por "una chica de ojos aterrorizados, que miraba un punto de mi espalda que la petrificaba. La bolsa que llevaba en la mano cayó al piso con un estrépito de cristales".[6] Asimismo, el narrador se sorprende por el nuevo aspecto del quiste: "No me fue fácil reconocerlo. Era una saliente ósea, como la hoja irregular de uno de esos puñales hechos con un fémur tallado".[7]

Esta alusión al fémur es la primera vinculación con el campo semántico de la animalidad que *Wasabi* presenta, vínculo que resulta clave en este tramo de la novela y que muy pronto se repite: "mi perchero, mi querido perchero [...] me decía Tellas colgando un corpiño del **espolón** (mi resaltado).[8] Muy pronto la animalidad acerca dos temas que también despuntan en estos capítulos y cobrarán mucha más importancia al

[3] Foucault, M., op. cit., p.63-67
[4] Pauls, A., op. cit., p.10
[5] Pauls, A., op. cit., p.9-10
[6] Pauls, A., op. cit., p.46
[7] Pauls, A., op. cit., p.46
[8] Pauls, A., op. cit., p.53

final: los celos y el personaje del jorobado: "había empezado a caminar encorvado [...] iba por las calles cabizbajo con el cuello estirado como una tortuga".[9] Esta línea sugiere un acercamiento entre el animal y el deforme (apenas más adelante, con ocasión de un trivial viaje por subterráneo se encuentra: "adiviné [ventajas del deformado] el precipicio que se abriría entre el vagón y el andén").[10]

La pareja de protagonistas, hastiada de Saint-Nazaire, al fin de cuentas patria natal del monstruo, se traslada a París. Pero la estancia parisina de la pareja dura más bien poco. El protagonista se aboca, siempre con el monstruo a cuestas, a una desesperada búsqueda de Klossowski, al que denomina "el último libertino vivo". Esta presencia del escritor-monstruo que concibe a la mujer como un mero objeto provisto de orificios en los que saciarse es recurrente en la obra de Pauls Presente ya en las intertextualidades con la novela libertina y especialmente con *Las relaciones peligrosas* de la iniciática *El pudor del pornógrafo* y en el supuesto texto porno *Las once mil vergas*, a cuya repetida lectura Rímini, el protagonista de *El pasado*, se entrega con fervor.[11] Pero el entusiasmo del protagonista no se contagia a Tellas que harta de París, harta de asistir a un deformado, anuncia su partida irreversible y unilateral a Londres. Introduce así el tema de los celos y, gracias a la sutileza de Pauls, enlaza en una misma frase la arquitectura de París y el rechazo que la ciudad le genera, con la creciente joroba de su pareja: Tellas quería ir a Londres porque "acá todo es tan curvo".[12] Si recién se mencionó una línea de lectura que unía lo animal a lo deforme, esta otra une la monstruosidad del jorobado, pues es él el que es 'tan curvo', y los resquicios de la pareja que despertarán al celópata.

Siempre con la monstruosidad vertebrándola, la novela entra en una nueva etapa. Tellas recala en una especie de comunidad en las afueras de Londres conformada por una notable mayoría de varones paquistaníes. El protagonista se siente abandonado e ingresa, con su "cuerpo de plastilina",[13] en la más profunda de las caídas. La búsqueda de Klossowski continúa pero se sigue revelando infructuosa. Un par de veces le parece divisar a su editor, quien podría darle una mano pero esto siempre ocurre en días ventosos y desapacibles, vidrio de por medio, todas circunstancias que impiden el acercamiento. Incapacitado ya para mirar a la gente a la cara, percibía su piedad en la forma en

[9] Pauls, A., op. cit., p.53
[10] Pauls, A., op. cit., p.67
[11] Debo a María Luisa Femenías el conocimiento de que alguna corriente feminista reivindica la escritura sadiana por cuanto considera que Sade extiende a la mujer el placer sexual. De todos modos, lego como soy en la materia, me atengo a la posición mayoritaria.
[12] Pauls, A., op. cit., p.61
[13] Pauls, A., op. cit., p.61

que se hacían a un lado para no ser rozados por el espolón. En un descenso a los infiernos de varios días, tres irlandeses lo golpean y roban. Las horas, clarifica el narrador, "iban apartándome de lo humano",[14] se dedica entonces, a "esconder mi sombra exánime y **monstruosa**" (mi resaltado).

Cuando la ascesis de la abyección se completa, o mejor, cuando un colega chino prácticamente tropieza con él, el narrador se autocalifica de "ovillo mugriento".[15] Ese dramaturgo oriental, de notable pedantería en el pasado encuentro de escritores de Saint-Nazaire, sorprende ahora con sus dotes de delicado enfermero. Durante una semana somete al protagonista a una rigurosa cura basada en tés, otras infusiones y extrañas raíces blancas. Poco a poco, la salud del narrador se restablece. El oriental lo constata a través de una revisión diaria que se detiene (a)morosamente en el espolón "el estado de hechizo en que se sumergía cuando contemplaba la deformidad que persistía intacta en la parte superior de mi espalda".[16] El paciente registra su mejoría porque su mente, embrutecida durante las semanas de mendicidad, vuelve a su actitud primordial: pensar en Tellas.

Será el monstruo de los celos el que marque en las próximas páginas una línea de lectura coherente con la realizada hasta ahora. Gracias a un arrugadísimo papelito que salió ileso de todas las desventuras, el narrador llama a Tellas. La comunicación se establece. Desde que le contestan, sin embargo, contabiliza siete voces de hombre y una de mujer que "fue como comprobar que la especie no se había extinguido".[17] La intertextualidad con *Otelo* que el texto construye, teniendo en cuenta el estado físico del narrador es impactante. Así, en un momento del texto de Shakespeare, Emilia sentencia: "pero las almas celosas [...] no son siempre celosas con motivo; son celosas porque son celosas. Los celos son un monstruo que se engendra y nace de sí mismo".[18] Cualquier parecido con el quiste no es pura coincidencia. Ciertamente, la situación de Tellas en Londres es, como corresponde, bastante neblinosa. Tellas cuenta con felicidad que está embarazada. Al narrador el recuento de los días no le indica con claridad si él es el padre, cosa que no sorprende pues no se conocen dos ginecólogos que coincidan en este punto.

El celópata alcanza a preguntarle por las actividades de algunas de sus amistades: así salen a la palestra Hanif, quien se gana la vida filmando películas etnopornográ-

[14] Pauls, A., op. cit., p.82
[15] Pauls, A., op. cit., p.74
[16] Pauls, A., op. cit., p.82
[17] Pauls, A., op. cit., p.91
[18] Shakespeare,W., *Otelo, el moro de Venecia*, Madrid, Espasa calpe, 1934, p.146

ficas, Abbi, chef desocupado, masajista en sus ratos libres, que son todos sus ratos, Arches, que alterna al arte del tatuaje con un cargo de celador en una escuela del suburbano. Suficientes para el narrador que, como Otelo, desoye el pérfido consejo de Yago: "¡Oh, mi señor, cuidado con los celos! Es el monstruo de ojos verdes que se divierte con la vianda que le nutre",[19] y más bien reacciona como el moro: "¡un hombre cornudo es un monstruo y una bestia¡".[20] Celos y monstruosidad entretejidos por Pauls hasta hacerlos intercambiables: los celos son monstruosos, los monstruos son bestias celosas. Cuando más adelante esta operación se repita con Quasimodo se encontrará una explicación parecida. Contra lo que pueda inicialmente pensarse, la excesiva atipicidad del monstruo le quitaría fuerza y credulidad a su presencia en la literatura actual. La intertextualidad, en cambio, le permite al monstruo de *Wasabi* recostarse sobre toda una tradición construida durante siglos de monstruosas criaturas. El monstruo de la literatura de hoy debe moverse con sumo cuidado entre esos dos filos que son la atipicidad extrema y la pandilla de viejos ejemplares conocidos.

Esta misma estrategia conduce a un tópico que casi desde el comienzo sobrevoló este trabajo: la figura del jorobado en París. Esta figura remite a Quasimodo tanto o más que –si se permite- la del anclado en París a Carlos Gardel. El protagonista ha pasado casi toda la novela en esa ciudad teniendo, como el héroe de Victor Hugo, "por espinazo una cúpula".[21] Allí intentó sacudir el tedio de Tellas, allí persiguió al esquivo Klossowski, allí cayó hasta lo más bajo y allí, ahora, está recuperándose.

Crucial en esta recuperación resulta que en un evento cultural bastante caótico, el narrador, que ha llegado con el tiempo justo tras sobrellevar mil contratiempos a través de calles atestadas, entrevea finalmente a Klossowski y que su astuto editor, mientras parece intentar proteger al anciano, le sonsaque un dibujo para la tapa del libro de un joven escritor argentino.

Con todo, la dura jornada ha dejado sus huellas en el jorobado protagonista. Ha corrido en pos de Klossowski, ha tenido celos furiosos, se ha enterado de una paternidad dudosa. Comienza una caminata a la deriva por las calles de París que lo va llevando a los bajos fondos. Arriba a un barrio repleto de prostitutas que gradualmente, al notar que el narrador no lleva dinero encima van pasando de insinuársele a insultarlo y –bien pronto- parecen decididas a llegar a la agresión física. También aquí es evidente el para-

[19] Shakespeare, W., op. cit., p.111
[20] Shakespeare, W., op. cit., p.155
[21] Hugo, V., *Nuestra Señora de París*, Madrid, Sarpe, 1985, p.296

lelo con Quasimodo:

> Aquí, lo mismo que en la sala mayor del Palacio de Justicia, las mujeres fueron las más crueles: todas le aborrecían, unas por su malicia y otras por su fealdad. Estas últimas eran las más furiosas. Sobre el desgraciado Quasimodo no sólo llovían mil injurias, silbidos, imprecaciones y risas, sino también piedras.[22]

Análogamente, las prostitutas que cercan al narrador se acercan al límite donde los insultos pueden dar lugar al linchamiento: "pronto, (lo supe por la evolución acanallada de las risas, por los dos o tres insultos que me atreví a comprender) [me vi objeto de] alguna forma expeditiva de justicia popular".[23] Cuando esto parece irreversible, una joven lo toma del brazo y lo fuerza a ingresar a una modesta pieza. El narrador está conmovido por la acción de su salvadora pero ella la toma con la tranquilidad de quien se ha limitado ha cumplir un deber. De pronto, el espolón llama su atención. Le pide al narrador que se quite la camisa y se dedica por entero al quiste: lo toca, lo acaricia, lo retuerce, lo pellizca. "¿Le duele? –pregunta ella- Nada, no siento nada",[24] es la respuesta.

Sólo entonces, 'tras asegurarse de que a través del espolón no se siente nada' la chica decide satisfacerse sexualmente con el quiste. De esto se desprenden varias cosas. La primera de ellas es que se invierte la relación prostituta/cliente, o mejor, que la prostituta, suspende esa 'condición' al elegir tener un encuentro sexual no mediado por el dinero, pero mucho más notable resulta el fuerte desplazamiento que, a través de esta acción, sufre el falocentrismo. El narrador queda acostado boca abajo sobre la cama, en una posición absolutamente pasiva, mientras su salvadora llega a un solitario y esplendoroso clímax moviéndose a voluntad sobre un apéndice del cuerpo del protagonista respecto del cual éste –vale la pena repetirlo- no siente nada. Se "acuesta" entonces, con el monstruo. Pero es un monstruo insensible, sin vida. Algo que remite muy lejanamente a lo fálico, pero que 'no es' el falo y ni siquiera pertenece realmente al hombre que lo ha llevado a cuestas toda la novela. Es, apenas, un futuro desecho quirúrgico. Vale parodiar a Darío: desdichado el árbol que es apenas sensitivo/y mucho más el quiste porque ese ya ni siente. Nadie más que la joven, por el puro deseo de hacerlo, sacó de él algún provecho. Perdón, también lo hizo la hipótesis presentada al comienzo porque de la mano, o de cualquiera de las partes de ese insidioso quiste pudo demostrarse que una lectura de *Wasabi* centrada en la diversidad de monstruos que se van presentando, es perfectamente posible.

---

[22] Hugo, V., op.cit., p.299.
[23] Pauls, A., op.cit., p 146
[24] Pauls, A., op.cit., p 146

Bibliografía
Fuentes:

Pauls, A., *Wasabi*, Barcelona, Anagrama, 2005

Bibliografía secundaria

Foucault, M., *Los anormales*, Buenos Aires, F.C.E, 2000
Shakespeare, W., *Otelo, el moro de Venecia*
Hugo, V., *Nuestra Señora de París*, Madrid, Sarpe, 1995

El *lifting* de los monstruos en *Brokeback Mountain:* una propuesta *queer* convencionalizada

Willie Méndez

1. Planteo: Crónica de una convencionalización anunciada

Brokeback Mountain[1] fue nominada para ocho premios Oscar de los cuales obtuvo tres (Mejor Director, Mejor Guión Adaptado, Mejor Música Original). Ganó además otros 51 premios internacionales, entre ellos cuatro Globos de Oro (Mejor Película en la categoría Drama, Mejor Director, Mejor Guión Adaptado, Mejor Canción Original), el León de Oro del Festival de Venecia al Mejor Director y dos de los prestigiosos Independent Spirit Awards (Mejor Película, Mejor Director). Esta nómina da clara cuenta de la repercusión internacional del film dirigido por Ang Lee. El guión de *Brokeback Mountain*, escrito por Larry McMurtry, es transcripción del cuento homónimo de Annie Proulx, periodista y escritora comprometida con el feminismo y marcadamente sensible a los temas de género. Con explícita deliberación, Proulx diseña los personajes protagónicos de su cuento de forma ambigua y elíptica. En la versión cinematográfica del cuento, la ambigüedad desaparece: Jack y Ennis, los héroes de la historia, son retratados como homosexuales sujetos a diversos grados de represión y no-aceptación. En este artículo expondré los puntos de contacto y divergencias entre el cuento y el film y reflexionaré acerca de las implicaciones y consecuencias de la 'homosexualización' de estos personajes.

2. Unas pocas palabras acerca de Ang Lee, Annie Proulx y las *Historias de Wyoming*

La marca formal más característica de Ang Lee (Taiwan, 1954) radica en la extrema sofisticación visual de sus films, (*El tigre y el dragón,* en particular, constituye un ejemplo antonomástico de esta tendencia)*).* Si bien ha dirigido algunos productos netamente comerciales (*Hulk*) el terreno en el que Ang Lee parece sentirse más cómodo es el de la reconstrucción de época, en historias centradas en las relaciones humanas, el

[1] *Secreto en la Montaña* en Argentina

amor, la comunicación. Una constante temática de la filmografía de Ang Lee radica en el hecho de que las características de la época en que estas historias trascurren generan límites insalvables que ocasionan, en muchos casos, la infelicidad de los personajes (*Sense & Sensibility, Ride with the Devil, Brokeback Mountain).* El refinamiento de Ang Lee se hace visible en su rechazo por toda forma de obviedad o golpe bajo desde el punto de vista narrativo, así como por la búsqueda del preciosismo formal (siempre sus películas están exquisitamente filmadas y fotografiadas y son superlativas en los rubros de arte y vestuario). Este director ha abordado ya el tema de la homosexualidad en su segundo largometraje, *El banquete de bodas* (1993) que lo hiciera saltar a la fama en Occidente.

La relación de Annie Proulx (USA, 1935) con la escritura se desarrolló de lleno dentro del campo del periodismo hasta mediados de los '80. Recién a partir de los 50 años Proulx se vuelca la producción ficcional, con inmediato y muy alto reconocimiento tanto de crítica como de público. En 1994 gana el premio Pulitzer de ficción por su novela *The shipping News* (trasladada al cine en el film homónimo,[2] protagonizado por Kevin Spacey y Julianne Moore y dirigido por Lasse Hallstrôm).

"Brokeback Mountain" es el primero de los trece relatos que integran las *Historias de Wyoming* de Annie Proulx. La escritora, originaria de Connectictut, se trasladó a Wyoming pocos años atrás y quedó impresionada por la 'América Profunda', visible en este estado en el que la belleza enorme de las zonas montañosas se alterna con la aridez desértica de las planicies, barridas por vientos perpetuos. Al impacto del paisaje geográfico se sumó, en la percepción de Proulx, el del paisaje humano de Wyoming, integrado por seres determinados por el aislamiento y las condiciones extremas del entorno natural: seres sujetos a atavismos y hábitos derivados de la tradición rural marcadamente conservadora de Estados Unidos. Annie Proulx los retrata en su libro de cuentos como personajes atrapados, carentes de real libertad de elección, aislados del mundo en la inmensidad de las tierras de Wyoming. Los cuentos que integran las *Historias de Wyoming* han sido descriptos como "trece cantos fúnebres". Un tono fatalista atraviesa los trece relatos: la autora no parece concebir la posibilidad del acceso a forma alguna de la felicidad por parte de los personajes que habitan las tierras de Wyoming: todos parecen estar, de alguna u otra forma, condenados.

[2] Conocido en Argentina como *Atando Cabos*

3. Una primera cuestión de género: crónica vs. melodrama

Un rasgo inicial a resaltar en la transposición del cuento a la película es la significativa transformación en el género (en tanto categoría architextual) de ambos productos. El cuento de Proulx está narrado con una aridez cronística que da clara cuenta del pasado periodístico de la autora: el tono general de los trece cuentos es de marcada austeridad, la emoción parece estar elidida o, al menos, contenida al grado máximo. El film de Ang Lee, por oposición, se inscribe abiertamente dentro de la categoría del melodrama romántico, con un contenido testimonial que opera como subtexto o 'telón de fondo'. *Brokeback* es, clara y medularmente, una historia de amor (el hecho de que quienes protagonizan esta historia sean dos hombres no distrae para nada la atención de la centralidad del género romántico). El *tagline* que busca sintetizar el film en la página oficial de la película, así como título que un espectador medio norteamericano elige para su 'crítica amateur' dan cuenta claramente de este carácter:

***Tagline*:** Love is A Force *Of Nature*[3]

***User Comments*:** New American classic love story[4]

Annie Proulx, escritora denuncia los prejuicios sociales propios de la 'América profunda' de los años '60 y '70 (¿trascendidos hoy en día?) que impiden la consumación plena de la relación amorosa entre Ennis y Jack, dos cowboys (tengamos en cuenta que el cowboy representa la encarnación paradigmática norteamericana del 'macho', antonomásticamente representada por la figura de John Wayne en todos sus westerns).[5]

4. Literatura y cine: la construcción afectiva de los personajes

El cuento de Annie Proulx se caracteriza, como hemos dicho, por su extrema austeridad narrativa. La historia de Jack y Ennis es contada 'desde afuera', a través de los hechos concretos. El narrador raramente penetra en el interior del psiquismo de los personajes, no hay monólogos interiores que nos permitan construir sus sentimientos, angustias. El lector puede experimentar una sensación de ´carencia', de neutralidad narrativa un tanto forzada. Esta distancia desaparece por completo en la película. El cine no permite, de hecho, la posibilidad de los monólogos interiores. La inmersión que la literatura puede

[3] *El amor es una fuerza de la naturaleza*
[4] *Nuevo clásico de amor norteamericano*
[5] El *western* constituye, a su vez, un género antonomástico y casi exclusivo del cine norteamericano.

llegar a hacer en los niveles psíquicos más profundos del personaje, en el cine debe ser sustituida / repuesta a través de la actuación, la fotografía, la música, el ritmo de montaje. Desde este punto de vista, *Brokeback* es una suma de excelencias. Fotografía, música, montaje son absolutamente climáticos y de enorme efectividad emotiva. Pero, por sobre todo, las composiciones actorales de los personajes resultan de impacto innegable. Algunos ejemplos dejan claras tanto la efectividad del desempeño actoral de los protagonistas como la forma en que el cine de calidad puede sustituir los monólogos interiores propios de la literatura, en su búsqueda de recrear el sustrato emocional:

- ✓ En su despedida tras su estancia en Brokeback Mountain, Jack y Ennis no acuerdan ningún encuentro posterior, fingen una presunta indiferencia: "I guess I'll see you around".[6] No obstante, cuando se separan y cada uno es conciente de que el otro no lo ve, la cámara muestra la zozobra profunda que embarga a ambos: Jack mira ávidamente a Ennis por el espejo retrovisor, con la evidente esperanza de que éste se dé vuelta. Ennis camina unos metros y se refugia en un rincón para llorar a gritos, golpea la pared, intenta vomitar.
- ✓ Cuatro años después, Ennis ha recibido la postal de Jack en que éste le anuncia que va a visitarlo. Llega el día de la visita de Jack. Vemos a Ennis mirando nerviosamente por la ventana, prendiendo y apagando un encendedor, sentándose lejos de la ventana y diciéndole a Alma que quizás Jack no venga (el proceso interior es evidente: ansiedad, esfuerzo por lograr un cierto 'autocontrol', palabras potencialmente consolatorias que el personaje dice a su esposa no para que ella las escuche, sino para oírlas él mismo). Cuando se oye el ruido de un auto que se acerca (señal de la llegada de Jack) la felicidad de Ennis es, más que visible, palpable.
- ✓ El reencuentro de los jóvenes frente a la casa de Ennis constituye un momento actoral altísimo: ambos se abrazan, intentando mantener bajo control la intensidad de sus emociones. El intento fracasa por completo: la necesidad de besarse es tan imperiosa que Ennis arrastra a Jack al pie de la escalera (fuera de la vista de la ventana) y ambos se besan con desesperación y tal transporte que ninguno de los dos nota que la puerta de entrada se abre y por ella se asoma Alma que se convierte en testigo mudo de la desbordada escena.
- ✓ Las dos fases del viaje de Jack a Wyoming cuando se entera de la noticia del divorcio de Ennis son de una elocuencia enorme: en el viaje de ida Jack canta

[6] "Seguramente nos volveremos a cruzar por ahí"

exultante, parece querer devorarse el camino (es evidente que asocia el divorcio de Ennis con la perspectiva de que finalmente sea posible una convivencia entre ambos). En encuentro con Ennis opera como el metafórico 'balde de agua helada': el siempre hermético y retraído vaquero no concede ni siquiera unas horas a Jack (que ha conducido 400 km para verlo) con la excusa de que ese fin de semana debe hacerse cargo de sus hijas. Toda esperanza de Jack queda inmediatamente diluida: no es necesaria explicitación alguna. Sin solución de continuidad, vemos el viaje de vuelta de Jack, brutalmente contrastate. El joven llora a gritos y golpea el volante de su camioneta: la impotencia y la angustia frente a lo que acaba de vivir resultan evidentes. Tras esta escena tiene lugar la incursión de Jack en el mundo de la prostitución masculina en El Paso. El movimiento es más que evidente: no es el deseo sexual lo que mueve a Jack sino la desesperación y la impotencia que lo llevan a buscar vanamente un 'consuelo', una suerte de imposible sustitución.

- ✓ El que resultará el último encuentro entre Jack y Ennis constituye un pico climático desde el punto de vista actoral, por partida doble.

5. Literatura y cine: la construcción identitaria de los personajes

Como señalé en el párrafo de apertura de este artículo, desde el punto de vista del género existen marcadas diferencias en el diseño de los personajes de Jack y Ennis entre el film de Ang Lee y el cuento de Annie. Para tomar conciencia de esas diferencias, debemos detenernos en las escenas puntuales que muestran el desarrollo de la sexualidad entre los dos protagonistas y sus esposas, tanto en la película como en el cuento.

5.1. La película

En el film de Lee se muestran dos escenas sexuales entre Ennis y Alma, su esposa. En la primera, luego de que las niñas se duermen, los jóvenes tienen un acercamiento físico. Tras un breve preludio erótico, Ennis tiende a su esposa boca abajo, en la misma posición que hizo asumir originalmente a Jack (el paralelismo resulta evidente y es, sin duda, deliberado en el film). Ennis no ha vuelto a ver a Jack en los últimos cuatro años, pero se sugiere al espectador que no ha dejado de pensar en él y que, de alguna manera, 'usa' a su esposa para evocar el recuerdo de su antiguo amante. En la segunda escena,

reiniciada ya largamente la relación entre Jack y Ennis, Alma recomienda a Ennis que tome precauciones para evitar que ella quede embarazada, en función de las deudas que tienen que afrontar. Ennis le replica secamente que, si ella no quiere ya hijos de él, prefiere, no volver a 'molestarla'. Ella le contesta, no sin menos dureza, que tendría hijos de él si él los mantuviera. Se da a entender al espectador que Ennis está buscando una excusa para dejar de mantener relaciones sexuales con su esposa

La caracterización genérica del personaje de Jack en el film no sólo parece inducirse a partir de su relación con Ennis sino también a partir de la 'atípica' forma en que se relaciona con las mujeres. Desde que Lureen, la futura esposa de Jack, aparece en escena, se muestra entre ambos una 'inversión de roles'. Lureen es quien se acerca a Jack y establece el contacto ("What are you waiting for, cowboy?").[7] En la escena que sigue se ve a ambos jóvenes protagonizando una situación erótica en la parte trasera de un auto. Jack está tendido de espaldas y Lureen está subida a horcajadas sobre él ('montándolo'). Se muestra a la joven muy apasionada, quitándose el sujetador. Dudando de si su carácter no resultará demasiado fogoso o 'excesivo', teniendo en cuenta que ella es 'una mujer', Lureen le/se pregunta a Jack: "Am I going too fast?" El joven responde: "Fast or slow, I like the direction you're taking".[8] El objetivo de este par de escenas resulta claro: es Lureen la 'activa' (¿la viril?) en tanto que Jack está sumido en un rol de completa pasividad. Se dará entender que la pobre imagen que su suegro (el 'cowboy macho' paradigmático) tiene de él deriva del carácter pasivo del joven.

El film retrata a Ennis y Jack, en conclusión, como homosexuales que, por razones epocales, no consuman en forma plena su sexualidad ni logran estabilizar su relación.

5.2. El cuento

En el cuento de Annie Proulx sólo se describe una situación sexual entre Ennis y Alma, que tiene lugar durante los años iniciales del matrimonio, antes de que reaparezca Jack en la vida de Ennis. En la interacción descripta, Alma es retratada como frígida o, al menos, reacia al sexo con Ennis:

> deslizó la mano bajo la manga de la blusa de Alma, revolvió el sedoso vello de su axila, tumbó con cuidado a su mujer en el suelo y subió con los dedos desde las costillas hasta los gelatinosos senos, recorrió las redondeles de vientre y rodilla hasta llegar al polo norte o hasta el ecuador, según el rumbo en que imaginaras que navegabas, se la trabajó hasta que ella se estremeció y corcoveó contra su mano, entonces le dio media vuelta e

[7] "¿Qué estás esperando, vaquero?"
[8] "Estoy yendo demasiado rápido? / Rápida o lenta, me gusta la dirección que estás tomando"

> hizo a toda prisa lo que ella detestaba.[9]

En el cuento no es Ennis quien evita sexualmente a Alma, sino al revés. Cuando Jack reaparece, la insistencia del narrador en la intensidad de la respuesta sexual de éste hacia Ennis, lleva inexorablemente al lector a contrastar entre la fogosidad de uno y la frialdad de la otra.

En cuanto a Jack, el cuento insiste en las relaciones paralelas que el joven mantiene con otros hombres y mujeres. Si bien Ennis constituye su sujeto de amor y deseo central, Jack establece una comprometida y prolongada relación de amante con la esposa de un ranchero de la zona.

En el cuento de Proulx, en suma, Jack y Ennis son presentados no como homosexuales, sino como una clara representación de las identidades – o más bien 'no identidades'-, enunciadas por la teoría *queer.*[10] .Ambos personajes son retratados como individuos únicos que se ven atraídos por otros individuos igualmente únicos, independientemente de su género, y se permiten unirse entre sí. Esta singularidad del cuento de Proulx resultó expresa e inequívoca tanto para la crítica y como para los teóricos y escritores especializados en temas de género

> Una historia excepcional […]'Brokeback Mountain' es la triste historia de una pasión entre dos hombres que no pueden permitirse llamarla así. Saben lo que no son –no son homosexuales, no son gays-, de lo que no tienen ni idea es de lo que sí son [11]

Erróneamente se ha interpretado que las relaciones de Jack con otros hombres (sus incursiones en El Paso, su vínculo final con otro *cowboy*) serían indicios inequívocos de su naturaleza homosexual. En el cuento de Proulx queda claro, sin embargo, que el único y singular objeto masculino de deseo de Jack es Ennis. Dado que Ennis le resulta inasible, lo que Jack intenta lograr a través de otros hombres, inútilmente, es sustituirlo. En este sentido, para sutilizar más aun estos temas de género, Proulx produce una inversión y complementariedad entre los roles sexuales y los afectivos que los *cowboys* mantienen entre sí: en tanto que Jack es sexualmente pasivo, es el activo afectivamente: es él quien impulsa y lleva adelante la relación con Ennis que, comparativamente, está sumido en una absoluta pasividad vital (respecto de la cual el plano afectivo no es una excepción).

---

[9] Proulx, Annie. *En terreno vedado*, "Brokeback Mountain". Madrid, Siglo XXI, 2005, p.13

[10] Adscribo a la visión de lo *queer* desarrollada por Annamaria Jagosse en *Queer Theory. An Introduction,* (New York University Press, 2004), donde afirma "queer is less an identity than a critic of identity" (lo queer no es una identidad sino una crítica a la identidad)

[11] Declaración de prensa de Walter Kim, autor de *Thumbsucker,* New York.

6. La película: una lectura de género en clave política

Algunos militantes pertenecientes a comunidades homosexuales evaluaron *Brokeback Mountain* como un film homofóbico, apoyados centralmente en dos ejes argumentales. Por un lado, la imposibilidad de consumación del vínculo presentaría a los personajes como 'cobardes' por no asumir plenamente su homosexualidad y constituirse como pareja. Por otra parte, el final trágico de la historia de ambos (Jack muere, Ennis queda convertido en un 'muerto en vida') contendría un mensaje final formulable en los siguientes términos: 'quienes eligen la homosexualidad terminan mal, como estos personajes'.

En mi opinión, ambas líneas de argumentación resultan extemporáneas respecto del film y son pasibles de ser refutadas cuando contextualizamos la historia tomando como base la obra literaria de base.

En el cuento de Proulx, en primer lugar, queda claro que Jack y Ennis no son retratados como homosexuales, en un sentido estricto. Se trata de dos hombres que se aman fuera de toda 'etiqueta'.

La supuesta 'cobardía' no es predicable respecto del personaje de Jack, que en todo momento promueve e intenta afianzar su relación con Ennis. Le propone, incluso, en dos oportunidades, la convivencia. La resistencia de Ennis se encuadra en el marco de su inmovilidad general y es explicable a partir del recuerdo traumático que le quedara a partir del brutal asesinato del *cowboy gay* del que fuera testigo en su infancia.

El hecho de que la acción esté ambientada en los años '60 y en Wyoming no constituye una mera anécdota. Se trata de la 'América profunda', en la que reinan códigos atávicos e inamovibles de los que el machismo es uno de los principales componentes constitutivos, entre otros muchos. La abierta asunción de un vínculo entre dos personas de un mismo sexo resulta impensable en un contexto como éste probablemente aun en la actualidad.[12]

Tras la lectura de los trece cuentos que conforman las *Historias de Wyoming* de Annie Proulx, el lector percibe inequívocamente que el final ominoso de "Brokeback Mountain" no tiene que ver con la presunta homosexualidad de los personajes. En los otros doce cuentos no aparece ningún personaje homosexual y sin embargo, los desen-

[12] Larry McMurtry, el guionista de *Brokeback Mountain,* interrogado acerca de las rezones por las cuales el film, uno de los más nominados para los Oscars 2006, no ganó el premio a la mejor película, respondió: "Creo que al pueblo norteamericano no le gusta para nada la idea del *cowboy* gay".

laces resultan igualmente agobiantes y el tono general es de un marcado pesimismo. Esto tiene que ver con la visión que la autora sustenta sobre Wyoming y sus habitantes y es por eso que los trece cuentos han sido descriptos como "trece cantos fúnebres".

7. Literatura y cine: la escena climática

Tanto en el cuento como en el film, el pico emocional de la historia es el encuentro, por parte de Ennis, de la 'doble camisa' en su visita a la casa de los padres de Jack, tras su muerte:

> El armario era una cavidad de poco fondo recorrida de lado a lado por una barra de madera y separada del resto de la habitación por una desvaída cortina de cretona colgada de una cuerda. Dentro del armario, en sendas perchas, dos pares de vaqueros planchados con raya y pulcramente doblados, en el suelo un par de desgastadas botas de embalador que Ennis creía recordar. Un saliente de la pared creaba un angosto escondite en el extremo norte del armario y allí, rígida por haber pendido largo tiempo de un clavo, había una camisa. La descolgó del clavo. La vieja camisa que Jack usaba en los tiempos de la Brokeback. La sangre seca de la manga era sangre de Ennis, el chorretón que le había salido por la nariz la ultima tarde en la montaña, cuando Jack le había pegado un formidable rodillazo en la nariz en pleno fragor de sus descoyuntantes luchas cuerpo a cuerpo. Jack había restañado con la manga de su camisa la sangre que todo lo bañaba, ellos dos incluidos, pero la restañadura de nada sirvió porque de improviso Ennis se había enderezado y tumbado de un puñetazo al ángel auxiliador tumbándolo entre la aguileña silvestre, con las alas plegadas.
> La camisa le pareció demasiado pesada hasta que descubrió que llevaba dentro otra camisa, las mangas cuidadosamente encajadas en la de Jack. Era su propia camisa de cuadros, perdida hacía mucho tiempo, según creía él en alguna maldita lavandería, su camisa sucia, con el bolsillo desgarrado y sin algunos botones, robada por Jack y escondida allí, dentro de su camisa, ambas como dos pieles superpuestas, dos en una. Apretó el rostro contra la tela, inhaló despacio por la boca y la nariz, queriendo percibir un leve rastro del humo, la salvia de la montaña y el agridulce tufillo de Jack, pero no tenía una aroma real, sólo su recuerdo, la fuerza imaginada de Brokeback Mountain de la que nada quedaba salvo lo que sostenía entre las manos.[13]

8. Literatura y cine: el cierre de la historia

La escena en la que Alma Jr. visita a su padre para invitarlo a su casamiento no existe en el cuento de Proulx. El personaje de la joven, que tiene un cierto desarrollo en la película, apenas está nombrado en el cuento. En el film Alma Jr. opera como una suerte de referente afectivo respecto de Ennis que, de alguna manera, 'consuela' al espectador que siente que Ennis no ha quedado definitivamente solo. La sensación que tenemos es la de que su hija, que profesa un manifiesto afecto por él, se ocupará de cuidarlo y paliará su seca soledad. Pese a lo desasosegante del final del film, el personaje de Alma Jr. funcio-

[13] Proulx, op. cit., p.37

na como una mínima 'ventana abierta a la esperanza'. El cuento, en este sentido, resulta mucho más agobiante y desesperanzado: Ennis se queda absolutamente solo, su vida afectiva ha muerto con Jack.

> Pasadas unas cuantas semanas, un sábado Ennis echó todas las mantas de caballo sucias de Stoutamire en la trasera de la camioneta y las llevó al lavado de coches rápido para rociarlas a presión con la manguera. Una vez guardadas las mantas limpias y húmedas en la caja de la camioneta, Ennis entró en la tienda de regalos de Higgins y se puso a revolver el expositor de postales.
> -Ennis, ¿qué postal andas buscando?- dijo Linda Higgins a la vez que tiraba a la papelera un filtro de café empapado y marrón.
> -Un paisaje de Brokeback Mountain.
> -¿está en el condado de Fremont?
> - No, está cerca de aquí, al norte.
> -No he pedido ninguna de esas. Voy a coger la lista de pedidos. Si la tienen, puedo encargarte un centenar. Además, ya tenía que encargar más postales.
> -Con una me basta- dijo Ennis.
> Cuando llegó –treinta centavos-, Ennis la puso en la pared de su remolque, una chincheta cobriza en cada esquina. Hundió debajo un clavo y colgó la percha de alambre y las dos camisas que pendían en ella. Se echó atrás y contempló el conjunto a través de algunas lágrimas que escocían.
> -Jack, te juro…dijo, pero Jack nunca le había pedido que jurara nada, ni él tampoco era aficionado a jurar.
> Por aquella época Jack empezó a aparecérsele en sueños, Jack tal como lo había visto la primera vez, la cabeza cubierta de rizos, sonriente, los dientes saltones, hablando de levantar el culo y hacer algo con su vida, pero la lata de judías que se balanceaba sobre un tronco con un mango de cuchara sobresaliendo también estaba allí, en una imagen de tebeo de colores chillones que daba a sus sueños un regusto de cómica obscenidad. El mango de la cuchara era de ese tipo que podría usarse como palanca para cambiar una rueda. Y a veces Ennis se despertaba apesadumbrado, y otras con la antigua sensación de dicha y liberación; la almohada estaba a veces húmeda, otras veces las sábanas.
> Había un espacio abierto entre lo que sabía y lo que trataba de creer, pero sobre eso no podía hacer nada, y cuando algo no tiene remedio, hay que fastidiarse. [14]

9. A la manera de conclusión: un 'lifting' justificable

Las operaciones de transformación que se llevan a cabo en la transcripción del cuento a la película resultan incontestables en el campo del género (en todo el rango semántico del término), La austera y desesperanzada crónica narrativa de Annie Proulx se convierte en un melodrama romántico de marcado voltaje emocional. Los personajes 'no etiquetables' del cuento (saben lo que no son –no son homosexuales, no son gays-, de lo que no tienen ni idea es de lo que sí son) aparecen representados en el film como homosexuales reprimidos por razones derivadas de la época y el medio geográfico y social en los que viven.

Cuando encuadramos *Brokeback Mountain* en su contexto de producción y circulación -un film de alto presupuesto, dirigido al gran público-, estas 'conversiones' pueden

[14] Proulx,op.cit., pp.38-9

considerarse, sin embargo, justificables.

Si aún la homosexualidad misma sigue resultando objeto de prejuicio y reserva, teniendo un 'nombre', una 'etiqueta', un 'límite', ¿cuánta más resistencia o temor (terror incluso) puede causar la indeterminación, la construcción identitaria ininterrumpida y permanente –la libertad plena, en última instancia- promovida por la teoría *queer*? Los personajes que la encarnaran y representaran se convertirían, sin duda, en 'los nuevos monstruos'.

Referencias fílmicas y documentales

Brokeback Mountain. Referencias del libro de cuentos y del film:

Proulx, Annie: *Brokeback Mountain -Historias de Wyoming-* Madrid, Siglo XIX, 2005

"Brokeback Mountain". Ang Lee, 2005 (distribuida en Argentina con el título "Secreto en la montaña")

The Shipping News. Referencias de la novela y del film:

Proulx, Annie: *The Shipping News*. New York, Scribner, 1999

"The Shipping News". Lasse Hallström, 2001 (distribuida en Argentina con el título "Atando cabos")

Bibliografía

Benshoff, H / Griffin, S. *America on Film. Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies.* Londres, Blackwell, 2004

Benshoff, H /Griffin, S. (editors). *Queer Cinema. The Film Reader.* New York, Routledge, 2004

Butler, J., *El género en disputa.* México, Paidós, 2001.

Butler, J., *Deshacer el género.* Barcelona, Paidós, 2006.

Córdova, D./Sáez, J./ Vidarte, P (edits.) *Teoría Queer. Polìticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas.* Madrid, Egales, 2005.

Eribon, D. *Reflexiones sobre la cuestión gay.* Barcelona, Anagrama, 2001.

Eribon, D. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet.* Barcelona, Anagrama, 2004.

Foucault, M. *Historia de la sexualidad I, II, III*. Buenos Aires. Siglo XXI editores Argentina, 2003.

Guasch, O. *La sociedad rosa.* Barcelona, Anagrama, 1991.

Hanson, E. (edit.), *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film.* New York, Duke University Press, 1999.

Jagose, A., *Queer Theory. An Introduction.* New York University Press, 2004.

Mérida Jiménez, R. M. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer,* Barcelona, Icaria, 2002.

Semantismo de la Reclusión: *Yo el supremo*

Melina Merlo

La obra cumbre de Augusto Roa Bastos se enmarca en el género novelas de dictadores. Así lo expresan varios estudios entre ellos los de Julio Calvino, Francisca Noguerol Jiménez y Guillermo Tedio. Este subgénero realiza dos tipos de focalización**:** una externa (los personajes actúan ante el narrador sin que éste -en apariencia- conozca sus pensamientos o sentimientos) y otra interna -la más relevante aunque no excluyente- para el caso, desde la perspectiva del tirano. La obra que nos ocupa relata veintiséis años en la vida de un pueblo latinoamericano donde se instaura un gobierno de facto. En Paraguay, como en otros países del sur del continente, a comienzos del siglo XIX, se produce el surgimiento de un poder criollo que busca consolidar un modelo de figura paternalista que reemplace la cabeza de Estado, que antes representaba el rey de España. El proceso de este régimen dictatorial está narrado casi en su totalidad, por el Supremo, personaje inspirado en José Gaspar Rodríguez de Francia. Encontramos además otros narradores como el corrector, Renger y Longchamps, Velasco, etc.

Nuestro trabajo se propone desandar la lógica iterativa de encierro-reclusión opresión, sobre la cual se construye la obra, donde se reiteran semas como 'miedo', 'crueldad', 'oscuridad'.También se propone analizar las representaciones de los espacios que aluden a lo infernal. En este marco observaremos las técnicas de animalización que se utilizan para describir al tirano y las dialécticas de luz-sombra, personaje crístico-demonio, que acompañan a tales descripciones.

Yo el supremo se erige por un lado como una alegorización del poder y por otro alude a una reiterada sistematización de la reclusión. En tal contexto el tirano (protagonista y narrador de los hechos), opera en su pueblo como un semidiós que conduce excluye y recluye. Todos los que son diferentes a él, los otros, son sus enemigos. El sujeto de la enunciación, el sí mismo, es el dictador. El otro es su adversario y por tanto merece ser excluido-recluido del dominio que gobierna el déspota. El Supremo es el Paraguay mismo, con las fronteras cerradas con el pretexto de defenderse del peligro potencial que representaban al sur las Provincias del Río de la Plata y al este, el imperio brasileño. Es así que se cierran los confines de la república al ingreso del comercio y personas del exterior mudando el país entero a una economía de autosuficiencia.

Como primera instancia de esta lógica de opresión y encierro nos encontramos en el gobierno del dictador, con la censura: "qué libros va a haber aquí fuera de los míos! Hace mucho tiempo que los aristócratas de las veinte familias han convertido los suyos en naipes" (p.7).

Como encarnación del poder sólo al Supremo le pertenece el don de la palabra y sólo él puede delegarlo en otra persona. Se ha visto en las expresiones del dictador un intento de regreso a la tradición oral, es decir a la del guaraní pre-colonial. Ante la aparición de una voz otra, no autorizada (el pasquín) la maquinaria del poder absoluto comienza su trabajo**:** persigue. "Allanar las casas de los antipatriotas" (p.7). "Te ordeno que busques y descubras al autor del pasquín"(p.8).

Más adelante inicia el dictado a Patiño del Cuaderno Privado, que significa que la escritura está en sus manos y que, por lo tanto, el 'poder' está en sus manos. Allí vuelca el balance exacto de las cuentas del país, el debe y el haber de una economía cerrada que sueña con volver a la vida guaraní ideal, autárquica y pacífica, refractaria al poder amenazante del otro-extranjero-europeo o el otro-porteño del sur.

El poder del tirano se sustenta en los aparatos oficiales de coerción**:** ejército y cárceles. El primero ayuda a mantener y resguardar las fronteras del territorio dominado. Cumple una función de control respecto de los enemigos del gobierno sean extranjeros o no. La segunda funciona como ámbito de castigo para quienes infringen la ley. La cárcel se presenta como el mayor espacio de reclusión y opresión en la novela.

> mandé tapiar a cal y canto las claraboyas, las rendijas, las puertas […],los techos, […] también mandé taponar todos los agujeros y corredores de las hormigas […].Obscuridad más obscura, imposible. (p.9).

Veamos cómo se describe el espacio carcelario:

> es un edificio de 100 pies de largo, de techos bajos y muros de casi 2 varas de espesor […] no tiene mas que un piso distribuido en 8 piezas […] en cada pieza se hallan amontonados entre 30 y 40 presos […] encerrados en un cuarto pequeño, sin ventanas ni lumbre. […] van encadenados 2 en 2 o llevan solo el grillete […] cuyo peso apenas le permite andar […] sufren en reclusión solitaria […] todos están sin comunicación […] no se les permite tener luz encendida" (p.113).

Allí, y en esas condiciones se confina a quienes transgreden las leyes 'supremas'. Dos de estas leyes que se quiebran en la novela son: primero detentar el poder de la palabra que, como ya dijimos, solo le corresponde al dictador y segundo oponerse a su gobierno, que es en realidad oponerse a su persona. El infractor no sólo perjudica a la sociedad

al quebrantar la ley, sino que ataca a la persona misma del dictador. Viola la ley y genera un desequilibrio en el régimen establecido de jerarquía soberano-súbdito. Para restablecer el orden perdido el soberano debe ejercer toda la fuerza de su poder contra el infractor. La prueba concreta de esa fuerza ejercida es el castigo. En este caso el castigo es la reclusión, el aislamiento máximo (cuando no, la muerte) en la cárcel. La descripción de ese ámbito muestra las condiciones deplorables en las que viven los presos. Están hacinados en un lugar pestilente de techos muy bajos sin iluminación natural. Sin derecho a la luz y a la palabra. Sus voces se silencian y sus cuerpos son excluidos de la visión de la sociedad y del soberano. Oscuridad y aislamiento, opresión y reclusión, viven en condiciones infrahumanas.

En este 'sombrío reino del terror' el castigo se impone como una venganza del Supremo hacia quien viola sus reglas. Se constituye como una ostentación de fuerzas del aparato gubernamental opresor, en contra del infractor. No posee un sentido rehabilitador, muy por el contrario se maneja por medio de una lógica de miedo.

> costumbre de nuestra justicia es ejecutar al culpable en advertencia de los demás. A fin de que el mal ejemplo no cunda, se corrige no al que se ahorca(castiga), sino a los demás por el ahorcado.(p.349).

A esta altura de nuestra comunicación, es necesario señalar qué entendemos por el término 'semantismo' que figura en el título.

La humanidad se ha preocupado durante siglos de encontrar el 'verdadero' significado de las palabras. Tarea inútil, pues no existe tal significado verdadero. De este modo, la denominación de 'semantismo' adjudica a las significaciones el valor más precario que puedan otorgarse a un término en un marco cultural espacio-temporal determinado. Si bien es siempre difícil determinar *a priori* el sentido de un término, a no ser que recurramos a una definición de enciclopedia, el 'semantismo' es la cotextualización extrema, es un continuo *a posteriori.* Esto es, para el caso concreto de la 'reclusión' los múltiples significantes que la actualizan (encierro, encerrar, cárcel, opresión, aislamiento) no siempre se ubican en una antonimia absoluta respecto de su contrario, la libertad y sus múltiples expresiones (albedrío, independencia, liberación, etc.).

Si bien la cárcel es el espacio concreto de aislamiento, debemos tener en cuenta que el sema 'reclusión' se encuentra diseminado por toda la novela.

Por un lado tenemos a todo el pueblo recluido entre las fronteras que delimitan el poder del dictador. Excepto los potenciales traidores, el pueblo paraguayo no está contento con su gobernante. A algunas familias las había provisto de estancias de la

patria para que obtuvieran su propio sustento. Se entregan cinco mil flautas a los alumnos de las escuelas públicas. Todo líder es benevolente con el pueblo no para conceder riquezas sin límite sino para una vida cotidiana sosegada. Es ésta la mayor garantía que un tirano obtendrá de que haya ciudadanos leales a su gobierno.

Por otro lado, existe otra instancia de reclusión, aquella que tiene como protagonista al mismo Supremo, a pesar de que éste, por ser dictador omnipotente podría usar una 'libertad' vedada a otros. La reclusión del Supremo se puede interpretar en dos niveles. En primer lugar, el dictador se encuentra inmerso en una vida austera, solitario, sin amigos ni familia. Es un auto-recluido en su patria, encerrado en la soledad de su poder.

> Solo. Sin familia. Solo. Sin amor. Solo. Sin consuelo.
> Solo. Sin nadie. Solo en país extraño, siendo el más mío.
> Solo.(p.304)

En segundo lugar, tenemos al dictador enclaustrado, sin escape, en un cuerpo enfermo. Enfermedad que no le da tregua y deteriora el cuerpo que detenta el poder supremo. La corporalidad se impone como una cárcel dentro de la cual se pierde el dominio de sí. En oposición a la salud, la enfermedad proclama la presencia del cuerpo. El dolor viene a recordar al hombre que está limitado y confinado, lo lleva a proyectarse sobre sí mismo, sin salida mientras la atención esté concentrada en la carne dolorida. "Las gotas caían horadando la piedra de mi paciencia. Las sentía caer cual gotas de plomo fundido sobre las zonas más sensibles de mi pierna gotosa, agudizadas por el ataque de cefalea que me duraba desde anoche"(p.386).

En determinado momento, el médico le dice al Supremo: "debería reposar, Excelencia. ompleto descanso, Señor […] el Gobierno está muy enfermo […] tal vez ha llegado el momento de elegir a un sucesor."(p.105).

Esta situación es la única que lo excede. No puede imponerse ante su peor enemigo: el tiempo. Sin embargo, su afán de orden y su soberbia lo llevan a querer a controlar todo. Quiere controlar incluso lo azaroso, como por ejemplo el día de su muerte, "no digo que un día no he de morir. Más el cuándo yo me lo callo y el cómo yo me lo como […] la haré esperar (a la muerte) detrás de mi sillón todo el tiempo que sea necesario. La tendré de plantón hasta decir mi última palabra" (p.106).

Desde el punto de vista de la dialéctica de luz-sombra que se evidencia en la novela, podemos observar que los ambientes en que se mueve la "Eminencia Gris" o "La Gran Oscuridad" son espacios oscuros grises que, en algunos momentos, se manchan de

tintes infernales o siniestros. El tirano habita lugares muy pequeños, solitarios y despojados. En algunos pasajes la descripción de su pieza puede compararse con una tumba por su gran oscuridad y su cama, con una mortaja. La casa de gobierno es "tétrica" o "terrorífica", su biblioteca es "un cuarto cerrado donde apenas dejaba filtrar la luz"(p.128). En este marco el supremo se convierte en un "espectro", en un cuerpo sin alma, en una "quimera", en el "Arcángel Exterminador". También puede observarse que su figura se compara en reiteradas veces con animales. La técnica de animalización es un procedimiento constante en la novela. Dicha técnica tiene su base en que la idea de Poder Absoluto es irracional. Entonces para plasmar esa idea de irracionalidad se animaliza no solo la figura del dictador, sino también las de sus enemigos:

> El pelícano ama a sus hijos. Si los encuentra en el nido mordidos por la serpiente, se abre el pecho a picotazos. Los baña con su sangre. Los vuelve a la vida. ¿No soy yo en el Paraguay el Supremo Pelícano? Héroe se interrumpe me mira con sorna [...]: Vuecencia ama tanto a sus hijos como la pelícano-madre los acaricia con tanto fervor que los mata". (p.123)

Y más adelante el Supremo habla de sus comisionados extranjeros:"Aquí los pongo en una botella. Tres alacranes. Cuatro escorpiones, los que sean. A voluntad. Entrelazan sus colas, sus pinzas. Secretan sus jugos venéficos. Agitar bien el frasco [...] el veneno se vuelve entonces bebedizo benéfico" (p.227).

Por otra parte, su persona se relaciona siempre con la oscuridad, el terror y por fin el miedo. Se equipara su figura con lo negro. Esta última comparación, además de ser una alusión a lo físico o a la vestimenta del personaje, debe relacionarse también a un rasgo de su moralidad. Paulatinamente el Supremo se convierte en una divinidad maléfica, cruel. Un dios malvado dotado de poderes sobrenaturales que controla la vida de sus súbditos desde su posición privilegiada: "Algunas mujeres de cierto rango que se han atraído al odio del dictador, se ven mezcladas allí (en la cárcel) con las prostitutas y los criminales […] llevan grillos y ni aun la preñez alivia su condición." (p.113).

Y más adelante: "Cuando cae enfermo algún prisionero no se le concede ningún socorro […] de noche se cierra la puerta. El moribundo queda abandonado a sus dolores […] y sin permitírsele recibir sus sacramentos" (p.113). Y respecto de sus poderes: "hizo levitar la pesada curul con un leve gesto de la mano."(p.128).

Además y gracias al tratamiento del tiempo que se hace en la obra la figura del dictador toma la forma de mito. Se trata de un tiempo nulo donde no existe movimiento ni vida alrededor del Supremo. El efecto que se logra con dicho procedimiento es, como

dijimos, resaltar la figura del tirano con un tinte mítico. Dicha mitificación se sustenta en el carácter sagrado que aquel personaje posee frente a su pueblo. Su origen y su linaje son inciertos así como también su aspecto físico. Es intemporal e impersonal no se sabe si vive o no. Así lo manifiestan los niños entrevistados: "El Supremo Dictador tiene 1000 años como dios […] decide cuándo debemos nacer y que todos los que mueran vayamos al cielo" (p.377). "El Supremo gobierno tiene 106 años. Nos ayuda a ser buenos […] a veces se da un baño y entonces aquí abajo llueve." (p.377).

Asimismo es importante destacar que la misma figura del Supremo se convierte ahora en signo de aislamiento, en objeto que encierra y oprime: "el Supremo es el Hombre-Dueño-del-Susto […] nunca duerme […] Es una Gran Pared alrededor del mundo que nadie puede atravesar"(p.378).

Vuelve a actualizarse entonces el sema 'reclusión' por medio de la cadena léxica "Gran Pared alrededor del mundo". Pero la reclusión y asilamiento de su pueblo termina cuando el Supremo muere. Es el mismo tirano quien se encarga de relatar su propia muerte. La muerte es un tópico clásico dentro de la literatura y dentro de este a su vez ocupa parte importante el tema de la descomposición de los cuerpos. Roa Bastos actualiza dicha temática valiéndose de un punto de vista cientificista pero sin dejar de lado la parte simbólico-mítica de dicho proceso. Se describe la putrefacción de los cuerpos en términos que son específicos de las ciencias médicas. Nombra cada uno de los agentes "necófaros" que actúan en dicho proceso: "Pese a los vapores, al hermético emparedamiento, entra la primera curtonebra [...] llega la primera mosca verde cuyo nombre científico es Lucilia Caesar [...] y la Gran Sarcófaga [...] luego la descomposición cambia de naturaleza" (p.393).

Luego esta descripción científica cede ante un halo mítico-simbólico. Junto a esto, se hace evidente que la putrefacción corporal del protagonista señala una degradación moral. En este contexto surgen nuevamente todos los semas que se relacionan con la oscuridad. Anteriormente dichos semas se atribuían a su persona, ahora cubren la atmósfera en la cual se lleva a cabo su descomposición. Todo ocurre en la oscuridad, la descomposición se torna "deliciosamente negra" y un escuadrón de "granaderas cavernófilas" llega a continuar la empresa. Pasan tres años y llega el "Tenebrio Obscurus", y con él la descomposición completa. Con ello no solo deja de existir el cuerpo que en un tiempo detentó el poder, sino que a otro nivel esto implica una derrota de sus ideales políticos, de su mensaje.

Nuestro autor toma además, otro tema clásico de la literatura: el descenso a los

infiernos. Este tópico también sufre una actualización: se trata de un infierno personal. El supremo comienza su descenso a los infiernos, allí debe pagar su culpa. Por tal razón su infierno personal es aquel al cual condenó a su pueblo: la reclusión. Su castigo es reunirse con los presos que él mismo encerró. Pero eso no vasta, para pagar su culpa debe ocupar el peor de todos los lugares: en el suelo junto a las heces y los orines de los demás. Condenado a reclusión perpetua en un infierno creado justo a su medida.

Bibliografía

Roa Bastos, Augusto. *Yo el supremo*, Colombia, 1987.

Noguerol Jiménez, Francisca. *Novelas de dictador, un descenso a los infiernos*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

Monterroso, Augusto. "Novelas sobre dictadores", *Abanico* 2006.

Tedio, Guillermo. Historia y ficción, poder y lenguaje en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos, en www.mortega@metrotel.net.co, 2006.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI 1989.

Viejas brujas y otros elementos de terror en la literatura infantil. Una lectura de *Apuesta* de Ricardo Mariño

Pilar Muñoz

La literatura infantil y juvenil habitualmente es solo tenida en cuenta a la hora de pensar un espacio didáctico o de promoción de la lectura. Sin embargo, de más está decirlo, se trata de un espacio de creación literaria tan rico y variado como el de la literatura para adultos, plausible de ser analizado a la luz de la teoría literaria moderna.

¿Qué diferencia a la literatura infantil de la reservada al consumo adulto? Por sobre todo la diferencia está en el tratamiento tanto de los temas como de las formas. Suele implicarse la idea de que un cuento infantil debe tener un vocabulario y estilo sencillos y accesibles al lector niño. Pero ¿qué pasa cuando esto no sucede?, ¿ese cuento no debería ser enmarcado en la literatura infantil? También suele suponerse que los géneros que tienen como eje la incertidumbre, el desconcierto o lo siniestro no son pertinentes. ¿Deberíamos pensar que ese cuento rompe con los patrones recomendados? Para hallar algunas respuestas a estas preguntas analizaremos el cuento *Apuesta*, del escritor argentino Ricardo Mariño.

Este cuento se halla enmarcado en una serie de relatos para chicos. Estos relatos comparten el género -se trata en su mayoría de cuentos de terror- pero no así el tratamiento. Existe una tendencia significativa en el campo de la literatura infantil a los cuentos de terror, y el repertorio se divide en dos corrientes: los cuentos de terror con humor, donde lo gótico apela a la comicidad y el disparate, y los cuentos de terror siniestro. Este segundo grupo cuenta con menos representantes y en algunos ámbitos puede ser cuestionado. Es en este segundo grupo donde debemos ubicar *Apuesta*.

Sintetizaremos en pocas palabras el argumento del cuento. La particularidad de este relato reside en el escepticismo que demuestra el protagonista -"Surtidor"- quien, a diferencia de los demás personajes de la historia, no cree en "viejas brujas". Su descreimiento se convierte en el motor narrativo de la trama, en la medida en que lo impulsa a realizar una apuesta, que consiste en dirigirse a la tumba de la "vieja bruja" del pueblo, recientemente fallecida. La profanación culmina con la inscripción de una cruz verde sobre el sepulcro como prueba de la visita y el protagonista es castigado a través de la transformación de su rostro que adquiere la imagen de la cara de la bruja.

¿Por qué afirmamos que este es un cuento de terror siniestro? Ya la primera frase -"La vieja tenía fama de bruja"-, nos plantea el conflicto y, al mismo tiempo, nos aleja del género maravilloso y nos introduce en el fantástico. La expresión 'tener fama de bruja' implica que esta figura produce de algún modo una irrupción y que no todos creen en ella; la presencia de la bruja, en tanto ser que posee habilidad para los hechizos, jamás es cuestionada en un cuento maravilloso. Aquí, la idea de que no todos aceptan su existencia se reafirma en el segundo y tercer párrafo:

> Cuando murió -acababa de cumplir noventa y cinco años-, mucha gente experimentó un gran alivio, sintiéndose a salvo de sus hechicerías, verdaderas o no.
> Claro que siempre hay algún descreído.[1]

En este sentido, la voz de enunciación de la narración expresa el descreimiento, anticipa lo sobrenatural; y permite pensar que el escenario donde transcurren los acontecimientos es conocido o cercano al lector niño. Pero esta voz de enunciación sufre un importante cambio cuando el protagonista ingresa en el cementerio. Es posible pensar que esto se debe a que el nuevo escenario no es sobreentendido por el lector. Resulta significativo que, a partir de este momento, se instaure en el texto un pasaje fuertemente descriptivo donde el vocabulario, la sintaxis y la ralentización del tiempo del relato nos permiten pensar el género de terror.

En primer lugar analizaremos el vocabulario y cómo éste contribuye a la descripción gótica que se establece en el relato. El protagonista se dirige al cementerio "a las doce de las noche" y resultan particulares las características del lugar:

> La débil claridad de la luna dejaba ver la entrada –dos altas columnas blanquecinas que apuntalaban un gran portón de hierro-, recortándola sobre los oscuros y altísimos eucaliptos que se bamboleaban suavemente a sus costados. El muchacho dejó la bicicleta sobre los matorrales y con decisión trepó al enrejado.[2]

La luna proyecta una "débil claridad", las columnas no son blancas sino "blanquecinas", los eucaliptos se "bambolean", hay "matorrales" y no arbustos o pastizales, hay que trepar un "enrejado" y no una reja o portón. El hecho de que estas palabras no formen parte del léxico activo de los niños no impide incluirlas en un texto infantil ni puede pensarse en ello como un obstáculo para la compresión lectora. Estas palabras tienen un objetivo específico: coadyuvan a la construcción del misterio.

---

[1] Mariño, R., "Apuesta", en *Cuentos espantosos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p.53.
[2] Mariño, R., op.cit.p.54.

En segundo lugar, nos detendremos en la sintaxis. En los textos que tienen un destinatario infantil es habitual hallar oraciones simples y directas. Probablemente, esto se deba a que se parte del supuesto de que es más sencillo comprender una oración que no debe buscar referentes fuera de sí misma. En *Apuesta*, el relato está construido con oraciones simples pero cuando el protagonista camina por el cementerio, la sintaxis se vuelve más compleja:

> ahora que caminaba por la galería principal del cementerio, su calle central, **a cuyos flancos se levantaban las altas bóvedas** de mármol donde moraban los muertos [3]
>
> Su conocimiento del cementerio tenía que ver con la luz del día, **de modo que así, poblado por las sombras de la alta noche, se le hacía desagradablemente desconocido** [4]
>
> de ocurrir algo como una aparición o una venganza de la vieja **cuyo cadáver yacía** ahí nomás debajo de una capa de tierra a centímetros de donde estaba él parado, de ocurrir algo así, tendría lugar en ese mismo instante en que, terminada su profanación, él debía salir del cementerio.[5]

¿Por qué aparecen aquí oraciones subordinadas? Puede pensarse este cambio en la estructura sintáctica como un recurso para delimitar el 'nuevo escenario'. Y debemos hablar de 'nuevo' por partida doble. Por un lado, este espacio lúgubre irrumpe en un texto que hasta el momento presentaba otras características. Por el otro, todo este pasaje conforma un escenario tal vez desconocido por el lector infantil. Esta sintaxis también genera lentitud en el tiempo del relato. Entonces, aquí también estamos ante un objetivo específico: la sintaxis contribuye a establecer y prolongar el suspenso.

En tercer lugar, analizaremos la ralentización del tiempo. Ya dijimos que la sintaxis empleada en la descripción de este pasaje desacelera el tiempo del relato. Éste también transcurre lentamente debido a la abundancia de detalles y la minuciosa adjetivación, por ejemplo, las bóvedas son "altas bóvedas de mármol",[6] el sendero es "un angosto sendero"[7] y sobre las tumbas "va una humilde inscripción en hierro".[8] Esta lentitud, por supuesto, también conlleva un objetivo: refuerza la construcción del misterio y el suspenso.

Podemos decir, entonces, que el vocabulario, la sintaxis y el tiempo del relato empleados conforman la construcción textual del género. Pero además el texto reúne otros elementos góticos. El protagonista acude al cementerio solo y en una noche oscu-

[3] Mariño, R., op.cit., p.55.
[4] Mariño, R. , op.cit, p.56.
[5] Mariño, R. , op.cit, p.57.
[6] Mariño, R. , op.cit, p.55.
[7] Mariño, R. op.cit., p.55.
[8] Mariño, R. op.cit., p. 55.

ra -la luna de esa noche proyectaba una "débil claridad"[9]-. En este lugar, reina el silencio al punto que "Por más que se empeñara en amortiguar las pisadas y caminar casi sin hacer contacto con el suelo, los golpes de sus zapatos resonaban sobre las baldosas produciendo ecos lejanos".[10] Y, por último, al protagonista le resulta difícil controlar su temor cuando un gato roza sus piernas. Noche, oscuridad, soledad, silencio, gato: todos estos elementos están explicitados en el texto; todos ellos, en su conjunto, contribuyen a 'lo terrorífico' del relato.

Por otra parte, el protagonista también está vinculado a lo gótico en la medida que "sólo creía en el papel determinante de la nafta en la civilización actual"[11] y descree del sobrenaturalismo. "Surtidor" no cree en la figura de la bruja alejándose de este modo de las creencias populares. Este descreimiento también lo aparta del resto de los personajes y lo convierte en el diferente, se conforma así como 'un otro'.

Esta condición de diferente es lo que lo conduce a profanar la tumba de la bruja. Por este acto el protagonista es castigado, como mencionamos anteriormente, a través de la transformación de su rostro que adquiere la imagen de la "vieja-bruja". Es posible pensar que este castigo no se debe a la profanación del lugar sagrado sino al hecho de rechazar la existencia de lo sobrenatural. Resulta interesante observar que el protagonista no se asusta cuando transita solo por el cementerio de noche ni teme realizar una inscripción en la tumba de la vieja que otros toman por bruja. Pero sí reflexiona sobre el hecho de que para salir del cementerio debe darle la espalda a ese sepulcro. Lo que el personaje no sabe, pero sí insinúa el narrador, es que el castigo devendrá por el hecho de 'dar la espalda', ya no a la tumba sino a la creencia popular. De este modo, 'dar la espalda' y no creer hacen que 'un otro' se convierta en 'el otro' puesto que el descreimiento del protagonista lo conduce al castigo y ese castigo a la transformación.
La acción 'dar la espalda' se repite en otro momento culminante de la historia. Ya transformado, los amigos del protagonista huirán en el momento en que él les da la espalda. Así queda reforzada en la trama la relación rechazo-castigo.

Apuesta es, indiscutiblemente, un cuento infantil. Los elementos propios del cuento de terror no lo dejan al margen de esta clasificación. Y es válido preguntarse qué aportan estos elementos a este texto en particular y a la literatura infantil en general.

[9] Mariño, R. op.cit., p.56.
[10] Mariño, R. op.cit., p.55.
[11] Mariño, R. op.cit., p.54.

Podemos decir, que en el texto analizado, se produce un cambio importante en la escritura cuando el protagonista entra en el cementerio. A partir de este momento los elementos idiosincrásicos de los textos góticos acuden, envuelven al lector y conllevan un efecto de lectura: ¿suspenso?, ¿incertidumbre?, ¿desconcierto?, ¿miedo?, ¿terror?, ¿imágenes siniestras? Dependerá del lector, de sus competencias lectoras, de su interés. Lo importante de la introducción del suspenso, el miedo, el terror y lo siniestro es que, en tanto se trata de algo diferente, puede contribuir al placer de la lectura y, por lo tanto, a continuar leyendo. De este modo, eso que para un adulto puede resultar inapropiado para el lector niño -ya porque se trate de un tema terrorífico, una escritura compleja o un paratexto donde predomina el color negro o un dibujo macabro- adquiere efecto y valor inversos a los dados por ese lector adulto.

En la literatura infantil hay una marcada tendencia a proyectar estereotipos y mundos positivos. Pero los niños se sienten atraídos por lo monstruoso, lo siniestro, lo terrible. Como señala Julio Cortázar: "Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico."[12]

Entonces, ¿por qué impedirles a los niños acceder a esta literatura?, ¿por qué prohibirles el contacto con una escritura que también puede ser enriquecedora?, ¿por qué privarlos de este mundo ficticio? Si en definitiva, es tan ficticio como el de los cuentos de hadas.

Bibliografía

Cortázar, J. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", en *Obra crítica 3*, Buenos Aires, Punto de lectura, 1983, pp. 103-117.

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

Mariño, R. "Apuesta", en *Cuentos espantosos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 53-59.

[12] Cortázar, J. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", en *Obra crítica 3*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 1983, p.107.

‘Encarnar el cuerpo del monstruo’: Yiya Murano por Nacha Guevara en *Mujeres asesinas*

Andrea Pajón y Patricia Rotger

“El monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido”
Michel Foucault

Figuras Globales

Hay una polaridad inquietante de lo monstruoso en el doble juego de representación que se pudo ver al inicio del segundo ciclo de *Mujeres asesinas*. El episodio, que toma el caso policial de Yiya Murano, con base en la crónica de Marisa Grinstein, editada por Sudamericana en el 2005, es interpretado por Nacha Guevara en la serie de Pol-ka y cuenta la historia de los crímenes de la envenenadora. Rescata los asesinatos de Carmen de Venturini, Nilda Gamba y Leila Formisano de Ayala, que en la ficción son Nilda, amiga y cuñada; Chicha, amiga íntima y Mema, prima y amiga; mujeres cuya participación se ve reducida a la espectacularización del cuerpo en vísperas de ser cadáver. La historia de Nilda, Chicha y Mema es la de un cuerpo en el tiempo de la agonía: aquél que, el 11 de febrero, fue encontrado en el piso, boca abajo, con la mano izquierda apretándose el vientre; el que después de tres días, el 22 de febrero, fue hallado con los ojos fijos frente al televisor todavía encendido y recalentado y el que, un 24 de marzo, se arrastró hasta la escalera para pedir ayuda, se desmayó y rodó con la cabeza rebotando en los escalones.

El capítulo, que pone en escena a dos mujeres siempre vivas superpuestas y a otras tres que son cuerpos en tránsito seguro hacia la muerte, contó -por primera vez en la serie- con la participación de la propia asesina que, al final, protagonizó su refutación de la versión y se declaró inocente, -declaración que fue una condición que puso la propia Yiya Murano, instancia que atrasó el capítulo que inicialmente iba a integrar el primer ciclo- .Por única vez, se cruza la ficcionalización de los casos con los protagonistas reales de los sucesos policiales; el estatuto de la ficción está siendo interpelado por el registro documental de una historia real.

Además, el capítulo contó con la participación de Nacha Guevara que -sólo esta vez- interpretó, en la pantalla, el papel protagónico: se puso en la piel de esta mujer acusada y procesada por el delito de intoxicar y ocasionar la muerte.

Pensamos en la condensación de diversos matices de lo monstruoso; porque nos abocamos a dos figuras superpuestas, la figura de la actuada y la de la actriz. Hablar de Yiya y de Nacha es ubicar figuras que tienen una fuerte y desigual condensación simbólica en la cultura masiva actual, y hablarlas en el contexto de estas jornadas, es ubicarlas en un juego de extremos dentro del estatuto ambivalente del monstruo.

Como afirma Foucault, "lo monstruoso combina lo imposible y lo prohibido", y es, en esta superposición de figuras, que tratamos de leer esa amalgama, esa fórmula foucaultiana.

La noción de 'lo prohibido' es legible en la conducta criminal de Murano porque infringe la ley humana y divina. Yiya retoma una práctica tipificada en la cultura como femenina, que condice con la casuística policial que asegura que, en una mayor proporción, los crímenes cometidos por mujeres utilizan este tipo de técnicas. Así, recupera una tradición donde el artilugio del envenenamiento es el *leitmotiv*, como ocurre en las figuras clásicas de la estirpe de Hécate y en sus actualizaciones modernas.

Paralelamente, la noción de 'lo imposible' recubre la figura de Nacha Guevara, como actor social reconocido en el ícono de la eterna juventud, que modifica el *look aggiornándose* a los nuevos cambios sociales en una cruzada contra el tiempo, en una revitalización donde puede leerse, recuperado, el tópico de la vida eterna; un motivo que aparece en imágenes de la literatura gótica y en el cine contemporáneo.

Yiya y Nacha son dos figuras de la globalización, dos proyecciones del mercado: la criminal que mata, la usurera cuyo móvil es el dinero; y la figura pública de la actriz que sigue la lógica de la belleza fundada en la juventud inalterable. El tópico del dinero y la voluntad de la belleza son los polos que mueven a la determinación de éstos y otros monstruos televisados y televisables de nuestro siglo.

Yiya

A finales de los '70, impactó en la sociedad argentina el caso de Yiya Murano, bautizada por la crónica policial como "la envenenadora de Montserrat" que, a la hora del té, agasajaba a sus allegadas con masas finas inyectadas con cianuro.

María de las Mercedes Bolla Aponte de Murano nació en Corrientes, en 1930. Mujer alta, elegante, hija de militar, esposa de abogado, maestra y ama de casa. La historia cambia en 1979, en ocasión de la primera muerte sospechosa; los peritos hallaron cianuro en el cadáver y los investigadores relacionaron el crimen con otras

muertes anteriores. La carátula cambió, pasó de “muerte natural” a “muerte dudosa”: las tres víctimas eran acreedoras de la misma persona. Yiya Murano es detenida hasta 1982, cuando fue absuelta por errores en las pruebas químicas. Tres años más tarde, el fallo fue anulado y la condenaron a prisión perpetua por los delitos de homicidio calificado por envenenamiento y estafa reiterada en tres oportunidades. En la cárcel, sufre un derrame cerebral y escribe una carta -como último deseo- destinada a las autoridades de justicia, a la policía y a la opinión pública, donde se declara inocente. Recuperada de la operación de un tumor cerebral, una reducción de la pena, más la aplicación de la ley del “2 por 1”, permitieron que en 1995 quedase en libertad. Después de estar casi catorce años presa, su hijo Martín escribió un libro impiadoso que ella cree no merecer.

Yiya nunca confesó. Entonces, todas las opciones son malas: o es una mujer inocente que pasó catorce años en la cárcel o es una asesina serial que ‘hace dudar’ y está en libertad.

El caso Murano es emblemático en la cultura argentina porque el contexto económico de su visibilidad fue a finales de los ‘70, en la época de la dictadura militar de Videla, momento en el que entidades privadas relacionadas a poderes sectoriales otorgaban altísimos intereses a sus inversionistas. Su repercusión pública en la década del ‘80 estuvo ligada a la aparición del crimen aberrante y serial en la prensa de la época. En los ‘90, década menemista, los medios retoman el emblema, pero desde un costado banal: se trata de la aparición pública de la autora de los crímenes en los clásicos almuerzos de Mirtha Legrand. Lo más bizarro de este encuentro no fue que compartiera una comida con la diva de los mediodías sino que, convertida, ya en figura pública siempre temible, se despachó con las novedades de su vida privada anunciando un reciente matrimonio. La segunda parte del culebrón mostró, en la misma mesa y al almuerzo siguiente, a su esposo, notificando la ruptura del matrimonio debido a que desconocía la verdadera identidad de Yiya.

En el 99, participó, hablando de moda, en el programa *La hoguera*, en esa instancia le aseguró a la maquilladora que al fin estaba en el lugar al que pertenecía.

En la actualidad, circulan aspectos parciales de esta historia, que aparecen como residuos decantados de un caso que fue emblemático y ahora es recuperado en forma anecdótica. Se trata de un recorrido turístico, un *city tour* porteño ofrecido por algunas empresas de viaje que visitan, entre otras, la casa de Murano, configurándola como un lugar dentro de la irregular galería de personajes pintorescos, emblemáticos o representativos de ‘lo argentino’.

De los ‘70 a esta parte, la economía pareciera ser el sesgo crucial en la conformación del monstruo como bien de cambio que ingresa en la lógica del mercado. Desde la usura como *leitmotiv* del crimen y pasando por la repercusión que va diseñando las diferentes gramáticas de reconocimiento, la figura del monstruo se comercializa en la prensa amarillista con el *rating* televisivo y la oferta turística.

El Crimen Perfecto

Los crímenes de Yiya Murano combinaron la precisión de la técnica, la delicadeza de la socialización y la artimaña de la usura, bajo los gestos pretendidos de una alta celebridad.

Con respecto a la técnica exacta y premeditada, y más allá de la ambigüedad que tuvo lugar en la investigación -el cianuro en los saquitos de té o en las masas-, hay una técnica puntual próxima al campo de la aplicación científica que se cita en la manipulación de instrumentos como guantes y jeringas. Un uso que la aleja del contacto directo con el arma homicida y, en este sentido, del uso de ‘las propias manos’; que la sitúa lejos de cualquier otro método más espontáneo o casual y del impulso repentino de utilizar ‘lo que se tiene a mano’; y que la distancia de toda práctica rutinaria, doméstica y artesanal implementada por otras mujeres asesinas que, en el momento de efectivizar el crimen, acuden a elementos cercanos como el Tramontina de cocina o el veneno para ratas.

Es que el arte del envenenamiento, aparentemente, fue aprendido por la Murano de un médico amigo: cianuro alcalino en cantidad suficiente para exterminar a treinta personas. Paradójicamente, la precisión y el arte le otorgaron la venia de tener, después, una primera coartada: los cuerpos enterrados en estado de descomposición generan cianuro en el proceso mismo de su desgaste.

Las mujeres envenenadoras son de raigambre muy antigua. Entre los griegos, una figura misteriosa es la diosa Hécate, divinidad que preside la magia y los hechizos. Una de sus herederas fue Medea, envenenadora de oficio, sacerdotisa hiperbórea que, para combatir el abandono, usó una túnica abrasadora que exterminaba a sus víctimas; otra fue Circe que, según una versión del mito, utilizaba bebidas emponzoñadas para hacer a sus víctimas dóciles a su magia. La Circe de Cortázar actualiza, desde la literatura argentina, el manejo de la técnica quirúrgica que evita el matrimonio: bombones que combinan menta, mazapán y trocitos de cucarachas. Al inventario se suman figuras reales como Lucrecia Borgia, aristócrata del siglo XV que tenía un anillo

hueco con veneno para usarlo en las bebidas; y la genealogía alcanza a otros monstruos del mal, las envenenadoras Toffanas que lucraban con la venta del brebaje y usaban arsénico, igual que La Voisin y La Brinvilliers en la Francia del siglo XVII. Esta galería de mujeres apela a una 'treta del débil', una artimaña que consiste en debilitar a la víctima para hacerla vulnerable a la operación del crimen.

Yiya Murano dociliza los cuerpos, los vuelve manipulables, debilita a sus acreedoras para matarlas; y todo este trabajo encuentra su fundamento en perpetuar y ocultar un delito anterior, el primer delito: la estafa.

Hay un campo de expectativas en torno al juego y a la apuesta en las reuniones del grupo de mujeres que encarnan la historia policial, las víctimas y la asesina: el póquer, la visita al casino y la eficacia de la inversión fueron los puntos de encuentro. En la apuesta, tanto en el juego como en la especulación financiera, hay un estímulo central que es el dinero y una cultura que se traduce en el lema 'ganar sin esfuerzo', propio de la etapa de la bicicleta financiera de José Martínez de Hoz. El ministro de economía, dentro de su "Programa para la reconstrucción, saneamiento y expansión de la economía argentina", propuso la liberación financiera, medida que dio lugar a que el país de la producción se transformara en el país de la especulación: al aumentar la tasa de interés para 'sincerar' el precio del dinero, se encareció inmediatamente el crédito. Este mecanismo hizo que los bancos ofrecieran tasas de interés muy altas para captar más depósitos.

La conducta de Yiya Murano se puede leer en esa lógica especulativa; pedía dinero a sus amigas, lo colocaba en algún plazo fijo no oficial y devolvía abultados intereses a cambio de una comisión: apuesta y usura que generó una serie de transacciones, seguida de un atraso -en una suma de 300.000 dólares- , seguida de muertes.

El crimen de Yiya se puede leer como el anverso de *Crimen y Castigo*, donde el joven Raskolnikov, tras muchos cuestionamientos morales, asesina a la usurera. Yiya Murano mata para obtener ganancias; también, para cubrir la estafa, pero, esencialmente, para ocultar la usura –el único error que confiesa- y mantener intacta la apariencia de pertenecer a la alta sociedad.

La historia narra que la simulación siempre se le dio bien a la convincente protagonista. Una Yiya que se hacía pasar por rica y culta, cuando sus recursos económicos y culturales eran escasos. Aun así, la visitadora pasaba sus días en el cine, en el teatro, en la confitería Richmond de la calle Florida y en los viajes que compartía

con sus amigas. En el libro *Mi madre, Yiya Murano*, su hijo afirma que Yiya estaba acostumbrada a manejarse con una buena cantidad de efectivo que utilizaba despreocupadamente para comprar cualquier cosa o invitar a gente que apenas conocía. El dinero no tenía para ella ninguna importancia, no lo necesitaba y despreciaba a la gente que se cuidaba en gastar.

Este manejo despreocupado del dinero se contrapone al valor asignado a la ganancia, móvil absoluto del crimen. La ecuación se resuelve si pensamos que la Murano no adscribe a la lógica del ahorro sino a la lógica del gasto; más que en la acumulación de la riqueza, como principio burgués, se inscribe en el hábito del uso y del disfrute momentáneo, propio de la economía de consumo.

Lo que primaba era el poder de convencimiento. Junto al gasto excesivo, siempre mostró gestos de altanería en una dinámica de indiferenciación y siempre hizo alarde de sus conquistas amorosas: tuvo marido y amante, sus segundas nupcias duraron un mes y en la actualidad está casada con un hombre ciego con el que no convive. Ella se siente más libre así, jura que todavía despierta pasiones - un ex comisario que enloquece por ella - y que, en sus buenos años, fue amante de un ex presidente, de varios políticos y de un sindicalista fallecido. Deudas, infidelidades y veneno esbozan un símil de la incorformista Madame Bovary, aquella que contrae deudas impagables que, finalmente, la conducen al suicidio con arsénico a causa del derroche y los caprichos.

Se vanagloria de su éxito, se muestra histriónica y disparatada, siempre cultivó los modos de celebridad que conserva hasta la actualidad y que su hijo describe como 'teatrales'. Más que amigos siempre tuvo seguidores, aun en el presidio, donde se la describe como generosa, incapaz de maldad, una buena amiga y una santa.

Compara su calvario con el de Cristo y se declara creyente de toda la ristra de santos, misterios y milagros de la religión católica. Con un gesto beatífico y doliente, afirma que la llevaron con las manos atadas como a Dios, que el libro de su hijo la crucificó, que le ruega a la Virgen santísima que siempre la ponga al lado del más necesitado. Refinada y devota: una combinación que oculta lo espeluznante.

Yiya prefiere apelar al veneno antes que 'dar que hablar' por la deuda; es una mujer que mata por fuera de la serie de mujeres victimizadas que buscan redimirse y hacer justicia de género. Yiya Murano ocupa el lugar de 'lo prohibido' como infractora de la ley, en tanto asesina; pero redoblada como usurera y codiciosa, sigue la lógica del

mercado capitalista que la hace ‘legible’ como monstruo, en plena globalización, para la televisión argentina actual.

Nacha

La interminable Nacha Guevara compuso, con sobriedad, la personalidad de la señora mayor, de buenos modales, católica, manipuladora y fría. Encarnó los gestos de clase y los remilgos, desde una voz de antaño, con sus modos anquilosados de mujer militante, en un cuerpo que transmuta al ritmo de la cirugía estética.

Su multifacética trayectoria artística acompaña distintos aspectos que la constituyen como celebridad. Desde *Nacha Guevara canta*, del ‘68, hasta *La vida en tiempo de tango*, del 2000, sostiene una ideología setentista con tono de crítica social, enfatizando aspectos de la mitología argentina. Al costado políticamente comprometido se le agrega un aspecto más comercial, siempre ligado a la figura pública que compone su faceta artística; su participación en *El lado oscuro del corazón*, en el ‘92 y en el 2001; su aparición en el programa *Me gusta ser mujer*, del ‘93 al ‘95, o su papel en la reconocida serie *Disputas* del 2003. Pero hay un tercer aspecto que hace a su sello personal y que también se puede rastrear a lo largo de su trayectoria. En la conjugación de baile, interpretación y canto de *Las mil y una Nachas* que estrena en el ‘73 y que renueva en el ‘75; en el espectáculo *60 años no es nada* del 2001, que la muestra, una vez más, como una auténtica *show-woman* y que, en el 2002, marca el lanzamiento de su libro; en su personaje en la serie *El tiempo no para*, donde la primera actriz forma parte de un elenco de jóvenes actores; y en su audaz aparición como *Ms. Robinson* en la obra *El Graduado*, donde a los 64 demuestra que el *sex-appeal* no tiene edad.

Este aspecto pone en el centro de la escena el cuerpo y los polémicos métodos de belleza y rejuvenecimiento. Nacha es vegetariana, naturista, practica el método Pilates y la meditación, y se define por un pensamiento joven, creativo y holístico y un instinto de vida, donde estética y salud conforman una unidad. Además de las intervenciones quirúrgicas, toma, a diario, una bebida para alimentar las células y se sometió, en el 92, a un tratamiento de embriología que consistió en la aplicación de elementos vitales contenidos en las capas embrionarias de bovinos, entre la segunda y la décima semana de gestación. Así, consiguió retardar el desgaste orgánico y las señales del envejecimiento.

Esta particularidad la conecta con el personaje de la película china de Fruit Chan, *Dumplings* (2004), donde la protagonista se alimenta de embriones humanos para detener el paso del tiempo. Tanto la ficción de la película, como el tratamiento minucioso de Nacha, buscan retardar el envejecimiento del cuerpo haciendo de la eterna juventud una veneración. Lo mismo ocurre, en un tópico de la literatura gótica, el vampirismo, que unifica dos misterios: el culto a la sangre y a la inmortalidad. El Drácula de Stoker es una imagen representativa que reaparece, en una versión modernizada y femenina, en el filme norteamericano de Scott, *El ansia* (1983). Otra alusión compromete a la conocida condesa sangrienta Erzsébet Báthory, la aristócrata húngara del siglo XVI, de quien popularmente se cree que mataba doncellas para bañarse en su sangre, porque creía que así se mantendría joven y bella.

Joven, bella y perfecta, Nacha se ha convertido en una especie de mito viviente, de símbolo extraño. *Las mil y una Nachas* recogió dieciséis perfiles de mujer, las chicas del dibujante Alberto Vargas, consagrados iconos norteamericanos de feminidad. Las "*pin up girls*" son un modelo de lozanía, frescura y naturalidad, son dueñas de la juventud perpetua y, como ellas, Nacha Guevara tiene el don de ser un clásico. *Las mil y una Nachas* tambiénconvoca una imagen difusa, una Sherezade que cuenta mil y una historias para prolongar su vida.

Mujeres asesinas

En la ficción televisiva, sorprende la literalidad: historias de asesinatos sin intriga, crónicas policiales que rompen la regla del enigma, develándolo al inicio de cada episodio. Se trata de crónicas de muertes anunciadas que desmienten las leyes del género policial; el peso está en la historia íntima de las mujeres, en la reconstrucción que se hace de los personajes, siempre al filo de la posibilidad, en el límite entre el deseo y la ejecución.

En *Mujeres asesinas*, el suspenso se procura, no con la sorpresa de la identidad criminal, sino con la elaborada reconstrucción del devenir de una conducta que desemboca en el crimen; el magnetismo se sostiene mediante el registro de la crueldad de un hostigador y la respuesta atroz de quien pasa de ser víctima a victimaria. Si hay una sorpresa, ésta aparece al cierre del programa, con el informe sobre el dictamen de la justicia y los datos sobre la continuidad de la vida de las personas después de haber sido procesadas. Y esta sorpresa consiste en una suerte de inadecuación, que muchas veces

se da, entre el veredicto que castiga a la criminal y las circunstancias atenuantes, poniendo en escena los parámetros de 'una justicia argentina'.

En el marco del policial, estas chicas malas no están entrenadas para matar, sino que protagonizan casos puntuales, hechos de sangre únicos: están habitando un terreno intimista y alguna forma de desesperación en su historia personal las conduce a la situación del crimen, a la justicia por mano propia. Son personajes que tienen distintos matices, y en este sentido, ninguna representa la concentración del mal; de alguna manera se alejan de los estereotipos, son monstruos caseros, contemporáneos, complejos.

La Murano podría ser, perfectamente, una fisura en este catálogo de crímenes improvisados; se trata del perfil de una mujer que actuó sola, que fue cuidadosa para el asesinato serial deliberado, altamente organizada y socialmente adaptada en la premeditación y con posterioridad a la ejecución del crimen. También, el caso es diferente porque se trata de una historia de amplia repercusión pública. Un punto clave fue la aparición de Nacha Guevara, un clásico de la farándula argentina por su divismo, que simboliza el culto del cuerpo y la posibilidad siempre abierta al rejuvenecimiento: el espacio de 'lo imposible'.

Las reúne a ambas un relato que espanta y que, mediante el artilugio de la representación, muestra dos caras monstruosas de nuestro mundo globalizado: la lógica del dinero y el gasto; el imperio de la belleza y la juventud.

De las otras tres mujeres se narra una agonía: los envenenados con cianuro lloran mientras mueren y mientras todos mueren, ellas, no, porque tienen vocación de siempre-vivas.

Bibliografía

AA.VV. *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

Cortázar, Julio, "Circe" en *Bestiario*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

Foucault, Michel, *Los anormales*, Buenos Aires, FCE, 2006.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1981.

Guerreiro, Leila, "Sin ficción" *Lateral* (123) 2005.

Guevara, Nacha, *60 años no es nada*, Madrid, Planeta, 2002.

Grinstein, Marisa, *Mujeres Asesinas*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

Murano, Martín, *Mi madre, Yiya Murano*, Buenos Aires, Planeta,1994.

Pizarnik, Alejandra "La Condesa Sangrienta" en *Prosa Completa*, Buenos Aires, Lumen, 2001.

Material periodístico

"El casamiento de Yiya Murano", *Clarín*, 05/11/98.

"Hace veinte años condenaban a la envenenadora de Montserrat", *Clarín*, 28/06/05.

"Nacha Guevara será Yiya", *Clarín*, 10/11/05.

"Matadoras", *Página 12*, 30/09/05.

"Un aperitivo con Yiya Murano", *Página 12*, 13/04/06.

"Mujeres asesinas: Marisa Grinstein analiza a las que cruzaron el umbral", *Página 12*, 20/06/06.

"Al final, la gran pasión de mi vida es mi carrera", *Caras*, (1242), 25/10/05.

"Nacha Guevara emula la juventud eterna de las *pin-ups*", *Caras*, (1281), 25/07/06.

El gusano máximo de la vida misma y el 'de-generamiento' sexual en la posmodernidad

María Laura Pérez Gras

El escritor Alberto Laiseca es irreverente, desmedido, pero auténtico y cautivante. Su novela *El gusano máximo de la vida misma* parece no poder ser estudiada de manera metódica, porque se esfuerza por derribar todo sistema. Al igual que Foucault en la filosofía, Laiseca, desde la ficción, alza la voz de los marginados y promueve la liberación sexual como una forma de autoconocimiento y reconfiguración del mapa social desde una mayor igualdad en el ejercicio del poder. Como dice Foucault en un fragmento del primer volumen de la *Historia de la Sexualidad*:

> Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura.[1]

La prosa de Laiseca parece fluir al compás de las ideas que pasan por la mente del autor de manera caótica, mezclando la realidad de su vida con la ficción en un todo aparentemente azaroso. Sin embargo, la narración presenta una estructura deliberada. Lo que interfiere es que ésta aparece velada por una espontaneidad que forma parte de la ficción, la fragmentación del hilo argumental y la insólita presentación de los acontecimientos narrados. En rigor, cada palabra ha sido cuidadosamente elegida y ubicada en el texto. Cada párrafo habla de algo que tiene que ver con nosotros, seres humanos o monstruos, y la vida misma.

La ciudad de Nueva York se presenta como el escenario de la novela pero, de acuerdo con el juego del ser y el parecer propio del neobarroco, también llamado posmodernidad, el autor nos muestra que, en realidad, podría tratarse de cualquier ciudad del mundo: "Porque esta novela transcurre en Nueva York (o en Buenos Aires, ya no recuerdo)".[2]

El protagonista de la novela, el gusano máximo de la vida misma, encuentra en su camino a varias mujeres con las que entabla distintos tipos de relaciones. Estas mujeres están asociadas a diferentes espacios de la ciudad que el gusano explora y cohabita.

---

[1] Foucault, Michel, "La voluntad del Saber", *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p.13.

[2] Laiseca, Alberto, *El gusano máximo de la vida misma*, Buenos Aires, Tusquets, 1998, p.50.

En primera instancia, se vincula con una gordita petisa, culona y tetona (en el lenguaje despojado de Laiseca), a quien conoce durante uno de sus recorridos por los barrios bajos. Este sector de la ciudad se presta para el surgimiento de ciertas temáticas relacionadas con las subculturas urbanas: los enfrentamientos étnicos y raciales, la sexualidad promiscua, el SIDA, la drogadicción, la violencia. En medio de este cuadro marginal, el autor recurre a una mención intertextual de *The Wasteland* de T. S. Eliot que no es casual. La gordita petisa es acosada por negros que quieren violarla, por sidosos que quieren pincharla con jeringas infectadas de VIH. Cuando la asalta sexualmente el gusano, ella no grita porque sabe que nadie intentará ayudarla. Se trata de una sociedad fragmentada e individualista en la que no hay lugar para la solidaridad. Se describe una aglomeración de tribus urbanas que definen endogrupos y exogrupos según sus propios parámetros de normalidad. De esta manera, encontramos gente de tez negra que humilla a los blancos, enfermos que contagian a los sanos, gente que vive en las cloacas de la ciudad y se distingue con orgullo de la gente de 'arriba' por su estilo de vida. En este contexto deconstructivo de las estructuras sociales modernas, el gusano máximo de la vida misma, violador sadomasoquista, puede pasar subrepticiamente inadvertido.

Aquí, la alteridad no está planteada desde el centro de la ideología totalizadora de la modernidad, sino desde las márgenes, desde los sectores sociales que exceden el control racional, para mostrarnos que la exclusión del 'otro' puede también venir de las subculturas que tradicionalmente han estado ubicadas fuera de lo aceptable y, así, subvertir los valores sociales del orden y la normalidad hegemónicamente establecidos. Lo monstruoso se plantea como la exacerbación de lo distinto que está oculto (o no) en cada individuo y de la condición natural de todos los hombres de ser en parte bestias, o animales, y dejarse llevar por lo instintivo e irracional. Es esperable, entonces, que el protagonista de esta novela sea un gusano, una de las tantas y posibles manifestaciones de la monstruosidad humana, expresada como metáfora del hombre-parásito que vive de las mujeres, incluso a expensas de sus cuerpos y sus vidas.

En rigor, la primera víctima de este violador serial que se nos presenta es la gordita petisa, quien no tiene siquiera un nombre que merezca ser mencionado por el narrador. Desde el punto de vista del gusano, lo relevante de esta mujer-objeto es su cuerpo, voluptuoso y seductor. La única cualidad no corporal que se menciona de ella es que es muy distraída, lo cual hace una indirecta referencia a su minusvalía intelectual. Tras ser sorprendida por el gusano, es sometida sexualmente por la fuerza; pero luego sucumbe al placer incesante que le otorga su multifálico asaltante, quien termina por acabarla, en

todo el sentido de la palabra, tras el orgasmo número catorce y un contundente paro cardíaco.

La segunda mujer que aparece en la novela es una prostituta, flaca y alta, que también proviene de los barrios bajos de la ciudad. Tampoco sabemos su nombre y lo único que se destaca de ella son sus impresionantes senos. Sin embargo, algo que va más allá de lo físico la distingue notablemente de la gordita petisa: ella negocia con su cuerpo y esto le da cierto poder. En lugar de ser violada, ella se entrega voluntariamente al gusano. Para un violador, la pérdida de poder representa la disolución del erotismo necesario para desear la relación sexual y una crisis identitaria muy importante, que en este caso, lo conduce a una inversión de roles y hace de él un servidor fiel y enamorado. El gusano se somete a la prostituta, la complace en sus caprichos sexuales y la asiste hasta su muerte por sobredosis.

La tercera mujer es una 'cheta' (sic) que conoce en una fiesta, en la parte más cara de la ciudad. El lenguaje marginal y prostibulario que caracterizaba los espacios anteriores es ahora sustituido por una serie de discursos superficiales de mujeres histéricas, que buscan obsesivamente ser seducidas. Lo que distingue a la 'cheta' de la petisa es que ella elige ser objeto sexual y ese acto voluntario la pone en una posición de poder. Por otra parte, el gusano se siente un campesino frente a la notable vida social y cosmopolita de su nueva compañera. Y, como para extremar su sentimiento de inferioridad, ella pertenece a la clase alta y despliega un poder adquisitivo que él nunca podría alcanzar. En esta relación, no prima el deseo y la atracción que la mujer ejerce sobre el gusano, quien, de hecho, la considera poco apetecible. Sin embargo, la falta de autoestima que domina al protagonista cuando está frente a la 'cheta' lo subyuga. A su vez, ella ejerce su poder sin amor. Considera una ventaja que él sea un monstruo para hacerle la contra a su madre, porque siempre había querido elegirle pareja. Viven en concubinato por más de dos años pero, finalmente, ella lo abandona con la misma frialdad y desamor con que lo había acogido. Ella teme tener que hacer de enfermera muy pronto, debido a la diferencia de edad, y a cambio de nada. Por este motivo, busca a alguien que le permita sostener el estilo de vida al que está acostumbrada. Negocia su cuerpo a cambio de una nueva pareja que le garantice el mantenimiento del nivel socioeconómico que ella siempre ha tenido. Pero lo que el gusano le vaticina, se cumplirá: el nuevo hombre con poder adquisitivo después de 20 años la cambiará por otra, 20 años más joven que ella, que también estará dispuesta a venderse por una 'mejor vida'.

El gusano máximo de la vida misma, despechado, llega a la conclusión de que los barrios bajos y los altos son la misma porquería y, en consecuencia, decide irse a vivir en la porquería misma: las cloacas. Este espacio es igual en todas las ciudades, dice el autor, porque todas las cloacas están hechas por los ingleses, quienes casualmente son los que crearon el liberalismo económico y la posibilidad de generar marginados sin que nadie se sienta responsable, por ampararse en la aparente o utópica igualdad de condiciones que plantea el sistema. "Las cloacas de Buenos Aires están llenas de personas. Algunas trabajan muchas horas, en su oficio marginal y después duermen afuera. Otras, en cambio, viven allí durante años y jamás salen a la luz del día".[3] Los que viven en las cloacas son los excluidos sociales. Laiseca los divide en dos grupos: los anacoretas, respetados pero aislados totalmente; y los homosexuales, que son la mayoría. Muy pocos trabajan allí y duermen afuera. Son los llamados hombres-topos que entran y salen por las bocas de tormenta. Todos ellos conviven con los cocodrilos o *alligators* que se encargan de limpiar las cloacas de los cadáveres que deja como saldo el delito en la ciudad. Manejan una jerga propia que hace referencia al trabajo de buscar objetos perdidos o a la vida que llevan. En esta jerga, la "gilada" son los que viven afuera, o arriba, o sea, los otros.

El submundo de las cloacas es espacialmente complejo: hay catedrales, bóvedas, tumbas egipcias, ríos infernales. Los sublime y lo mundano se cruzan en este espacio que genera hombre-bestias encarnados en estos topos humanos que viven en laberintos subterráneos, cuyos planos se han perdido y nadie conoce del todo. Laiseca sugiere que todo el sistema cloacal debe ser reemplazado por uno nuevo. Es un sistema viejo, que ya no sirve. Los hombres-topos se mueren por enfermedades pulmonares o por la violencia a la que los empuja la supervivencia en ese entorno. Pero 'los de arriba' no parecen preocuparse demasiado.

El gusano máximo de la vida misma tiene visión infrarroja y puede moverse cómodamente por los sectores de las cloacas donde ni la luz llega. No obstante, es atacado, drogado y arrastrado a los pies de la Reina Dorys, una mujer más parecida a un hipopótamo grotesco (sic) cuyo trasero debe ser sostenido por un ejército de ratas. Se trata de la cuarta mujer con la que se relaciona el gusano en la novela. La Reina Dorys manda a asar a los rebeldes y a los ineficientes. Ella es la justicia, impone sus leyes e imparte premios y castigos. Su poder es omnipresente y avasallador. El espacio donde

[3]op.cit., p.24.

ella se mueve tiene una acústica catedralicia comparable con la del teatro Colón o La Scala de Milán. La Reina es de origen inglés, por eso, denomina su zona de la cloaca Picadilly Circus, y llama a su camarín favorito Buckingham Palace. Posee un tomo de las *Obras Completas* de Shakespeare que recita o lee todo el tiempo de manera incoherente. Tiene alrededor de 40 años de edad y ha tenido siete maridos.

La dosis de grotesco aumenta junto con el desarrollo argumental. La Reina Dorys es descripta como un animal mamífero con 10 kg de mamas, que le pide al gusano que se ponga de rodillas ante ella, aunque él carezca de articulaciones. Es una especie de reina abeja con un séquito de zánganos que obedecen a su poder sexual en un panal-cloaca. Ella no sabe por qué las ratas le responden como esclavas; pero cuando descubrió que tenía ese poder, desarrolló una política del miedo, un terrorismo de Estado, y las organizó en un ejército bajo su mando.

El discurso de Dorys es totalmente desarticulado. En un momento, expone un anti-discurso científico sobre la teoría del *Big Bang* en el que se parodia el paradigma moderno del progreso encabezado por el desarrollo científico. Cualquiera sea la incoherencia que la Reina diga, debe registrarse en los Archivos Reales. En un momento, expresa sus planes de casamiento con el gusano, quien experimenta un terror inefable al comprobar que no podrá contra el poder y la voluntad de esta mujer monstruosa; y deberá someterse a ella sin remedio. En medio del banquete nupcial, festeja con su séquito exhibiendo sus enormes senos, con el exaltado júbilo de todos, y luego, les permite a algunos tocarlos. El sexo se exhibe como instrumento de poder. Luego, se produce el himeneo y todos son testigos de la hazaña del gusano. Tiene que atender los pedidos y exigencias de Su Majestad para complacerla en todo y termina exhausto. Sus gustos y deseos quedan ahora en último lugar. En realidad, es un esclavo más. Inclusive, termina siendo un hombre-objeto, ya que la Reina se lo presta a una joven, a la que llaman Miss Linda, quien estaba desesperada por tener algo de sexo, después de vivir tanto tiempo entre homosexuales y ascetas. La Reina le presta el gusano para su satisfacción, pero la joven le exige que continúe más allá de su voluntad. "Pues desde ya te digo que si querés ser mi macho tenés que seguir y seguir".[4] El gusano debe cumplir con ciertas expectativas para no defraudar sexualmente a Miss Linda y así poder seguir estando con ella, ya que es la única que realmente le gusta. Más tarde él negocia con ella para rescatar a un amigo de la necrofilia. La tensión de poder entre estos dos personajes es constante,

[4] op.cit., p.93.

se extorsionan hasta que terminan en un *ménage à quatre* con el necrófilo y la muerta. Luego, Miss Linda se vuelve adicta a las drogas por dejar el alcohol. Le ofrece abandonar la cloaca para irse juntos pero el gusano no quiere dejar a la Reina. La considera su jefa, su patrona y no puede romper el vasallaje. Pero al poco tiempo, Dorys se muere por el tremendo desgaste de su corazón, debido al sobrepeso.

Tras esta última pérdida, el gusano decide salir del submundo cloacal y volver a la superficie. Quiere irse de la ciudad: no hay lugar donde ya no haya probado suerte y fracasado. Se va a las afueras y encuentra una casa enorme donde las mujeres son reemplazadas por estatuas muy verosímiles. Dentro de la casa, lo reciben una serie de holografías de mujeres que le ofrecen mate y lo hacen sentir bienvenido. Nuestro monstruo reflexiona entonces acerca de la soledad y de la artificialidad con que el dueño de esa casa llena el vacío de una verdadera compañera. También encuentra robots que parecen muñecas perfectas de distintas razas y nacionalidades con las que el dueño ejerce su sadismo. Con esto, se hace alusión al cruce entre tecnología y sexualidad que se experimenta con el cibersexo y la pornografía mediática. A este cuadro, se agrega como ejemplo extremo de la idea de abuso de poder, el hecho de que el dueño de la casa despliega una serie de características que lo convierten en una parodia de Hitler: es un sabio loco lleno de inseguridades que, con casi 90 años, esconde una habitación con armas poderosísimas y planea secretamente el reemplazo de la raza blanca por la zulú.

El gusano, que de pronto se transforma en escritor para matar el tiempo, reflexiona y le discute al sabio loco acerca de la igualdad de las razas frente a un Dios que nos odia a todos por igual, un dios que se ha entretenido en perseguirnos y hacernos la vida miserable. El gusano no quiere formar parte de semejante locura y fijación y se vuelve a los barrios bajos de Nueva York. Entre los enfermos de SIDA, encuentra a Mirthita, una chica liberal sadomasoquista que no se entrega por dinero, sino porque le gusta ser tomada con violencia. Es engañada e involucrada en la filmación de una película 'sadoporno', de las que terminan con la muerte real de la protagonista; y se vuelve monja del espanto. El gusano máximo se propone rescatarla: primero, debe limpiarle la sangre del virus de VIH, lo cual forma parte de sus increíbles cualidades de monstruo; segundo, tiene que hacerla volver a la actividad sexual, curándole el trauma, con su implacable don. Una vez que lo logra, se la lleva al sabio loco para que tenga una compañera real, quien, a su vez, es masoquista y disfrutará del maltrato al que será sometida.

Nuestro protagonista se va a probar una nueva vida. Compra un *loft*-bunker, donde realiza toda clase de negocios clandestinos y se enriquece. Cuando ya tiene más ri-

queza de la que buscaba, el poder del dinero no lo seduce más. Entonces, planea derrocar al presidente de los Estados Unidos y lo logra. Baja los impuestos, reorganiza los gastos destinados al armamentismo y el ejército. Se vuelve un dictador. El mundo lo aclama: es reconocido como verdadero monstruo porque detenta todo el poder. Es nombrado Emperador Máximo del Mundo Mismo. Pero se da cuenta de que todo esto le importa muy poco y de que sólo lo hace para ganarse una mujer. Según el narrador, todo lo que un hombre hace lo utiliza para lograr una nueva conquista sexual. El problema es que el gusano todavía no sabe quién será esa mujer. Pone avisos en las revistas *underground*; sin embargo, no responde a ellos la mujer indicada. Por fin, encuentra a Sthefani en una fiesta pero, para su desgracia, ella resulta no ser masoquista sino sádica. Y así, el gusano todopoderoso es sometido, una vez más, por una mujer; tanto que sus súbditos comienzan a obedecerle a ella en lugar de a él. El poderío de Sthefani crece tanto que llega a declarar que el gusano no tiene verdadera voluntad de poder y decirle en la cara que es un puto (sic). Luego, envía a su Policía Secreta para asesinarlo, pero el gusano logra escapar. Tras el golpe de estado, Sthefani sube los impuestos y desbarajusta la economía. Es derrocada, fusilada, y retorna la democracia. El gusano vive un tiempo oculto en una cueva y se vuelve asceta hacia el final de la novela. Tiene muchos seguidores como maestro espiritual. Pero no ha encontrado la fórmula para conquistar el corazón de una mujer.

En esta instancia, resulta imprescindible destacar que, a lo largo de la novela, hay un aumento paulatino de poder en cada figura femenina que el gusano encuentra y, por lo tanto, de monstruosidad en ellas. La más humana, la gordita petisa, era también la más débil. A medida que el protagonista va conociendo mujeres más fuertes y decididas, él pierde su poder y se humaniza hasta el punto de ponerse al servicio del otro y someterse.

El monstruo es el poderoso: el que tiene la autoridad de cometer el acto más atroz sin ser cuestionado. La relación sexual, a su vez, es una relación de poder. La trasgresión y el abuso son formas de ejercer el poder, de oponerse a la norma, a lo establecido. En ese contacto íntimo, se establecen los parámetros de la normalidad, las jerarquías y las relaciones entre los actantes, que luego se trasladan a la vida pública o política. En el tenso engranaje aquí descrito, dado como un juego de ilimitadas posibilidades en el uso y el abuso de poder, cuando se produce un cambio, este surge del encuentro sexual. En este sentido, podemos sostener que las relaciones y las 'de-generaciones' sexuales, en términos deconstructivos, producen transformaciones sociales e identitarias.

En conclusión, *El gusano máximo de la vida misma* es una especie de *Bildungsroman* posmoderno en que un gusano gigante ocupa el lugar del pícaro que, en vez de pasar por el sometimiento de una serie de amos, encara relaciones sexuales con distintas mujeres, que le van enseñando algo del mundo y de sí mismo, a través de complejos juegos de poder en los que se deconstruyen los estereotipos culturales de los géneros y sus relaciones. De esta manera, se rompe con el concepto de sexo entendido como una orden compulsiva, de implicancia política, dirigida hacia la reproducción y la regularización social, que tanto Michel Foucault como Monique Witting le critican a la modernidad, para transformarlo en un constante ejercicio de libertad y subjetividad.

El término 'de-generamiento' sexual adquiere, entonces, una nueva dimensión semántica: es una red de posibles interacciones que cuestionan lo establecido acerca de los géneros y las relaciones sexuales y permite el surgimiento de nuevas identidades que exceden los parámetros culturales de la modernidad. Así, esta obra se propone quebrar el control ejercido sobre las conciencias a partir de los discursos totalitarios y la masificación de conductas sexuales aceptadas como 'normales', que condenan una serie de comportamientos a través del sentimiento de culpa. Para llevar a cabo esta fractura de las ideologías hegemónicas, el protagonista experimenta distintas formas de sexualidad, incluso, de homosexualidad, y se construye a sí mismo, permanentemente, a partir de estas experiencias.

En esta novela, Alberto Laiseca plantea una mirada posmoderna, superadora de dicotomías estériles, y la necesidad de un proceso de humanización, tema recurrente en toda su obra. El gusano que presenta en el comienzo de la novela es impunemente abusivo, un monstruo: se ha deshumanizado para poder desplegar todo su poder sin límites. Sin embargo, a medida que se va encontrando con mujeres cada vez más fuertes y seguras de sí mismas, el abuso de poder se va reduciendo y el monstruo comienza a manifestar rasgos de humanidad. La mujer es el artífice de este cambio paulatino, pero no a través del amor, el poder ni la traición. Laiseca sostiene que es simplemente la relación lo que humaniza.

El realismo delirante de la novela no plantea una carencia irremediable de sentido sino una búsqueda permanente de significado. Como ya lo había anticipado Dürrenmatt en su tratamiento de lo grotesco, la posmodernidad carece de héroes porque no está a la altura de la tragedia. El héroe trágico es tan virtuoso que su destino es injusto para él y para los espectadores que se conmueven y sufren con él en la catarsis. El protagonista en la narrativa posmoderna resultaría inverosímil si se presentara inmaculado. El gusa-

no podría ser visto como un super-héroe: no tiene edad, es proteico, multifálico, superpotente, infatigable, inmune a todas las enfermedades venéreas, posee telepatía y visión infrarroja, conoce la psiquis femenina; sin embargo, es un monstruo, no sólo porque abusa de su poder sino porque es único en su especie. Un monstruo, en la concepción de Laiseca, excede los planteos del bien y el mal, para convertirse en un ser condenado a llevar una vida monstruosa por sus condicionamientos. Cuando pierde sus cualidades excepcionales pasa a ser más humano. En el caso del gusano, a medida que pierde su poder, se sensibiliza. No hay espacio para el héroe virtuoso porque la posmodernidad no cree en el éxito indiscutible del progreso, ni en los valores absolutos de la modernidad, sino que los cuestiona y desenmascara.

Como contrapartida, desde la parodia y el humor, Alberto Laiseca nos hace partícipes de una búsqueda auténtica de la identidad personal y de los roles sociales. Y, a la vez, nos ofrece un análisis profundo de la pugna de poder entre los géneros y las clases sociales, un proceso descrito sin rodeos, en el que las miserias y virtudes humanas se encarnan en un monstruo que asume la tarea de distanciarnos de nuestras propias miserias y virtudes, al no sentirnos identificados con él en un principio, pero que, paulatinamente, se nos muestra más cercano, más terriblemente parecido a nosotros mismos, y a ese monstruo que todos llevamos dentro.

Bibliografía

Fuentes primarias

Foucault, Michel, Historia de la sexualidad, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 (1ª ed, 1977).

Laiseca, Alberto, *El gusano máximo de la vida misma*, Buenos Aires, Tusquets, 1998.

Fuentes secundarias

a) Bibliografía sobre género:

Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo,* Buenos Aires, Sudamericana, 1999 (1ª ed 1949).

Butler, Judith, *Feminismo /posmodernismo*, L. Nicholson (ed), Buenos Aires, Feminaria, 1992.

Díaz, Esther, *La sexualidad y el poder,* Buenos Aires, Almagesto/Rescate, 1993.

Femenías, María Luisa, *Sobre Sujeto y Género, Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler,* Buenos Aires, Catálogos, 2000.
Irigaray, Luce, *Ser dos,* Buenos Aires, Paidos, 1998.
Lamas, Marta (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual,* México, UNAM, 2000.
Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer,* Barcelona, Anagrama, 1999.
López Gil, Marta, *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer,* Buenos Aires, Biblos, 1999.
Maffía, Diana, [comp.] *Sexualidades migrantes, Género y Transgénero,* Buenos Aires, Feminaria, 2003.
Vellegia, Susana, *La dinámica global/local, Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, Buenos Aires, Circus – La Crujía, 1999.
Wolf, Naomí, *El mito de la belleza*, Barcelona, Emecé, 1991.

b) Bibliografía sobre el espacio y género:

Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico, Dilemas de la subjetividad contemporánea,* Buenos Aires, FCE, 2002.
---------- (comp), *Identidades, sujetos y subjetividades,* Buenos Aires, Prometeo Libros, 2002.
Augé, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998.
Bachelard Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 1957.
Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1985.
Foucault, Michel, *The Order of Things, An Archeology of Human Sciences*, New York, Vintage, 1970.
García Canclini, Néstor, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
Nouzellis, Gabriela, *El umbral de la cultura, Cuerpo, paisaje y sexualidad*, Buenos Aires, Paidos, 2003.
---------- *La naturaleza en disputa, Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, Buenos Aires, Paidos, 2002.
---------- *Ficciones somáticas, Naturalismo, nacionalismo y sexualidad*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.
Pile, Steve, *The Body and the City, Psychoanalysis, Space and Subjectivity*, London-New York, Routledge University Press, 1996.
Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

---------- *Instantáneas, Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*, Buenos Aires, Ariel, 1996.

Sennett, Richard, *Carne y piedra, El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.

---------- *The Conscience of the eye, The Design and Social Life of Cities,* New York, Alfred A, Knopf, 1990.

---------- *The Uses of Disorder, Personal Identity and City Life,* New York, Alfred A, Knopf, 1970.

Figuraciones monstruosas de la maternidad en *Indicios Pánicos* de Cristina Peri Rossi y *El cuarto mundo* de Damiela Eltit

Paula Torricella

La mujer embarazada presenta características corporales que la maquina humanista no dudaría en calificar como monstruosas. A diferencia del cuerpo masculino, el cuerpo femenino es penetrable, cambia de forma, se hincha, da a luz, se contrae, amamanta y sangra. Debido estos procesos relacionados con la reproducción de la especie lo femenino habita un umbral desde el que se cuestionan los fundamentos de la civilización moderna: los límites entre cultura y naturaleza, lo humano y lo animal, lo civilizado y lo incivilizado.

Sin embargo, nada del orden de lo monstruoso parece asociado en el sentido común a la figura de la embarazada. Y es que las consecuencias se evidencian no en las imágenes edulcoradas con las que la cultura la representa sino más bien en la incapacidad de aprehender su particular situación corporal. El ser uno y ser dos al mismo tiempo constituye una amenaza especial para la figura básica de la sociedad moderna: el Individuo.[1] Pensar el embarazo implicará entonces atreverse a cuestionar la categoría de Individuo, en tanto ser racional, autónomo, libre, carente de cuerpo, lazos sociales e historia.

Pero ¿cómo pensar la experiencia de la maternidad, sobrecodificada en nuestra cultura? ¿cómo indagar los diferentes sentidos que para las mujeres embarazadas, situadas en tiempo y espacio, adquiere el embarazo?

Según Julia Kristeva,[2] en la economía simbólica de Occidente las representaciones hegemónicas de lo maternal están construidas alrededor de la figura de María, la virgen-madre de la religión cristiana. Pero al no recoger esta economía la vivencia real de las mujeres, nos encontramos con una maternidad que corre el riesgo de seguir sin discurso.

Un lugar oscuro de la maternidad, en la medida en que existe el silencio sobre el sufrimiento corporal y psíquico del parto. Un silencio que estalla violentamente con el embarazo y que pesa sobre el cuerpo materno.

La ficción literaria es un soporte privilegiado para imaginar las diferentes formas de decir y experimentar la maternidad. Entre otras cosas, la ficción literaria permite una

---

[1] Klein, Laura, *Fornicar y matar. El problema del aborto* Buenos Aires, Planeta, 2005

[2] Kristeva, Julia, "Stabat Mater" en: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987

puesta en escena dinámica. Admite la ambigüedad y juega con los puntos de vista revelando el origen político de las versiones oficiales del mundo.

En este trabajo analizamos dos novelas latinoamericanas de fin del siglo xx. Por un lado, *El cuarto mundo*, de la escritora chilena Damiela Eltit. En esta novela asistimos a la construcción fantástica del vínculo madre-hijo, incluso desde momentos antes de la concepción. Por el otro, trabajamos con una novela de la uruguaya Cristina Peri Rossi titulada *Indicios Pánicos*. Este texto permite pensar el significado que adquiere para la mujer embarazada el hecho de traer otra persona al mundo, en un contexto social y político de desesperanza y represión. La novela fue escrita pocos años antes de la última dictadura militar uruguaya y registra la atmósfera de extrañamiento de la vida cotidiana propia de la vida bajo regímenes de facto.

Figuraciones literarias de la maternidad

En *El cuarto mundo* asistimos a la construcción fantástica del vínculo madre-hijo, desde el primer momento de la concepción. Hay un narrador en primera persona que es el zigoto narrador que empieza la novela contando cómo fue gestado, cómo vive en el vientre de su madre, cómo crece su cuerpo, entre otras aventuras intrauterinas.

Otorgarle voz a un personaje semejante es, por lo menos, osado. Significa arriesgarse a imaginar aquello de lo que tanto tememos hacernos cargo las feministas en nuestro discurso: de que los hijos existan desde la concepción. Analizaremos en las notas que siguen cuál es la productividad literaria de un narrador semejante, un zigoto conciente de su situación corporal.

Este personaje habita el vientre materno y comparte el espacio con una hermana melliza. Durante las primeras semanas -leemos- había suficiente hábitat para ambos, "éramos apenas larvas llevadas por las aguas, manejadas por dos cordones que conseguían mantenernos en espacios casi autónomos".[3] Sin embargo, pronto la autonomía del zigoto se revela como una ilusión, en la medida en que comienza a compartir los sueños y los pensamientos de su madre.

Una de las formas que puede tomar la crítica al concepto de individuo tiene que ver con pensar la fragilidad de los límites que lo definen. Entre los cuerpos del zigoto y de la gestante no hay una barrera clara que delimite individualidades. Entre ellos proli-

[3] Eltit, Damiela *El cuarto mundo*, Chile, Seix Barral, 1988 p 14

feran las figuras de la intersección: hay tránsito, transfusión, mezcla, contagio, varios tipos de intercambio.

La cercanía física (en el caso de la madre y el zigoto, la inclusión de uno en otra) produce comunicación a un nivel que supera la comunicación entre meros individuos.

Los sueños, sentimientos y sensaciones se comparten, los actos de la madre son percibidos y actúan como impulsos para el zigoto. Según el narrador, su hermana melliza y su madre establecen una comunicación incluso mayor: ella portaba la clave de los sueños de su madre y en ella la mujer "liberaba su verdadero ser".[4]

La primera experiencia que tuvo la mujer de su embarazo fue sentirse invadida: "Buscaba visualizar por dentro su proceso biológico para alejar de ella el sentimiento de usurpación".[5] Esto se considera en el texto un empeño imposible. El sentimiento de usurpación no es exclusivo de la madre. El zigoto narrador también experimenta doblemente la invasión:

> No sólo estaba impelido a soportar un cuerpo interior humedecido por sustancias especialmente rojizas sino que debía, además, recibir paralelamente un cuerpo exterior que se formaba junto a mí [...] Pronto me enfrenté a la saturación.[6]

Lo que usurpa y asoma, entonces, es la naturaleza humana inexorable que afecta a los involucrados. Poseer una existencia material, un cuerpo humano material, con necesidades y dinámicas que escapan a la voluntad humana, es a partir de lo que debería formularse el concepto de libertad.

En la novela se explora una dimensión de la maternidad que está soslayada en la economía simbólica de Occidente. Podría decirse que nos encontramos con el exacto reverso de la imagen del embarazo que puebla las representaciones del sentido común. El fruto del vientre materno no es una bendición, sino una amenaza. El vínculo que une a la madre con el hijo adquiere la forma del combate. La muerte se presiente como el destino final de la empresa biológica que constituye el embarazo. La embarazada -leemos- "sentía que su propia creación gestante la estaba devorando".[7]

Como reflexionamos anteriormente, ciertas experiencias de la maternidad -el dolor es una de ellas- están sin discurso. A causa de ello se produce un desdoblamiento en la mujer embarazada que no se reconoce en las imágenes de madre que le habilita la cultura. En la novela el zigoto narrador puede contrastar lo que la madre muestra hacia

---

[4] p.18
[5] p.21
[6] p.24
[7] p 26

el exterior y lo que piensa de verdad. La madre debe silenciar una parte de lo que siente para adecuarse a las imágenes normativas que halla para nombrar sus experiencias.

El segundo texto que analizamos nos ilustrará mejor este mecanismo de supervivencia. *Indicios Pánicos* es una novela compuesta por pequeños relatos que participan de un mismo mundo narrativo. Este mundo corresponde a un país cuya administración está en manos de un cuerpo militar. Dado que las fuerzas militares contagian de irracionalismo todo espacio en el que irrumpen, la vida cotidiana en la ciudad adquiere los visos del absurdo y la alucinación. La reproducción de la especie -en estas condiciones- adquiere nuevos sentidos en relación con ese mundo fantástico y atemorizante.

Un orden social de tal naturaleza afecta de muchas maneras a los personajes. En una primera instancia, se produce un desdoblamiento en los individuos que se explica por la cantidad de actividades y funciones corporales que están prohibidas en un contexto de represión militar. Los individuos, paradójicamente, se dividen: deben ocultar u olvidar una parte de quiénes son y aferrarse a la parte que no constituye una 'amenaza para el orden social'. En este entrenamiento se juega la propia supervivencia.

Olvidar, ocultar, reprimir, mentir. Estas acciones, llevadas al extremo, producen el desdoblamiento (la división) artificial de lo que antes coexistía en un mismo cuerpo.

Los personajes ponen en marcha diversas estrategias como resistencia: la más notable es la que subyace bajo el intento de suprimir el tiempo. El embarazo, como promesa de continuidad de la especie, es una de estas funciones corporales de las mujeres que deben anularse para suprimir el tiempo monstruoso que acontece.

> Siendo esta la situación de nuestro querido país, se comprende bien la resolución de las jóvenes parejas que se niegan a tener hijos. No están dispuestos a crear más víctimas y prefieren ahorrar para el aborto que ahorrar para el bebé.[8]

En esta cita queda en evidencia el sentido que se desprende de traer otra vida al mundo: contribuir con el orden impuesto creando una víctima más.

Por otro lado, para las Fuerzas Armadas la procreación es indeseable. Pues según sus cálculos, la posibilidad de conservar el poder es inversamente proporcional a la cantidad de niños que nazcan. Es por ello que han creado "un impuesto para todas aquellas parejas que hagan uso de su fertilidad, de manera que ahora un niño nuevo cuesta tan caro como un auto".[9] Tener un hijo, de esta manera, es contribuir al fisco.

---

[8] Peri Rossi, Cristina *Indicios Pánicos* Barcelona, Bruguera, 1981, p.20
[9] p.21

Estos dos significados, superpuestos y contradictorios, son los que impregnan el embarazo: contribuir al régimen y resistirse a él. Los personajes, en esta disyuntiva, proponen no elegir. Es decir, posponer en el tiempo tanto como sea posible el momento del parto natural.

Esta necesidad de suspender el tiempo, consecuencia del horror político, es lo que produce una serie de reproducciones monstruosas de la especie: cuerpos que se niegan a parir, madres que desean volverse pequeñas, fetos que se guardan en frascos, en alacenas, a la espera de un mejor momento para venir al mundo.

En distintos fragmentos se combinan encierro, embarazo y suspensión del tiempo. Uno de ellos trata de un "lentísimo parto" que dura varios años. "Desde que nací estoy por descender-explica el narrador- El gesto de salir del vientre al suelo me ha llevado tanto".[10]

La madre lo consuela realizando una comparación entre el encierro del vientre y el mundo exterior. Comparten más características de las que se esperaría, pues también afuera hay dolor, oscuridad y quejidos. Sin embargo, en la comparación el útero materno sale ganando: el afuera, percibido también como encierro asfixiante, no garantiza, sin embargo, ni sustento ni refugio para la vida humana.

Otras imágenes del embarazo consisten en fetos que son guardados en frascos. Por distintos motivos, han sido expulsados del vientre y coleccionados en frascos durante años. Allí pueden continuar viviendo, con la única amenaza de que se los coma la mascota de la casa. Incluso se sugiere que el terror de la vida cotidiana pública podría hacer pensar en tal encierro como deseable. Una de las madres se empequeñece de tal modo que intercambia con su hijo los lugares: cuando su hijo de cuarenta y cinco años logra salir del frasco, su madre "pequeña como una pasa [...] saltó sobre el frasco y ganó las aguas".[11]

En estas imágenes vemos uno de los efectos del régimen político: anular el vientre materno como espacio en el que el cuerpo de la embarazada incluye el cuerpo del hijo. Esta figura de la embarazada, que analizamos en la novela de Eltit como cuestionadora de la categoría de individuo, está mediada por una metáfora en *Indicios Pánicos*. Se trata de la metáfora que considera al útero como un recipiente que bien podría existir fuera del cuerpo materno. Un ejemplo es el relato en que una mujer mezcla en un reci-

[10] p.24
[11] p.47

piente material biológico para producir a "un sobreviviente".[12] El cuerpo así dividido crea la ficción de dos individualidades (la de la madre y la del feto) absolutamente independientes.

Conclusión

Para concluir, podemos decir que lo materno -en esa especial etapa de la maternidad que es el embarazo- aparece retratado alrededor del eje de lo monstruoso. En el momento en el que las madres de los textos se alejan de las representaciones idealizadas de la madre, se produce un extrañamiento que las vuelve monstruosas, inesperadas, indigeribles. El registro del fantástico, en ambas novelas, es particularmente productivo para lograr esos efectos.

Lo monstruoso entendido de esta manera es la irrupción de aquello que se supone que debe permanecer oculto. Y tanto lo oculto como lo visible son 'condiciones de existencia' consecuencia de un mismo régimen político de percepción.

Lo visible aparece como aquella versión del mundo sin fisuras, coherente, producida por el poder hegemónico. Lo que interrumpe y astilla esta visión autoritaria son las versiones menores, marginales –usualmente ocultas- que no aspiran a convertirse en únicas pero que reclaman su derecho a la existencia.

El fantástico astilla esa visión moderna del mundo, permitiendo que aparezca lo imprevisto allí donde sólo podía suceder lo esperado, lo lógico, lo 'normativo'. Su utilidad como estrategia literaria consiste en desarmar al individuo protagonista de las sociedades modernas. Las dos novelas que analizamos en este trabajo llevan a cabo de múltiples maneras esta crítica al concepto de individuo, revelando su ficcionalidad y su utilidad política.

Si bien nos hemos centrado en las representaciones del embarazo hay también presente en estos textos otros ejes, otras figuraciones, otras experiencias a partir de las cuales se podría, en un trabajo futuro, continuar la tarea.

Bibliografía

Eltit, Damiela ,*El cuarto mundo* Chile, Seix Barral, 1988

Klein, Laura, *Fornicar y matar. El problema del aborto* Buenos Aires, Planeta, 2005

[12] p. 95

Kristeva, Julia, “Stabat Mater” en: *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987

Maciello, Francine, *El arte de la transición* Buenos aires, Norma, 2001

Peri Rossi, Cristina, *Indicios Pánicos* Barcelona, Bruguera, 1981

Showalter, Elaine “La crítica feminista en el desierto”en: *Otramente: Lectura y escritura feministas*, México, FCE, 1999

Cuerpos que hablan en Monte de Venus *de Reina Roffé*

Marta Urtasun

Este trabajo pretende analizar las estrategias retórico-ideológicas desplegadas en la novela *Monte de Venus* de la escritora argentina Reina Roffé acerca de la constitución de las identidades sexuales y contra la moral que regula su configuración. Indagar de qué modo a partir de la puesta en texto del sexo, la escritura es la marca que se imprime sobre el cuerpo y lo construye. La apuesta es leer en la novela el ejercicio de la sexualidad como una práctica determinada por un discurso- una escritura- sexual canónica.[1] Entones, las marcas discursivas atribuidas a la feminidad pueden pensarse como los rastros que la cultura imprime sobre los cuerpos de las mujeres, construidos en y por la escritura.

En esta novela, las protagonistas se refieren a sus cuerpos como corporalidades monstruosas que ellas mismas rechazan o que la sociedad articula con la monstruosidad según un sistema de creencias y valores que interviene sobre los cuerpos y ejerce sus mecanismos de exclusión. De modo que estas asociaciones reclaman una lectura en la que puedan ser desanudados los sentidos que las conforman y confirman. Y verificar que junto con esa conciencia de los personajes acerca de su relación con lo monstruoso pueden reconocerse, al mismo tiempo, gestos en pos de su constitución identitaria.

Así, nuestra pregunta inicial no es cómo se constituye el texto en tanto interpretación del sexo sino más bien 'a través de qué normas reguladoras el sexo mismo es materializado'. Las cuestiones que están en juego en la reformulación de los cuerpos – según Judith Butler- son: 1) entender la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, por lo que dicha materia está atravesada por las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de los efectos materiales; 2) comprender la performatividad como un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone (y no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra); 3) la construcción del sexo como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos (y no como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género); 4) una reconcepción del proceso mediante el cual 'un sujeto' adopta una norma corporal no en el sentido de sometimiento sino como una

[1] Ostrov, Andrea, *El género al bies.* Buenos Aires, Alción, 2004,pp.15-27.

evolución en la que el sujeto se forma por el hecho de pasar por ese proceso de asumir un sexo; y 5) una relación entre este proceso de 'asumir' un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir otras. Esta matriz excluyente a partir de la cual se crean los sujetos exige la producción simultánea de seres abyectos, de aquellos que no 'son sujetos' pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo 'abyecto' designa aquellas zonas 'inhabitables' de la vida social que, paradójicamente, están pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos, aquellos que no cumplen con las condiciones de la 'matriz heterosexual', esa red de inteligibilidad cultural a través de la cual los cuerpos, los géneros y los deseos son naturalizados.[2]

Esos seres abyectos son usualmente nominados monstruos. La palabra desde su etimología remite al orden de la deixis: literalmente quiere decir mostrar con espectacularidad. 'Monstruo' es lo que se exhibe más allá de la norma. Las palabras monstruo y mostrar tienen una raíz común. Hay algo en el monstruo que exige ser visto, exhibido o imaginado. El monstruo está allí para que los demás sepan que existe. Aunque oculta, la entidad del monstruo requiere ser completada por alguien que lo tema, que huya de él, y que lo constituya. En la novela, se cuestionan ciertas vinculaciones entre mujeres y monstruos para desarticular las regulaciones de la heterosexualidad canónica ejercida por la sociedad patriarcal en un periodo emblemático de la historia argentina que, en el relato de la novela, se extiende desde principios de 1972 hacia fines de 1973 y, en el cierre del texto, desde diciembre de 1973 a enero de 1976.

Monte de Venus prohibida por 'inmoral' en 1976, revela de un modo paradigmático la aplicación de la censura cuando se cuestionan las formas tradicionales de la sexualidad. Testimonios de la 'ilegalidad'de algunos libros y de esta novela en particular pueden leerse por un lado en el prólogo de *El frasquito* de Luis Gusmán,[3] también en el

---

[2] Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidos, 2002, pp.17-29.

[3] Guzmán, Luis, *El frasquito,* Buenos Aires, 1984, Prólogo.: "**T**ranscurre el año 1977 y trabajo en una librería de la calle Corrientes. A partir de este momento los acontecimientos parecen precipitarse y cada hecho se desencadena como respondiendo a una lógica fantástica. Los nombres y los libros que aquí irán apareciendo comienzan a formar parte de una circulación extraña. Acaba de entrar a la librería Cecilia Absatz que viene a regalarme su libro *Feiguele*, que acaba de aparecer. Nunca nos hemos visto antes, pero al recibirlo tengo ganas de regalarle un libro mío. Yo mismo lo he guardado en un estante que lo oculta a las miradas indiscretas, pero en este momento decido sacar un ejemplar y entregarlo a quien me lo ha pedido. No siempre el cazador oculto guarda las formas de ese libro maravilloso, a veces suele metamorfosearse hasta aparecer transformado en una señora respetable, surgida de entre los otros compradores que hay en el local. Exhibe un carnet en que puede leerse que pertenece al comité de moralidad de la Municipalidad, trabajadora "ad-honorem" vía liga de madres de familia me exige, ante la sorpresa de Cecilia y la mía, que le entregue *El frasquito.* "¡Hace meses que lo estoy buscando!", exclama. Le infor-

encuentro, graficado por la prensa durante los '90, de algunos de esos textos 'desaparecidos' en el antiguo Banco Nacional de Desarrollo (BANADE). Y, por otro, en textos críticos como *Ficción y política*, de fines de los '80, en el que David Foster afirma que "La compaginación de la *inmoralidad* sexual (el lesbianismo) y la visión acérbica sobre las instituciones monumentalizadas (específicamente el magisterio) se encuentran sin rodeos en *Monte de Venus* [...]. La censura que se aplica a
esta novela y a algunas otras que se sustraen de la visión del Día de las Madres de la familia argentina, pone en jaque las tentativas de explorar este tema, dándoles a las pocas que llegan a articular aun más resonancia".[4]

Es decir que en el campo intelectual argentino ha predominado una 'pedagogía del silencio' deliberada tanto en el terreno de la crítica como en el de las historias y las antologías sobre las producciones ficcionales centradas en la temática de las sexualidades. Autoras como Gloria Pampillo aseguran que no se trata de un ataque a las escritoras sino más bien un 'borramiento' en el discurso crítico. Las mujeres no figuran en el canon de la literatura argentina ni en los libros de texto del secundario.[5]

En general, la literatura escrita por mujeres - a diferencia a la escrita por varones en las que no se establecen distinciones vinculadas con el sexo o el género- es leída bajo el amparo de la categoría de género femenino como textos elaborados desde la disidencia secreta del sexo o como espacios con marcas escriturarias, que permiten identificar núcleos esenciales de lo femenino. Roffé trabaja en *Monte de Venus* la noción de 'género' como una categoría político-ideológica no homologable al sexo. Y la representación literaria de este concepto de género, se expresa de manera polifónica a través de una palabra propia, interiormente persuasiva, que se aparta de la palabra ajena, autoritaria que solo puede 'transmitirse'. Cuando la palabra del otro se vuelve interiormente persuasiva- en términos de Bajtin - puede ser 'representada' y permite la elaboración de enunciados autónomos y creativos. Es desde esta perspectiva que resulta interesante

---

mo que el libro no está a la venta, que es de mi propiedad personal y que lo estoy regalando. Indignada, me responde que si está en el negocio debo entregárselo. Ante una nueva negativa de mi parte, profiere una amenaza que alcanza para convencerme cuando puedo entender claramente que está dispuesta a llamar a la fuerza pública para lograr su cometido. La situación no deja de tener algo de ridículo y de patético. Hasta este momento ella ignora que soy yo quien ha escrito el libro. Intentando apelar a la persuasión le repito que lo estoy regalando. Esta vez es definitiva: "Buena porquería regala " Acto seguido labra un acta de infracción por tener un libro de exhibición prohibida: *Monte de Venus*, de Reina Roffé. Y me recuerda, de manera recriminatoria, la necesidad de leer todos los días el boletín municipal para estar al tanto de las prohibiciones".

[4] Foster, David, " Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'proceso de reorganización nacional'" en *Ficción y política,* Buenos Aires, Alianza, 1987, p.106.

[5] Rodríguez Ballester, A., "Las escritoras cuentan su cuento" *Ñ, Revista de cultura* (14) 2006, p.20

revisar de qué modo algunas escritoras como Roffé, desde esa palabra propia, exploran los géneros intercalados, la fragmentación de las voces enunciativas , el juego de citas y convocan al lector a participar en una lectura política para desdibujar los trazos de la cultura hegemónica.

Roffé, entonces, desde la materialidad del texto configura voces narrativas que se resisten a explicar el mundo de manera homogénea y para ello, elige operaciones discursivas que tensan las relaciones enunciativas, desafían y transgreden el canon. Desde su estructura el texto, en principio, parece armado sobre las fórmulas de la novela tradicional: dividida en dos partes, ambas con apartados a modo de capítulos, unos reconocibles a través de números romanos y otros, de manera intercalada, que llevan por nombre " grabaciones pasadas en limpio". Los capítulos aparentemente canónicos están narrados por una tercera persona estilizada que permite furtivas apariciones de una primera persona singular en combinación con un 'nosotros inclusivo'. Tienen como protagonista a Baru, joven que decide reiniciar sus estudios secundarios en un liceo nocturno. En tanto que las grabaciones están narradas en primera persona por otra de las estudiantes, Julia Grande, quien es la que confiesa su lesbianismo.

El uso de los géneros intercalados -capítulos en tercera y primera persona y la transcripción de grabaciones- remite por un lado a la discusión teórica de la escuela de Frankfurt acerca de los vínculos entre la alta cultura y la cultura de masas. Y, por otro, la forma de dirimirla despliega la hipótesis de Ana María Amar Sánchez en *Juegos de seducción y traición.* La novela se apropia de las formas de la cultura popular pero inevitablemente se produce una traición: los textos usan esas formas, "las integran pero no pueden evitar marcar la diferencia, que es la diferencia con la otra cultura. Y es en esa distancia entre el uso seductor y la decepción de lo esperado(allí radica la "traición") que se abre la posibilidad de una lectura política".[6]

Asimismo en la novela desde el título Roffé anticipa la estrategia del 'secreto abierto' -conceptualizada por Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del closet*, cuando enuncia que la expresión del deseo homoerótico se estructura por su estado a la vez privado y público, a la vez marginal y central- al aludir sin eufemismos al aparato genital femenino, conocido como el monte de Venus. Además, el título está reforzado con el dibujo de la tapa con una adaptación de la Venus de Miguel Ángel Buonarroti. La estrategia del secreto abierto es la que sobre todo despliega en los apartados de las

[6] Amar Sánchez, Ana María, *Juegos de seducción y traición*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, pp.11-44

transcripciones de las grabaciones, que analizaremos más adelante.En la contratapa del texto se aventura como hipótesis de lectura la referencia a una

> época histórica , un colegio nocturno, la colmena en donde se debate una supuesta problemática como pretexto del texto o de la intriga: la condición femenina. Por otro lado agrega que la novela remite o replica al axioma baudelairiano que definía a la mujer como abominable, por el solo hecho de ser natural. ¿Homo sapiens o mulier sanguinea? Interrogante encubridor que, a través de una obra literaria permite **conmover al lector con protagonistas ficticios** que viven, en realidad, cada uno su drama cotidiano con la misma audacia con la que Reina Roffé nos convence de sus perdidas o recobradas vigilias, entre las sombras desnudas de un mundo, en definitiva, reparable o endemoniado, como en ese viejo cuento en donde todo se echó a perder por una mujer llamada Eva.[7]

La aclaración de la contratapa respecto de que los protagonistas son ficticios está reforzada por una aclaración de la escritora quien al inicio de la novela, luego de la dedicatoria, asegura: "Los personajes de esta novela son imaginarios. Cualquier semejanza con personas, hechos, situaciones o lugares de la realidad es mera coincidencia". Estos enunciados paratextuales están allí para tomar distancia de cualquier relación que pudiera establecerse entre el reflejo mecánico de la historia contada con una situación real. Es decir, bajo la amenaza de los hilos del poder enunciar de manera explícita que nada ni nadie de lo que aparece en el libro puede vincularse con personas reales para preservarlos aun de la muerte.

Las voces narrativas

La historia de una de las protagonistas, la joven Baru, tematiza desde el primer párrafo de la novela los dos ejes que la movilizan. Por un lado, su sexualidad a través del sintagma "Esa tarde se había cortado todo el vello de su sexo", que a su vez pone en relieve el juego con el título y la tapa. Por otro, el intertexto con una cita de *Viaje al fin de la noche* de Céline permite que el lector conozca uno de los supuestos teóricos que mueve al personaje en sus acciones: rebelarse contra su destino en un mundo donde las mujeres tienen todas naturaleza de 'domésticas'.

Baru de 19 años decide retomar sus estudios y, al mismo tiempo, registrar lo que ella evalúa como "su pequeño mundo", cosas que fuera leyendo o se le ocurrieran, noticias del país, preguntas y respuestas sin sentido. "Pretendía constatar su existencia y sus preocupaciones, ordenar la vorágine de acontecimientos que a veces se le iban de las manos sin dejar rastros. Acuñar un pedazo de su vida no en un diario sino en algo más

[7] Roffé, Reina, *Monte de Venus,* Buenos Aires ,Corregidor, 1976

informal". Estas anotaciones son las que le permiten al lector vincularse con el contexto histórico de la época y con la particular apropiación de la voz narrativa.[8]

Las anotaciones de marzo tiene el estilo telegráfico de Céline para verbalizar la voz interior: "denigración, podredumbre, hastío , sin palabras". Las averiguaciones para anotarse en el liceo son representadas a través de estrategias cuasi poéticas: aliteraciones y un oxímoron "tarde de sufrido, insufrible sufrimiento". El texto intercalado incluye además frases acerca del primer día de clase. El universo de Baru es portavoz de una crítica al sistema educativo y a la situación de la mujer en los principios de los '70: la educación vista como una forma de ascenso social pero en manos reaccionarias, con fuertes restricciones y una férrea moral puritana. El espacio de la clase metaforiza la relación de las alumnas del liceo con la enseñanza: en principio se les asigna un aula con mobiliario de jardín de infantes. De ese modo, incómodas y molestas se suponía que tenían que estudiar y aprovechar, conformarse y agradecer lo que el Estado y la enseñanza hacían por ellas.

El segundo registro de contextualización histórica de Baru abarca desde el 18 de marzo hasta el 30 de abril. El narrador en tercera persona evalúa las transcripciones de la protagonista ya que ella quería evitar los calificativos, sujetar su oscura intuición y su subjetividad, dejar que los hechos fueran la única evidencia. Fue imposible. Sus anotaciones, además de algunas noticias que recogía en los diarios, eran algo heterogéneas y muy reveladoras. Así, las anotaciones de marzo dan cuenta del secuestro del director general de Fiat Concorde el día 21 y, al mismo tiempo, señalan que los profesores son un " blef" y que, según Baru, su compañera Julia Grande- la protagonista del apartado de las grabaciones es " muy extraña".

Los registros alternan sucesos de la vida escolar con hechos de la actualidad: el hallazgo de Oberdan Sallustro muerto junto al enunciado que da cuenta del hecho de que una de las compañeras de Baru no sabe lo que quiere o que probablemente no quiera nada. El intercalado finaliza con un frase que sintetiza ambas posibilidades de escritura: "No se consigue trabajo. Continúa la dependencia.¿Cómo se hace para crecer?"

El mundo de los profesores es sórdido y descalificador: son frustrados, incapaces de establecer relaciones amorosas, ineficaces a la hora de enseñar. Las descripciones físicas apuntan a configurar un mundo de hombres y mujeres de entre 35 y 50 años. La única que aparece como rescatable, la profesora de literatura, es la que finalmente tam-

[8] Roffé, Reina, op.cit., p.15.

poco se salva porque se apropia del hijo de una de sus alumnas. Y es la que estafa y miente para privarlo de su identidad.

La tercera intervención en primera persona, a modo de registro informal, ocupa los meses de mayo y junio; allí se suman la necesidad de reformar la Constitución, la fecha de las elecciones, una huelga docente y otra calificación acerca de la enseñanza: El ocio es más provechoso que estudiar las deshonestas materias del secundario. "¿Llena acaso la escuela las necesidades de alguien que quiera realmente aprender? O no vale la pena llenarle la cabeza a las compañeras del colegio con cosas que no pueden entender, que no entendemos. Somos un caso perdido". La aparición del nosotros inclusivo es una impronta que muestra la trayectoria de una voz que está apropiándose de su palabra ya que además de registrar comenta acerca de lo que ocurre (Frondizi reelecto presidente del MID y Balbín de la UCR) usando lugares comunes y preguntas retóricas.

La última aparición de las notas de Baru remite a los meses de julio y agosto de 1972 y está en la primera parte de la estructura de la novela: los datos históricos más significativos dan cuenta del vigésimo aniversario de la muerte de Eva Perón y el anuncio de Héctor Cámpora de que Perón volverá a la Argentina antes de fin de año. El universo escolar está lleno de prohibiciones, la rectora habla de la minifalda como de un "excitante externo" y a las alumnas que se maquillan se las homologa con prostitutas. La posibilidad de ir a la escuela con pantalones hace que las alumnas se organicen y elijan delegadas y habilita para que la protagonista avance en sus reflexiones acerca de qué es salir de la condición de 'doméstica': "elevarse de la chatura en la que estaban sumergidas tan conformemente".El éxito logrado por la cuestión de los pantalones demuestra la potencialidad de gente unida luchando en pro de objetivos comunes. Asimismo, le sirven a Baru para entender qué significa apostar a ser mujer y apostar a la revolución. El compromiso con su educación es lo que nos permite comprender que esta protagonista logra su palabra propia y puede distinguirla de la palabra autoritaria. Aquella que aparece encarnada en el profesor de historia Núñez, tal vez en un juego paródico con al archiconocido Ibañez de los manuales escolares. Núñez no era un profesor más dentro de la escuela sino el autor de una serie de libros de texto, de los cuales se desliza que nadie había advertido que "eran una parodia de la historia, narcotizantes, que escamoteaban la realidad política y que sólo habían servido para disfrazar los hechos relevantes de la Argentina".

El mundo de la sexualidad femenina está representada en estos capítulos por las personalidades de las alumnas del cuarto año del liceo. Son todas adultas, mayores de

18 años, y pasan revista por lugares socialmente estereotipados: la que es la mejor alumna a cualquier precio, las que seducen a los profesores para aprobar las materias o para relevar su moral relajada, la virgen santurrona que ni siquiera sabe qué quiere decir orgasmo o voluptuosidad. Y las más osadas, que hablan sobre el control de la natalidad, a partir del uso de píldoras y diafragmas en clara reivindicación del amor libre del 'mayo francés'. Este microuniverso es el que acompaña el año escolar. A comienzos del '73 cuando están por finalizar la escolaridad secundaria cada una anticipa un futuro deseable. Una de ellas, Mecha, decide abandonar los estudios para dedicarse a su marido antes que "perder el tiempo en la escuela". Ambiciona ser un ama de casa remunerada, enunciado que posibilita una crítica a cierto tipo de feminismo: ya que 'sería defenderse con el vientre en lugar de hacerlo con la cabeza'. Otras, puta de lujo, modelo y de la mano está quien quiere dedicarse a la militancia política. La intervención final de Baru en la novela es determinante porque habla del rechazo de su cuerpo de mujer, nunca se observa desnuda y siente una especie de pudor consigo misma. Cierra el apartado dedicado a este personaje un poema de Wang Yu Tcheng, del siglo X: "Qué triste es ser mujer/ Nada en el mundo es tan poco estimado".[9]

La alumna Julia Grande es la única que afirma que no puede decir lo que quiere ser porque es un secreto. Secreto que se abre en los apartados titulados *Grabación pasada en limpio* (cuatro en la primera parte) y *Grabación pasada en limpio, última cinta* (una sola)en la segunda parte. Aquí la voz narrativa asume la primera persona para hablar de su sexualidad. Hay una progresión en la manera de hablar de su lesbianismo: como inclinación, enfermedad incomprensible. La enfermedad implica apartarse del lo que se considera el orden natural y el monstruo es el principio de inteligibilidad de todas las pequeñas anomalías. De este modo, lo monstruoso se vuelve metáfora de la enfermedad Durante el siglo XX se sigue con la política del monstruo inaugurada el siglo anterior, se revaloriza la enfermedad y se construye al otro como peligroso, se desarrollan una serie de operaciones radicales de exclusión sobre los cuerpos.

Julia Grande habla de sí misma a través de otra construcción metafórica: la tipificación de un gusto, el suyo por las mujeres, como extravagante, particular que se vincula con lo que la gente desprecia. Tener esos gustos la convierte en una pecadora y el arrepentimiento es el mejor castigo que puede tener como ser humano. La tensión entre sus gustos y el arrepentimiento por sentirlos, la convierten en un ser resistente que, a

[9] Roffé, Reina, op.cit., p.261

pesar de todo, va asegurando la certeza de su construcción identitaria y por eso puede afirmar: "Indudablemente yo quería ser un hombre". Su identidad se forja más allá de los mandatos de su padre, quien luego de castigarla, siempre le gritaba: "Sos mujer, metételo en la cabeza, sos mujer, mu-jer".

Ser hombre en el universo de la novela implica cumplir con los requisitos de la heterosexualidad hegemónica, por eso el personaje de Julia siente que para ser varón debe servir a la patria, no debe llorar y ser inmune a los castigos. Esta mirada hace que Julia se sienta ajena a sí misma y a los demás ("Yo no tenía nada que ver con nadie ni conmigo"). Sin embargo, a lo largo de las grabaciones elabora un compendio de cómo construir su sexualidad. Plantea la idea de que las acciones tienen que ver con uno mismo, siente horror ante la concepción, porque considera que la maternidad no es natural sino una construcción cultural. Mantener a su hijo se le vuelve una carga y vislumbra la educación como una posibilidad de liberación. Por eso, toma el consejo de uno de sus psiquiatras- intento de los padres de sacarla de su adicción- de que cada uno es por lo que hace y no por lo que es.

Todos las vínculos que Julia mantiene con mujeres, variados y sostenidos a lo largo de su historia personal, son gozosos y plenos. Por ejemplo, define su primer encuentro con una mujer, a partir de un oxímoron: la "sabiduría de la ignorancia". Suele referirse a los orgasmos como luchas sin cuartel en evidente metáfora militar y los homologa con la idea de vicio para referirse al sexo entre mujeres. Sus aventuras urbanas a lo largo de la avenida Corrientes, la llevan a vincularse con una saga de amistades que tienen en común la transgresión de la moral sexual de la época. Sus decisiones implican el hecho de ser estafada en reiteradas ocasiones, engaños que debe pagar con su cuerpo. El cuerpo es escritura y al mismo tiempo carne violada, mutilada y sometida a severos castigos.

Las grabaciones van adquiriendo la forma de su cuerpo erótico que inviste de significaciones, un cuerpo que acepta su propia regulación y es capaz de escribir su historia, que queda grabada como huella del forjamiento de su identidad. Pero también va escribiendo la historia colectiva del sujeto social. Julia es arrastrada por sus elecciones: el hombre que la bautiza "Murmullo", palabra indefinida como ella, la viola y queda embarazada. Ser madre a los 20 años le permite escenificar una historia familiar en la que se siente el padre de su hijo en unión con uno de sus amores Elsa. Las respectivas familias "habían aceptado lo nuestro -dice- como algo ineludible y definitivo. Agrega que habían gestado un hijo, más allá de la "absurda disciplina de la naturaleza y sus

leyes irrevocables". La vida en familia no la conforma y vuelve a la soledad de la noche y sus pasiones.

Las confesiones de Julia Grande son grabadas por la profesora de literatura, Victoria Sáenz Ballesteros, con el pretexto de que escribirá una novela con esas historias. Como docente se distingue del resto de la "chabacanería del cuerpo docente" ya que daba "originalidad a las insustanciales jornadas del liceo". Estas narraciones en primera persona siguen un orden cronológico y además incluyen referencias al contexto histórico. La primera grabación pasada en limpio se inicia con la referencia a la caída del gobierno radical porque este hecho público afecta la vida privada del personaje ya que no puede vivir más de la venta de bonos. La pérdida laboral le permite al lector enterarse de la diversidad de trabajos por los que Julia va pasando para mantenerse: mucama en la administración del ferrocarril Roca, barman, cantora de tangos y de boleros, gran estafadora y hasta asesina. En materia amorosa, siempre jugó por lo menos a dos puntas: una relación le servía de aprendizaje y con la otra lograba el sexo perfecto. Los ambientes amorosos suelen ser sórdidos y clandestinos: de iniciación en los baños y de mantenimiento en hoteluchos baratos.

La supervivencia es una cuestión existencial que Julia cree se resolverá porque considera que la profesora de literatura es su amor. La realidad le demuestra que la mujer solo aspira y logra quedarse con Daniel, el hijo de Julia, quien termina estafada y desesperada. Entonces, su bronca es lo único noble que le queda. Su " culpa" como ella lo define es haberse ilusionado con Victoria y por eso perderlo todo. A partir del robo de su hijo, los hechos históricos se enuncian en un continuado veloz: "El nuevo rector en el colegio, lo de Ezeiza, la renuncia de Cámpora, la caída del gobierno chileno, la candidatura de Perón".

Hacia el final de la novela, Julia mira con escepticismo la indignación o euforia de sus compañeras ante la realidad porque tiene su propio drama: el confesarle a la profesora el hecho de haber cometido un crimen es la situación que habilita a la mujer a usar esa confidencia para robarle al hijo. Julia Grande se queda sin hijo, sin amor y sin el libro al que su cuerpo iba a dar historia.

Para finalizar, *Monte de Venus* plantea un mundo con situaciones y personajes desafiantes de los interdictos sociales y un estado permanente de rebelión al imponer un orden diferente: el de los sentidos, gobernado por el deseo que dicta el cuerpo. La novela transgrede el imaginario social al tomar el cuerpo de una mujer como el centro del relato. Las protagonistas no respetan los mandatos sociales , aceptan en ellas el deseo y

hay en sus historias una fuerte presencia de acontecimientos históricos. El desborde del erotismo deja de lado el concepto de una sexualidad al servicio de la reproducción de la especie.

Reina Roffé con su palabra propia, interiormente persuasiva textualiza una sexualidad femenina asociada con lo monstruoso desde la impronta patriarcal; no obstante como lectores asistimos a un saber construido discursivamente en relación con el cuerpo y el erotismo; la protagonistas son sujeto y no objeto de los encuentros; se descentraliza la mirada masculina hegemónica y se cuestionan los supuestos modos de goce elegido para la búsqueda de una posible identidad genérica. De este modo, los límites de un imaginario literario cerrado y autoritario se abren al tiempo que se cuestiona un imaginario social que naturaliza las construcciones culturales.

Bibliografía

Amar Sánchez, A., *Juegos de seducción y traición*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

Bajtin,M. ,"El plurilingüismo en el lenguaje" en *Teoría y estética de la novela,* Madrid, Taurus, s/año de edición.

Buttler, J., *Cuerpos que importan,* México, Paidós, 2002.

Foster, D., " Los parámetros de la narrativa argentina durante el ´Proceso´" en *Ficción y política*, Buenos Aires, Alianza., 1987.

Kosofski Sedwick, E., *Epistemology of the Closet.* Berkeley, University of California Press, 1990.

Link, Daniel, *Clases. Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma, 2005.

Ostrov, Andrea, *l género al bies,* Rosario, Beatriz Viterbo, 2005

Revista Los 70, El arte, el amor y la violencia. Año 1, nº 5.

Roffé, Reina, *Monte de Venus,* BuenosAires, Corregidor, 1976.

---------- "Omnipresencia de la censura en la escritura argentina" *Revista Iberoamericana* (132-133) 1985, p.909.

“La poesía no existe”: sobre dos escrituras monstruosas de los noventa

Marina Yuszczuk

Puede empezarse por decir que se trata de libros monstruosos, si se piensa en la biblioteca. Una parte de *Segovia*, el primer libro de Daniel Durand, fue publicada en la revista *18 Whiskys* en el ´93; el libro completo circuló en Internet, en la página de poesia.com. Por este medio fue conocido y se hizo, para algunos poetas de los noventa, fundacional. El camino que siguió *Zelarayán* de Santiago Vega es algo más complicado. Aparecido primero en una edición de del Diego que fue donada a bibliotecas públicas, fue quemado por una bibliotecaria de Rosario por considerarlo “un libro plagado de mal gusto” al que no debían tener acceso los niños. La segunda edición de *Zelarayán*, publicada en el ´98 por la revista chilena *Matadero*, incluye un mail enviado por la bibliotecaria donde explica las razones del acto cometido, según dice, no por censura sino por responsabilidad. El escándalo, que sirvió para plantear una discusión sobre las políticas de censura tanto como para difundir el libro, también rodea la figura de Daniel Durand, que hizo circular en formato virtual el texto *Gelman asesino*.

Se trata de publicaciones que no están pensadas para ocupar un lugar en la biblioteca y que siguen escandalizando a los cultores del libro, como sucede con buena parte de la poesía reciente.[1] Pero no solamente porque aparecen en formato revista o porque circulan virtualmente, sino porque atentan contra la biblioteca a partir de los materiales mismos con que están construidas.

‘Mal gusto’

Ma´ qué ira!:
Viva la tranquilidad;
si con lúcido ludo a dados que rebotan
y estallan con su numérica verdad
es dado dar también con la certeza el ardor la duda etcétera la tele y la
tristeza.

“La tele y la tristeza”: el estatuto monstruoso de *Segovia* podría leerse en ese sintagma solamente, pero hay más. Si a nivel de la frase la sintaxis mezcla y pone al mismo nivel “la tele”, término coloquial perteneciente al mundo cotidiano del consumo, y “la triste-

[1] Para una serie de observaciones tan válidas como provocadoras al respecto, ver el artículo de Mazzoni, Ana y Selci, Damián, “Poesía actual y cualquierización”, en Fondebrider, Jorge (compilador), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

za", más esperable en un poema, en el poema lo que se mezcla es Mallarmé –tradición francesa, culta, e incluso se usa la palabra "ludo", en un registro culto, como sinónimo de "juego"- con el italiano, popular, y muy argentino "Ma´ qué". A su vez, se trabaja tanto con una sintaxis poética ("está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose al sol") como con una sintaxis propia de la oralidad, como cuando se dice "una nieve tonta,/ que nadie da por ella un peso". Pero lejos de naturalizarse, ambas están sometidas a un diseño en la página que tiene que ver con centrar los versos en el Word, en un uso si se quiere espurio del diseño.

La operación que hace *Zelarayán* es distinta porque trabaja con un registro más cercano al habla que sin embargo aparece tramado ocasionalmente con citas culturales, como cuando se transforma el "Yamanokuchi Ando", heterónimo de Gelman en *Cólera Buey*, en una exclamación para hacer decir a una coreanita: "¡Yamanochuqui ando!/ -¡Yamanochuqui ando! –decía./ ¡Me están culeando!". En este caso hay un uso de la tradición que no permite ser leído en términos de crítica porque a lo sumo el texto se ríe de Gelman para reírse de la coreanita a la vez que establece con la cita de la cultura una relación de familiaridad: puede pasarse de una cosa a la otra sin problemas. Lo que decididamente no hay, en este uso simultáneo del habla y del lenguaje 'culto' de la tradición, es una relación jerárquica entre los materiales.

Sin embargo, la relación de *Segovia* con el lenguaje poético es más compleja. A diferencia del coloquialismo, que intenta la ficción de mimar el habla, y del registro más homogéneo de *Zelarayán*, la voz de los poemas se construye como monstruosa porque no es una sino muchas: ciertos poemas aparecen firmados por un tal Segovia, o atribuidos al poeta ficticio Miel Danieles, que recuerda al nombre propio de Daniel Durand en versión provenzal y melosa, así como en el poema de un pibe de barrio el que habla dice "yo escribí una cosa que se llama poema". En cada uno de los textos tomado individualmente se elimina la distancia en los usos del lenguaje culto o coloquial. No hay, por ejemplo, distancia, cuando se dice: "La luz crece a medida que se sube en el aire,/ es una noche brillosa,/ está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol", como tampoco la hay cuando se dice en otro poema "pa la pasta baseeeee, un cinco/ no te pido un dié/ un cinco pa la birra". Pero en el efecto de lectura que produce el libro tomado en su totalidad hay distancia con respecto a todos los registros, porque no hay una voz que 'elija' uno de ellos en particular y lo proclame como eminentemente poético.

No obstante, si la relación con la oralidad aparece como menos problemática, la lírica no puede escribirse sin cuestionarla. El poema que dice "La luz crece a medida

que se sube en el aire,/ es una noche brillosa,/ está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol", ya citado, no se ríe de la belleza pero pone, inmediatamente después, un 'pero': "Pero si llega Segovia con su risa y termina con el arte/ y con la suerte?" Lo que aparece cuestionado es la posibilidad de escribir 'poesía', desde la convención que vincula poesía con belleza, retomando a Leónidas Lamborghini. Por eso se hace uso de la parodia en otro poema donde aparecen unos versos similares y a continuación se dice "poesía inglesa es todo esto/ mierda/ basura quieta/ pureza inmóvil/ y qué?/ No hay nada detrás de la belleza/ no hay nada detrás de la poesía/ inglesa." Puede usarse el lirismo pero no para hacer lírica, sino al mismo nivel en que puede imitarse, desde la grafía, el lenguaje coloquial, y escribir "caye".

Lo monstruoso reside entonces en una voz que se hace muchas para mezclar tradición y oralidad y que usurpa la biblioteca, sin ningún tipo de actitud reverencial, por medio de lecturas desviadas: Gelman para hacer un chiste, Mallarmé para concluir que si todo depende del azar, más vale quedarse tranquilo. Pero también tiene un estatuto monstruoso el desdoblamiento entre autor y personajes, que socava la identificación tradicional de la lírica entre la voz del poema y la del poeta.[2] Así como Segovia es un libro-collage firmado por muchos, que pueden ser Durand o Miel Danieles o el personaje Segovia, *Zelarayán* de Santiago Vega aparece firmado, como todos los libros de Vega, por Washington Cucurto, un "autor" dominicano que tiene su propia biografía y que pone a la tradición, en la figura del poeta Zelarayán, en el supermercado.

Monstruos

Zelarayán el personaje es un monstruo porque recita poemas a los gritos en el supermercado y tira al piso la mercadería, en el primer poema del libro de Cucurto. Y también es un monstruo sexual porque con su "terrible pene" desea tener sexo anal con las niñas que van al shopping y que gozan con el gozo del monstruo. Por todo esto se lo encierra, como a Pound, en una jaula, según explica el poema, "por tener malos hábitos/ y ser improductivo/ para la Sociedad/ para la Gran Empresa Nacional/ de los Mendes". La violencia sexual en *Zelarayán* aparece en un primer momento como condensación de la supuesta revulsividad de la poesía para la sociedad del menemismo, pero en el siguiente poema se convierte en violencia de una especie de 'inmigrante' –un salteño en la capital- hacia otro inmigrante coreano, cuando el coreano se niega a pagar el sueldo a su

[2] Ver Ortiz, Mario, "Entre la `videncia´ y el `lumpenaje´: sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica)", en *Cuadernos del Sur. Letras* (34) 2004.

empleado salteño al final de la jornada. El salteño, entonces, viola analmente a la hija de trece años del coreano contra una pared, lo cual es celebrado en el poema con una proliferación de exclamaciones entusiastas.

Pero la posibilidad de leer políticamente la violencia se complica cuando en el poema donde se rescata de la jaula al poeta Zelarayán éste le grita a la policía "Lame pijas de la Cia! ¡Lame conchas de la Fortabat" desde un camión conducido nada menos que por Carlitos Junior, que participa en el rescate llevando al lado a su sirvienta paraguaya. Si en los poemas anteriores la violencia aparecía en función de enfrentamientos raciales y de la oposición entre poesía, mercado y menemismo, esta escena que mezcla al poeta Zelarayán con Carlitos Junior y su sirvienta paraguaya no permite hacer sistema: entre distintos sectores raciales, entre poesía y menemismo puede haber enfrentamientos tanto como alianzas en la sucesión casi televisiva de las escenas.

Algo parecido sucede en *Segovia* cuando unos chicos de barrio que no tienen mucho para hacer van a la casa de una chica de catorce, la hacen desfilar desnuda sobre una mesa y uno de ellos, el Negro, según dice el poema, "se lo rompe" y le dice: "no te preocupés Sandra que para los quince/ lo vas a tener sano de nuevo". No hay odio, oposición, ni siquiera misoginia en esa escena, como tampoco los hay en el mismo poema cuando se cuenta que otro pibe del barrio sorprende a su empleada mientras duerme la siesta y "se la coge despacito/ para que no se despierte". Tampoco hay homofobia cuando estos chicos cuentan: "No teníamos puto en el barrio/ así que hicimos uno:/ "El puto Barla"/ le dijimos que si no se dejaba/ no se iba a poder casar,/ entonces se dejó,/ en la casa abandonada del flaco Premá/ le rompió el culo". Todo parece parte de la misma picardía por la cual estos chicos aprenden a masturbarse y después entierran la leche en la arena para que no los descubran.

La violencia se ejerce porque se puede, y no tiene sentido. A diferencia de las ficciones naturalistas del siglo XIX, que apuntaban a un disciplinamiento de los cuerpos y de las relaciones entre ellos con miras a proponer un determinado modelo de nación pensada en términos biológicos y raciales, aquí prolifera en todas las direcciones sin que haya siquiera una lógica que la explique y la dirija.[3] Este dato permite también medir la distancia en historia transcurrida con respecto a *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini, que los poetas de los noventa reescriben una y otra vez. Si en "El niño proleta-

[3] Al respecto, ver Nouzeilles, Gabriela, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

rio" se representaba en términos de violencia sexual el enfrentamiento entre clases, en estos textos lo que hay es una violencia sin sentido, que puede ir en todas las direcciones, desideologizada, lo que la vuelve tanto más monstruosa en las escenas festivas que se suceden como en el *zapping*.

El onanista

Pero hay otro tipo de monstruo en el libro de Durand, al que le corresponde un estatuto diferente, vinculado a la escritura, cuando se dice:

primero, a arremangarme
el cuero que me sobra cuando la tengo muerta,
y expuesta la cabeza a esta brisa de Febrero
la voy a introducir en la boca del tintero.
Azul entonces la sopeso con la palma, la miro;
con trazo grueso van estas magnolias
rosadas por debajo pero duras.

El poema se atribuye a Miel Danieles, y la masturbación aparece en este caso en función de construir la figura del autor como el que escribe con la pija, con "trazo grueso". Mientras que los poetas románticos, en una tradición que tiene una fuerte permanencia, ponían la poesía en la boca del poeta, desde donde fluía como el canto de los pájaros, aquí se trata de un fluido muy diferente que invierte la jerarquía del cuerpo para situar a la poesía como producto de la eyaculación. La paja de hecho es "una barroca", según el mismo poema, y entonces el neobarroco no es ya el 'neobarroso' de Perlongher, sino semen mezclado con barro. Esto tiene que ver por un lado con un rebajamiento de la poesía como emanación del cuerpo, pero a la vez se vincula con la tradición en la medida en que la escritura del onanista, que se derrama como puro derroche sobre el suelo, no genera descendencia.

No hay descendencia pero tampoco hay padres, o por lo menos se pone en cuestión el linaje poético; frente a "los que intentan un texto/ [..] puesto que tienen metida a toda su familia/ dentro de la biblioteca" se esgrime un cuerpo familiar conformado por una maestra, un empleado de correo, un taxista, una panadera, un fabricante de ladrillos, una puta y un cabo, entre otros. El antiintelectualismo también está presente de manera directa en *Zelarayán* cuando los personajes roban las obras completas de Juan L. Ortiz de la librería Gandhi, y se dice, en relación a los críticos de Rosario, "¡Quién le puso Juanele!/ ¡Esos rosarinos que no conocen el río!", jerarquizando el conocimiento directo procedente de la experiencia por sobre un saber supuestamente libresco. La construcción del que escribe como monstruo analfabeto es una pose que atraviesa los noventa,

como cuando en *Punctum* de Gambarotta el yo del poema afirma "Nunca leí el Quijote./ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de Don Q. en el basural".

Este gesto sin embargo debe leerse precisamente como eso, un gesto, porque los libros ponen en escena la tradición una y otra vez, tanto desde la presencia de los poetas como personajes como desde la operación de reescritura. *Zelarayán* reescribe el texto de Gonzalo Rojas sobre Pound al decir "¡No le copien a Jesús, no le copien/ al copión maravilloso de Jesús!", además de que, como se mencionó, se establece una analogía entre Pound y Ricardo Zelarayán cuando al último se lo encierra en una jaula. En *Segovia*, por su parte, se reescribe el poema *Personae* donde Pound hace las paces con Walt Whitman y lo reconoce como parte de la tradición norteamericana. El primer verso, "Hago un pacto contigo, Walt Whitman" se convierte en "Tomátela de acá, vieja, no quiero hacer pactos con vos/ y no me importa toda la leña que cortaste. No me sirve/ […] En este Abasto no hay lugar/ para las alabanzas./ Volvé a la tumba padre!".

La tradición está presente, entonces, pero en relación a dos tipos de problemas. En principio, no hay lugar para las alabanzas, para el homenaje, cuando se escribe desde el mercado ("este Abasto" en Durand, el supermercado de Cucurto) y no desde la biblioteca. No se trata tanto de admirar sino de preguntarse por la actualidad y la utilidad posibles de una tradición con la cual las condiciones del presente, y las condiciones mismas de posibilidad de la poesía, entran en conflicto. De hecho, en el poema citado, se descarta la leña cortada por Whitman porque "no sirve".

En segundo lugar, lo que se rechaza es la figura de los poetas anteriores como padres. La tradición no es un bloque autónomo y autosuficiente que se recibe por herencia, sino que está presente a partir de un ejercicio de lectura no sistemático y selectivo en el cual el pasado se piensa críticamente. De lo que se trata es de acabar con la idea de tradición como familia: el poeta-monstruo Zelarayán no tiene descendencia porque prefiere el sexo anal con chicas, el poeta-onanista de *Segovia* no tiene padres y tampoco descendencia porque derrama el semen en el suelo en forma de escritura y afirma, en contra de la Poesía y de la Tradición con mayúsculas, que "La poesía no existe/ nunca va a haber literatura".

Bibliografía

Foucault, Michel, "Los anormales", en *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación.*, Ediciones de La Piqueta, sin fecha.

Mazzoni, Ana y Selci, Damián, “Poesía actual y cualquierización”, en Jorge Fondebrider (compilador), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

Nouzeilles, Gabriela, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

Ortiz, Mario, “Entre la `videncia´ y el `lumpenaje´: sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica)”, *Cuadernos del Sur. Letras* (34) 2004.

Porrúa, Ana, “Escenas de los `90: el ejercicio del ojo sobre las superficies” (inédito).

Algunas reflexiones acerca del 'monstruo / otro' en las plasmaciones artísticas

Diana Zuik y Cristina Vázquez

A modo de 'preludio'

En el presente trabajo se buscará indagar acerca de la construcción del 'Monstruo / Otro' en el ámbito de lo estético – artístico en la pluralidad de sus lenguajes. El tema de la mismidad con referencia a la identidad plasmada en *tó autón* (lo mismo) remitiría a la esencialidad eidética en la cual la conformación del sujeto como núcleo nodal de la enunciación lo instauraría como centro del poder nominador. Así la instancia de la jerarquización ontológica del mismo / idéntico devendrá, en la diacronía, patentización de las construcciones simbólicas en las cuales la emergencia de lo diferente se plasmará en lo monstruoso in-nominable y por ende in-cognoscible y no-dominable. La trayectoria de la racionalidad moderna - instaurada como instrumental a partir de los postulados de Max Horkheimer y la Escuela de Frankfurt - señalaría la emergencia de la 'voluntad de poder' instaurada en sus taxatividades axiológicas. De este modo la 'monstruosidad' surgirá como categoría conceptual en la cual se instalaría lo diferente des–conocido devenido *ob–jectum* para un *sub–jectum* acontecido como fuerte. Este a través de la palabra ordenadora conjugada en discurso marcará las especificidades determinantes de la mismidad y la otredad. Inscripto en los parámetros de las postulaciones racionalistas iniciadas por René Descartes, el conocimiento claro y distinto remititría a *to kalón* (lo bello) patentizado en el equilibrio y la proporcionalidad formal en correspondencia a lo finito. La *idea toú agathoú* (del bien) culminación de la jerarquía de lo real platónico se conjugará con *to kalón* de modo tal de constituir la díada que regiría la *Weltanschauung* de la antigua Grecia. Paulatinamente la adscripción de lo perfecto se asociaría a aquello que cumpliese con las normas establecidas por las -en términos barthesianos – 'mitologías' dominantes. Cualquier desvío de lo proporcional y equilibrado en tanto *morphé* (forma) implicaría un corrimiento por falta o exceso respecto a lo pautado, de modo tal de tornarse deforme.

'Ser de forma diferente' de la de los demás. Esta proposición ambigua en sus posibilidades hermeneúticas señalaría una diversidad predicativa: aquella enmarcada en la

actuación o comportamiento del sujeto, la otra en lo propio del ser–ente. Ambas en tanto resultantes de los términos 'ser' y 'forma' permitirían a Occidente definirse mediante la 'alteridad' en una contraposición ontológico-epistemológica.

Lo no dominable implicaría miedo, i.e. no poder ser conocido y así sometido a las estructuras relacionales de la lógica bivalente, que rigiera en Occidente desde la formulación parmenídea del *tó ón está* (el ser es) traducido por la academia filosófica como 'principio de identidad'. En correspondencia con lo postulado precedentemente, Sigmund Freud plasmaría en el término *Umheimlich* aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares de tiempo atrás. El morfema *Um* marcaría lo específico de lo siniestro, i.e. causar espanto por ser 'no' conocido, 'no' familiar.

> Umheimlich es algo inquietante, que provoca un terror atroz; sentirse umheimlich es sentirse incómodo [...] Se trata de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más familiar, íntimo, reconocible.[1]

Siguiendo el derrotero trazado por el vienés, el 'individuo siniestro' sería portador de maleficios y de presagios funestos, de modo tal que un encuentro con él comportaría acontecimientos nefastos en un amplio campo de *possibilitates* tales como la muerte, el asesinato o la demencia. Esta última, tema de lo orgánico–biológico y por ende de la psiquiatría se diferenciaría de la locura en cuanto ésta devendrá epocal según lo habría determinado Michel Foucault en su *Histoire de la folie.*

La marcación metafórica surgida de la relación 'dominador / dominado' -de la cual el segundo emergería como 'monstruo' en tanto 'otro / distinto / objeto de dominio'- permitiría su cognoscibilidad y así el dejar de ser temido. De este modo la 'alteridad' quedaría subsumida en la regulación de la normatividad vigente dejando de producir temor en tanto 'iluminada' por las instancias racionales.

> ellos no son como nosotros y por tal razón merecían ser dominados [2]

Dirigiendo la mirada hacia la inter–trans–relación del *arte* y lo *siniestro* se patentizará su emergencia en la producción estética de modo tal que

> sin esa presencia -velada, sugerida, metaforizada en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa- el arte carecería de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte una forma viva según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y

[1] Trías, Eugenio; *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001. pp. 40-41
[2] Said, Edward; *Orientalismo,* Buenos Aires, Libertarias, 1991. p.13

> transforma, sin ocultarlo del todo.[...] El arte transforma y transfigura esos deseos secretos, semi prohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuentes de vitalidad.[3]

De la con–formación / con–figuración de la 'locura / monstruosidad' de Woyzeck.

El personaje Franz Woyzeck, bosquejado inicialmente en el lenguaje teatral por Georg Buchner (1813–1837) planteará a principios del siglo XIX la figura de un soldado devenido 'monstruo' inmoral, sin razón, sin inteligencia y socialmente rechazado llegando casi al estado de simio pre–humano. Woyzeck aparecerá entonces disminuido por el Capitán quien de ese modo intentaría quitarle la inteligencia, desmoralizado por el Tambor Mayor que le robaría la mujer amada y devenido loco para el compañero que así le privaría de la razón,

La cosificación del joven como *ob–jectum* de experimentaciones psiquiátricas por quien poseyera el 'poder' de la cura y le pagara por experimentar sobre su cuerpo se patentizará en diálogos tales como

> El Doctor: Tienes una aberratio, Woyzeck.
> .....
> El Doctor: Woyzeck. tienes la más bella aberratio mentalis partialis, de segundo grado muy bellamente patentizada. ¡Woyzeck, te aumentaré la paga! Segundo grado, esto es: idea fija, siendo el estado general el de un cuerdo ...
> .....
> El Doctor: Eres un caso interesante. Sujeto Woyzeck. Te aumentaré la paga ¡ánimo!. Veamos ese pulso. Bien.
> .....
> El Doctor: ¡El pulso, Woyzeck, el pulso! Breve, duro, saltón, irregular.
> .....
> El Doctor: Músculos faciales rígidos, tensos, a menudo se contraen. Porte excitado, tenso.
> El Doctor: Magnífico! ¡Te aumento la paga, Woyzeck! [4]

El autor, inscripto en el *Sturm und Drang* alemán del siglo XVIII y los avances del realismo psicologista de inicios del XIX, anticiparía elementos de lo que sería el expresionismo, 'actitud' plasmada asimismo en su coetáneo español, Francisco de Goya y Lucientes que en el grabado número cuarenta de su Serie *Los Caprichos*, titulado *Los sueños de la razón producen monstruos*, aludiría al carácter de 'monstruoso' de todo aquello no regido por las luces de la razón iluminista. Similar consideración merecerían las *Pinturas Negras* realizadas en las paredes de la Quinta del Sordo.

---

[3] Trías, Eugenio, *op. cit.*, p.51
[4] Büchner, Georg; *Woyzeck*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, pp.125-129. El resaltado es nuestro.

Retomando a Büchner la paulatina construcción de la 'monstruosidad' del protagonista será transpuesta al género operístico por Alban Berg (*Wozzeck*, estrenada en 1925), quien tomando como texto de origen la obra literaria y utilizando el *Sprachgesang* schönbergiano instalará el drama en el seno ya explícito del expresionismo. Asimismo la no tonalidad -negación del código armónico imperante en Occidente– se entremezclará con las 'formas clásicas' para configurar al 'monstruo / otro'. Las figuras pregnantes de aquellos que detentando el poder transmutarán el carácter y el destino del joven soldado se convertirán en autores ineludibles de las marcaciones que lo llevarán al crimen y la muerte. Una trasposición ulterior realizada en 1979 se inscribirá en las pautaciones de lo cinematográfico y tendrá a Werner Herzog como director. Esta sería precedida por la versión de 1947 dirigida por Josef Bierbicher.

Del *Oedipus Rex* y el *Doppelgänger* como contrafigura monstruosa

El texto stravinskiano devendrá discurso escénico mediante diversas *regies, v*.gr. la realizada por Jane Seymour, quien tomando elementos de lo oriental y recursos tales como la gestualidad mímica y las marionetas jugará con Edipo y su *Doppelgänger.* En una suerte de re–creación de lo trágico griego, Edipo se tornará 'siniestro / monstruoso' para su esposa madre / madre esposa al cumplir la pro–fecía del oráculo en el parricidio y el incesto. La palabra develada mediante el vidente ciego -i.e. Tiresias- será el articulante de la 'alteridad / monstruosidad' a través de la cual se mostrará lo *Umheimlich* oculto en la normatividad fáctica. La posibilidad del doble estaría enunciada por Freud a partir de la consideración de "un individuo no sólo auto-portador de maleficios y presagios funestos sino también en la presentificación de un doble de sí mismo o de algún familiar muy próximo (el padre)".[5]

Planteado por el iniciador del psicoanálisis con relación a la estética -en tanto disciplina en correspondencia a la *sensibilitas* develadora de la denotación original del término- lo 'siniestro' sería algo con lo que uno se encuentra desconcertado, perdido. Lo 'siniestro insólito' devendría 'secreto / oculto / misterioso', i.e lo no–cognoscible, lo espeluznante. La articulación con el *Doppelgänger* remitirá a la aparición de personas que, a causa de su 'figura igual' deberán ser consideradas 'idénticas' de modo tal que mediante la transmisión de procesos anímicos cada uno participaría de los sentimientos

[5] Trías, Eugenio, op.cit., p.43.

y conocimientos del 'otro'. Tal 'identificación' hará que el sujeto pierda el 'dominio' sobre su propio yo colocando el yo ajeno en lugar del propio, produciéndose así el des–doblamiento yoico. Finalmente el constante 'retorno de lo semejante' surgirá en la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales y aun de los mismos nombres en generaciones sucesivas. El carácter 'siniestro' sólo podría obedecer a que el *Doppelgänger* sería una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tendría un sentido menos hostil. De esta manera el 'doble' se habría transformado en un espantajo de tal modo que la repetición involuntaria estará irremisiblemente ligada a lo nefasto, lo ineludible.

De Mauricio Kagel y el *Mare Nostrum*: la construcción simbólica del monstruo / otro

Mare Nostrum o *Descubrimiento, liberación y conversión del Mediterráneo por una tribu amazónica*. El enunciado ya sintetizaría el giro copernicano que planteara el compositor / autor respecto al inter–juego conquistador / conquistado que en la transmutación de roles jerarquizaría protagonistas y agonistas en la lucha por la supervivencia biológica y cultural de la cual emergerá el 'monstruo' como el 'humano otro'.

> tras una barba chata, lo vimos parado en la playa desnudo, con anteojos de sol, chico y barrigón, con pelos negros desgreñados aquí y allá y por doquier, con una especialidad del país cubriendo su parte delantera; una curiosa víctima de su propia gimnasia que brotaba rítmicamente de su instrumento..[6]

El relato será en la *phoné* (voz) del narrador (barítono) que fuera partícipe del des–cubrimiento del Mediterráneo, un descendiente de la tribu extinguida hace tiempo. A su vez el contratenor representará a los habitantes nativos de esos pueblos (¿imaginarios?)

> En este Mare Nostrum el barco de los amazónicos navega de tierra en tierra para descubrir una y otra vez los salvajes blancos y sus extrañas costumbres. ¿Ellos también habrían podido ser civilizados con fuego y espada?[7]

Las conceptualizaciones freudianas acerca de la inter–correspondencia agresividad / perversión y su posible proyección a la temática en cuestión entretejerán la urdimbre categorial enmarcante de la cohesión social en la dilución de lo pulsional individual.

> El otro no representa para el sujeto sólo un colaborador u objeto sexual sino un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad [...] Homo homini lupus [8]

[6] Kagel, Mauricio; *Mare Nostrum*, Teatro Colón, Buenos Aires, 2006. p.6
[7] Kagel, Mauricio; *op cit.* p.11. El resaltado es nuestro.
[8] Freud, Sigmund; *El malestar en la cultura y otros escritos,* Madrid, Alianza, 1996. p.53. El resaltado es nuestro.

Tal pulsión se plasmará en la dominación del 'Otro' implicando el 'poder' real o simbólico en la multiplicidad de sus emergencias, transmutándose como perversión de la cultura. Así alterará la relación con los semejantes y obligará a una legalidad para limitar dicha hostilidad y evitar así la desintegración social.

> Un núcleo cultural más restringido permite la satisfacción de este instinto (pulsión agresiva) mediante la hostilidad frente a los seres excluidos de ese núcleo. [9]

Las especificidades de la pertenencia estarían determinadas por los dominadores que marcarían de ese modo los límites en los que señalarían la alteridad como diferente y por ende monstruosa en tanto *campus* no dominado.

A modo de 'postludio'

Las ejemplificaciones expuestas buscarían mostrar la construcción simbólica del 'monstruo / otro' elemento admonitorio en el *Parco dei Mostri* del duque de Bomarzo. Lo deforme anunciaría en ese caso el corrimiento del justo medio aristotélico, patentización de la normatividad en la que se inscribiría la mismidad. Pero tal producción no estará exenta de determinaciones discriminatorias en torno al abismo de lo des–conocido emergido como alteridad. Presuntamente oculto en la artisticidad como agujero ontológico asomará auráticamente como *plus* en el que anclará la hermenéutica implícita en el texto artístico. Referido como exotismo el / lo diferente cobrará diacrónicamente jerarquización en la disolución de las identidades mediante la globalización de la contemporaneidad.

¿Qué nuevos sujetos objetivarán nuevos 'otros / distintos / monstruos'?

Bibliografía

Berg, Alban; *Wozzeck. Partitur,* London, Universal Edition, 1955.

Büchner, Georg; *Woyzeck*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960.

Foucualt, Michael; *Histoire de la folie à l'age classique,* Paris, Gallimard, 1972.

Freud, Sigmund; *El malestar en la cultura y otros escritos,* Madrid, Alianza, 1996.

---------- "Lo siniestro" en *Más allá del principio del placer y otros escritos,* Buenos

[9] Freud, Sigmund; op.cit. p.56

Aires, Amorrortu, 1982.

Graves, Robert; *Los mitos griegos,* Madrid, Alianza, 2001.

Kagel, Mauricio, *Mare Nostrum,* Viena, Universal Edition AG,1975.

Kagel, Mauricio, *Mare Nostrum*, Teatro Colón, Buenos Aires, 2006.

Kant, Imanuel, *Lo bello y lo sublime,* Madrid, Espasa–Calpe, 1972.

Morgan, Robert Paul, *La Música del Siglo XX,* Madrid, Akal, 1991.

Sophoclis; *Fabulae,* London. Oxford University Press, 1961.

Said, Edward, *Orientalismo,* Buenos Aires, Libertarias, 1991

---------- *Cultura e imperialismo,* Barcelona, Anagrama, 1996.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

Vernant, J.P.; Vidal–Naquet, P, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua,* Madrid, Taurus, 1987.

ALTERIDAD Y EXCLUSIÓN

Las fronteras del mal en *Crimen y castigo*

Marta Alesso

El libro más importante de Leibniz -filósofo alemán que escribió en francés-, *Nouveaux essais de philosophie,* fue escrito hacia 1704, pero no se publicó hasta 1765. En esta obra veía Leibniz el embrión de la revolución francesa que estalló en 1789.

Exactamente cien años más tarde de esa publicación, es decir, en 1865, Fiodor Dostoievski comenzó la redacción de *Crimen y Castigo*, que empezó a aparecer por entregas en la revista *El Mensajero Ruso*. Con frecuencia se ha visto a Rusia como la caja de resonancia de Europa central[1] y a Dostoievski como una figura que oscila entre las ideas antagónicas provistas en su época por europeístas y eslavófilos. Los personajes del novelista tienden por un lado a esgrimir ideas provenientes de los centros hegemónicos y, por otro, se movilizan en una búsqueda desesperada de los valores que iluminan, si bien de un modo mortecino, los impulsos vitales de la periferia o la marginación. Es interesante observar dónde está puesto el ojo de los intelectuales o filósofos en relación con el mal cuando la chispa de una gran revolución se está por encender. La creencia mesiánica del escritor ruso de que su patria debía indicar el camino a Occidente por medio de una ética ya no protestante ni capitalista parecería haber sido profética.

La tripartición de mal físico, moral y metafísico según Leibniz puede servir para organizar el análisis de la novela de Dostoievski en la que Raskolnikov mantiene la afiebrada teoría de que existen hombre extraordinarios no obligados a respetar la ley ni obedecer a conductas morales comunes. La filosofía, la literatura y el arte -cada disciplina con su particular lenguaje- han reflexionado durante siglos sobre los conceptos de mal y daño y han coadyuvado a configurar los diversos discursos que se cruzan y entrelazan aunque provengan de perspectivas aparentemente diversas. La estética, la teoría moral, la antropología cultural, las ciencias políticas y la crítica literaria intentan definir la dupla mal-bien desde puntos de vista no necesariamente axiológicos, pero tampoco delimitados siempre por contornos diáfanos, sino permeables a los claroscuros de espacios que se superponen e interfieren en los modelos que la cultura se ha afanado en imponer durante siglos. Las definiciones intentan coincidir en que el eje del mal pasa por territorios ajenos y nadie consentiría teóricamente en ninguna forma de violencia ni in-

[1] Amícola, José, *Fiódor M. Dostoievski: novela y folletín, polifonía y disonancia*. Buenos Aires, Alamagesto, 1994, p.16.

tentaría arrogarse un 'derecho' a hacer daño. Sin embargo, una somera lectura de la historia de la religión, la política y las instituciones en general muestra una gama policromada de individuos y colectivos que, en sus aspiraciones de justicia y equidad, avanzan inexorablemente sobre las prerrogativas, bienes o derechos que otros poseen.

Permítaseme entonces, en primer lugar, definir rápidamente las tres categorías leibnizianas, partición un tanto grosera pero útil: mal físico, metafísico y moral. El mal físico comprende todo aquello que el hombre siente como un daño individual, sea una lesión corporal o el fracaso en la satisfacción de deseos naturales. Males físicos debidos a nuestra precaria naturaleza son la enfermedad, un accidente, la vejez, etc. La imperfecta organización de la sociedad genera otros males físicos que provienen de la pobreza, la marginalidad y la opresión. El padecimiento mental también es un mal físico. La ansiedad, la desilusión o el remordimiento que siguen a un acto 'de libertad' -o acto humano, ya que la discusión de si la libertad existe es harina de otro costal- si bien moralmente calificables, están enraizados en el universo físico de la naturaleza y en ella hunden las púas del sufrimiento.

Por mal moral se entiende la desviación de la voluntad humana de las reglas de orden ético, concepto difícil de definir, por otra parte. Se entiende que si las acciones proceden de la ignorancia, no deben ser ubicadas en la categoría de mal moral. Así se califica de 'a-moral' y no de 'in-moral', por ejemplo, la violencia de un niño o un adolescente que no tienen posibilidades de incorporarse a un mundo de obligaciones formales. Los actos morales o inmorales son actos de la voluntad. Se incluye generalmente en la esfera de la religión, o se incluían seguramente para Leibniz y Dostoievski, aunque no para nosotros, privilegiados habitantes del siglo XXI, que entendemos la idea de mal moral del todo separada de una sanción sobrenatural.

El tema del mal metafísico ofrece más complicaciones a la hora de explicar. Se trata del impedimento de llegar a la perfección debido a las limitaciones de las variadas partes que componen el mundo natural. Podríamos ilustrarlo con la antigua teoría estoica sobre las conflagraciones periódicas**:** las inundaciones o los incendios son a la vez síntomas de un desequilibrio en la naturaleza y, al mismo tiempo, significan la restitución del equilibrio natural. De la correspondencia entre Clarke y Leibniz (*Carta segunda*), podemos conocer que ambos creían -es decir, la Ilustración creía- que el desorden aparente del mundo natural no es en verdad desorden sino parte de un esquema definido, que cumple, precisamente, la intención del Creador y nunca debe entenderse como imperfección.

El texto literario, no obstante, por definición responde a la fórmula básica de la ficción. Sobre este terreno, el de la ficcionalización, se produce y emerge una construcción simbólica, pugna la irradiación de alguna verdad, de alguna significación. Se trata de una elección, necesariamente subjetiva, esto es, que elimina con frecuencia la búsqueda de valores universales. Es difícil extraer del texto una verdad entendida como 'autenticidad' en el registro moral, porque el acto interpretativo nos va a llevar a la presencia de una simultaneidad de lo que se presenta como mutuamente excluyente: realidad textual y mundo real. La interpretación- es decir, la lectura- queda íntimamente ligada a un mundo conocido, referencial, que actúa dialécticamente con el mundo real en tanto ofrece pautas de identificación e índices para la comprensión.

El estatuto de ficción de una novela se modela sobre 'lo que no es verdad', pero con una condición *sine qua non*: abraza una condición que lo separa de la mentira o, mejor dicho, de la no-verdad. El proceso escriturario siempre descubre su ficcionalización, es decir, contiene una serie de marcas convencionales que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino discurso espectacularizado, e indica de este modo que lo que está escrito sólo debe entenderse 'como si' estuviera refiriéndose a algo. Fácticamente todas las referencias están suspendidas y sólo sirven como guías para internarse en un territorio en el que la verdad ha de surgir, inevitablemente, de las posibilidades de falsedad del significante.

¿Crimen o *hamartía*?

La palabra rusa *Prestuplenie* del título *Prestuplenie i nakazanie* tiene un significado bastante cercano al concepto de *hamartía* griego. *Hamartía* y *Prestuplenie* deben entenderse como falta moral más que como 'crimen', es decir, están cerca del término cristiano 'pecado'. Si bien Raskolnikov sostiene la teoría de que hay dos clases de seres humanos, y él pertenece a la segunda, a la de los hombres extraordinarios, no obligados a respetar la ley, sino que más bien tienen el deber de transgredirla si de ese modo pueden lograr algún elevado propósito o ideal, la culpa que le provoca el asesinato de la vieja usurera tiene mucho que ver con el mal moral tal como lo definió Leibniz.

"El universo de *Crimen y Castigo* es un universo tremendamente moral" dice Omar Lobos.[2] Existe una constante tensión entre el bien y el mal que se traduce en la obsesión

[2] Todas las referencias a la obra están tomadas de Dostoievski, Fiodor, *Crimen y Castigo* (traducción de Omar Lobos). Buenos Aires, Colihue, 2004.

malsana que acompaña al antihéroe que recorre como un poseso las calles de Petersburgo. Es una tensión que se trasmite de manera directa al lector. Según Lobos, en el seminario dictado en la Faculatd de Ciencias Humanas de la UNLPa, "nunca Dostoievski se despegó del todo, en el caso de *Crimen*, de la narración en primera persona original, al pasarla a tercera. El autor ruso apela al monólogo interior y no suelta casi nunca al personaje, incluso la narración -en tercera- mantiene la crispación, el jadeo del personaje. Por otra parte, el mantenerse tan pegado a los personajes, es un rasgo que se mantiene en las otras obras de Dostoievski. Nunca el narrador ofrece masticados los razonamientos de los personajes, sino que autor y lector los van masticando junto con ellos".

En *Crimen y castigo* la urdimbre de tres historias que podrían contarse por separado se entrelaza continuamente: la de Rodia Raskólnikov, la de la familia Marmeládov y la derivada de la hermana de Raskólnikov. La familia Marmeládov, que expande la fábula de *Los borrachines*, refleja la situación de miseria de un desempleado, con una esposa enferma y una hija obligada a prostituirse para sostener a sus hermanos y a su madre. Pobreza, prostitución, humillaciones en una familia rusa del siglo XIX cuyos miembros, sin embargo, son los portavoces de la religión ortodoxa y sus rígidos códigos.

> ¡Tenerme lástima! ¡Por qué tenerme lástima! [...] ¡Sí! ¡A mí no hay por qué tenerme lástima! A mí hay que crucificarme, clavarme en la cruz y no tenerme lástima!¡Pero crucifícame, juez, crucifícame, y, crucificándome, ten lástima de él! Y entonces yo mismo iré a ti para ser crucificado, pues no es sed de alegría sino de aflicción y lágrimas... ¿Piensas acaso, vendedor, que esta media botella tuya es para mí una golosina? Aflicción, aflicción buscaba yo en el fondo de ella, aflicción y lágrimas. Y las he degustado, y las he hallado. Pero nos tendrá compasión aquel que tuvo compasión de todos y a todos y a todo comprendía, el único, el que es también un juez. (p.28).

La historia que tiene como figura central a Dunia, la hermana de Rodia, proporciona, mediante sus dos pretendientes, dos vertientes del tipo de las clases altas, innobles y materialistas. El señor Luyin es el novio de Dunia, capitalista con más ambiciones que dinero, en verdad. Svidrigáilov es un terrateniente casado, que está obsesionado con la muchacha. Ambos son los representantes masculinos del mal moral de la época de Dostoievski, así como las dos muchachas, Dunia Raskolnikov y Sonia Marmeládov son las exponentes del mal físico en su expresión un tanto caricaturesca de género: muchachas jóvenes e inexpertas sometidas a las apetencias de hombres malsanamente ávidos.

Las ideas económicas más reaccionarias de la época están expuestas por Piotr Petrovich en una acalorada discusión que mantiene con Razumijin a la vera del lecho del afiebrado Rodia. Petrovich afirma que hasta ese momento se ha dicho “Ama a tu próji-

mo" (p.184) pero él piensa que si pone ese precepto en práctica, ¿qué resultará? Resultará que dividirá su caftán en dos mitades y dará una mitad a su prójimo y así los dos quedarán medio desnudos. Atendiendo a un proverbio ruso dice que el que persigue varias liebres a la vez no caza ninguna y siguiendo la ciencia que manda amar a la propia persona más que a nada en el mundo se hace un buen negocio y se conserva la capa entera. Si alguien trabaja para sí mismo -piensa Petrovich- trabaja, en realidad, para todo el mundo y contribuye a que el prójimo reciba algo más que la mitad de la capa, y no por un acto de generosidad individual y privada, sino a consecuencia del progreso general.

La alusión de Petrovich a la capa dividida evoca la mítica división de la capa de Martín de Tours, quien cuando era un joven militar en Amiens un día de invierno muy frío se encontró un pobre hombre aterido por su poca ropa. Martín, como no llevaba nada más para regalarle, sacó la espada, dividió en dos partes su capa y le dio la mitad. Esa noche vio en sueños que Jesucristo se le presentaba vestido con la media capa que él había regalado al pobre y oyó que le decía: "Martín, hoy me cubriste con tu capa". Por oposición, Petrovich, Luyin y todos los exponentes del 'progreso' capitalista y de la burguesía en ascenso son a los ojos de Dostoievski la contracara de la caridad cristiana.

Svidrigáilov, por su parte, se presenta como víctima de la tentación. Su nombre en ruso está relacionado con el significado de *voyeur*. Sus ideas parten de la plataforma filosófica que había instalado Max Stimer, quien había propagado antes de Nietzche los privilegios que le asisten a algunos individuos que pueden considerarse genios, y por tanto, romper toda clase de barreras sociales y morales. La relación con su esposa está relatada con un cierto cinismo: eran un grupo de personas distinguidas que mataban el tiempo, pertenecían a la mejor sociedad. Svidrigáilov había estado encarcelado por deudas, el acreedor era un griego de Nejin y fue entonces cuando conoció a Marfa Petrovna. Ella entró en tratos con el acreedor y lo liberó de su deuda mediante la entrega de treinta mil rublos; se unieron luego en legítimo matrimonio y ella se lo llevó a vivir a sus propiedades. Cinismo y dinero están indisolublemente unidos y sólo pueden evocar el mal moral que se ciñe en aquellos tiempos sobre Rusia.

La mónada

Existe un concepto de fundamental importancia en el aspecto central de la filosofía de Leibniz, el concepto de mónada. Mónada (del griego *monás*) quiere decir *unidad*. Leibniz llama mónadas a los componentes de la realidad. Se trata de substancias indivisi-

bles, que no tienen partes. Y por tanto no pueden proceder por agregación ni pueden desaparecer por disgregación. Añade, con una imagen muy curiosa que "las mónadas no tienen ventanas", no se pueden comunicar entre sí, directamente no se comunican. La comunicación que tienen es en Dios. Para Leibniz la explicación va a consistir en que las mónadas, por ser indivisibles, sin ventanas, no pueden aparecer más que por creación y no se pueden destruir más que por aniquilación.

El hombre extraordinario, que Raskolnikov piensa que representa, si bien no cree en Dios ni en la vida después de la muerte, ergo, no cree en recompensa o castigo sobrenatural, tendría la capacidad de no sentir culpa, situación que su obsesiva agonía desmiente. No obstante, recordemos que Raskolnikov sufre un cambio de conciencia profundo en el momento en que solicita a Sonia que le lea el pasaje del Evangelio de la resurrección de Lázaro. Se trata de una escena simbólica, luego de la cual el joven estudiante comienza a percibir que su redención estará en la confesión del crimen.

Para Dostoievski no hay cristianismo sin Cristo, un dios encarnado que se sacrifica siendo inocente por amor a sus criaturas, así el sufrimiento se convierte en una vía de salvación. El sacrificio de Cristo abre la posibilidad de que el joven asesino, e incluso el deleznable Svidrigáilov, es decir todo "gran pecador" (como se iba llamar originalmente *Los hermanos Karamazov*), puedan salvarse. El pecador accede a esta dimensión sacrificial a partir de la culpa y el deseo de purificación que genera en él un *eros* inapelable. Mientras el ser virtuoso, casi angélico, se introduce en esta dimensión a través de la compasión. De cualquier manera, ambos son coronados con la promesa de otra vida, porque el sufrimiento que padece quien se sacrifica, tiene un indudable valor redentor y es lo único que puede vencer la muerte.

Pero como en el pensamiento de Leibniz, en definitiva, las ventanas de las mónadas sólo dan a Dios -es decir, la comunicación de las mónadas es con Dios, no es entre ellas- los sufrientes personajes de Dostoievski están siempre incomunicados entre sí. Las mónadas son incomunicantes, no tienen ventanas, no tienen partes, pero sin embargo componen un universo coherente porque han sido creadas por Dios justamente siguiendo una armonía cósmica preestablecida. Es decir, Dios ha preestablecido la coherencia de las innumerables mónadas de tal manera que es como si se comunicaran; no se comunican realmente pero la armonía preestablecida hace que estén concordes y ajustadas a una voluntad supranatural más allá de la comprensión humana.

Prima en ambos autores, aunque lo expresen de distinto modo, la idea de que la realidad está compuesta de mónadas, cada una de las cuales refleja el universo entero.

Una frase de Leibniz anuncia: "Particula in minima micat integer orbis", en la partícula más pequeña se encuentra el reflejo del universo entero. Agreguemos a esto la idea de que en las mónadas personales hay libertad y hay conocimiento. Cada una de las mónadas conoce en principio -aunque sea de una manera parcial, incompleta- el proceso entero del universo. Y por lo tanto es libre, tiene espontaneidad. Y tienen el todo en sí mismas: las mónadas son cerradas, no pueden percibir nada de fuera, no tienen partes, no tienen ventanas, en definitiva lo que hacen, las acciones de cada mónada, son el despliegue de sus posibilidades internas, que se resuelven a veces en situaciones aparentemente absurdas y desesperadas.

Leibniz abreva en las doctrinas cuyo aspecto fundamental era reflexionar sobre la *prisca theologia* o *prisca sapientia*, revelación anterior a las Escrituras Bíblicas recibida directamente de Dios por los primeros hombres y diseminada por todos los pueblos: Moisés, Hermes Trismegisto, Zoroastro, Orfeo o los pitagóricos habrían sido otros tantos representantes de dicha sabiduría. Los pensadores renacentistas también habían intentado la concordancia entre diversas doctrinas, sobre todo las de Platón y Aristóteles, en función de construir una *philosophia perennis*, deudora de la *prisca theologia*, justamente lo que más tarde se propondría Leibniz, quien se declara deudor de todas aquellas disciplinas.

El pensamiento de Leibniz se completa en otro extenso libro titulado *Teodicea*. Hoy se denomina de este modo a una rama de la filosofía que se ocupa de conciliar la existencia del mal en el mundo con la presencia de un dios benévolo. Etimológicamente hablando, la palabra 'teodicea', tal como la pensó Leibniz, significa literalmente 'justificación de Dios', el esfuerzo por interpretar la realidad divina -en relación con el mundo, el hombre- y justificar por qué Dios, siendo infinitamente bueno, infinitamente sabio, ha creado un mundo en el cual existe el mal. En *Crimen y Castigo*, en medio del concierto de sistemas ideológicos en pugna, como reflejo de la situación del campo intelectual del zarismo alejandrino surge un principio de búsqueda de equilibrio. Equilibrio inestable, es verdad, pero que en todo la extensión de la novela no deja de ser un principio constructivo.

¿La marca de la bestia? Homicidio y responsabilidad criminal de los animales en el derecho ateniense

Emiliano J. Buis

Introducción: los animales y el derecho en Atenas

Frente a lo planteado teóricamente en la antigüedad por los cultores del pitagorismo,[1] la posición aristotélica sostenía que los animales eran considerados entidades vivas diferentes de los hombres, carentes de raciocinio, y que, en ese sentido, sus actividades estaban regidas por normas naturales y exentas de las imposiciones del ordenamiento positivo.[2] Desde esta óptica, pareciera desprenderse que el mundo humano, minuciosamente signado por pautas sociales y por leyes impuestas, debía ser contrapuesto a un universo otro, ajeno, salvaje e incomprendido, dominado por la violencia incontrolada de los comportamientos biológicos.[3]

No obstante, junto a estas reflexiones filosóficas, una lectura global de las fuentes nos demuestra que el estatuto legal de los animales nunca resultó demasiado claro en el pensamiento jurídico griego.[4] La alteridad ἄνθρωπος / ζῷον, consagrada en términos generales, encontró límites en la praxis forense de las πόλεις antiguas. De esta manera, lejos de confirmar una exclusión rígida de lo inhumano, algunos testimonios atenienses del período clásico preveían una responsabilidad penal derivada de la muerte de un individuo ocasionada por una fiera (*Ath. Pol.* 57.4; Pl. *Leg.* XI, 873e-874a; D. 23.76). Estas previsiones, vigentes desde tiempos arcaicos,[5] dejaban entrever que era posible iniciar una instancia judicial para acusar al animal culpable (independientemente de su

---

[1] En la escuela pitagórica se pueden encontrar los primeros pensamientos vinculados con un tratamiento digno de los animales, dado que se los considera provistos de alma. Cf. Létourneau (2005:4).

[2] Labarrière (2001). No obstante esta diferenciación, según Aristóteles los animales pueden realizar acciones voluntarias (*EN* 3.2.2); cf. Jones (1956:273)

[3] De hecho, ni el estoicismo ni el epicureísmo concebían la existencia de un vínculo jurídico entre seres humanos y fieras, como señala elocuentemente Rocca (1993:165) al comentar la frase anónima atribuida a Crisipo μηδὲν εἶναι ἡμῖν δίκαιον πρὸς τὰ ἄλλα ζῶα: "questa la dichiarazione più esplicita circa l'inessitenza di un rapporto di giustizia fra uomo e animale e […] questa formulazione […] è il principio fondamentale della psicologia animale stoica". Un nexo posible entre ambas categorías es sugerido por los escritos platónicos que atribuyen razón a los animales (cf. *Leg.* 961b), sobre todo siguiendo la interpretación de Porfirio (*De abst.* 3.6).

[4] Ver, en este sentido, los problemas que supone la relación entre hombres y animales en los trabajos de Bacigalupo (1965), Dierauer (1977), Dumont (2001) y Bouffartigue (2002).

[5] Woodburn Hyde (1917:288) señala que se trata de una concepción primitiva y que en tiempos clásicos estos juicios se habían vuelto "a species of mock trial".

condición doméstica o salvaje),[6] el cual podía ser condenado por decisión de los magistrados como si se tratara de un verdadero sujeto pasivo de derecho.

En este trabajo nos proponemos analizar filológicamente dichos pasajes para repensar estos supuestos a partir del concepto de intencionalidad y de la lógica religiosa inherente al crimen de homicidio. Así, el ejemplo aparentemente inaudito de las bestias enjuiciadas nos permitirá explicar de qué modo, a diferencia de lo que es habitual en las legislaciones actuales, en el derecho ático la imputación delictiva y la incriminación encuentran una doble *ratio* (subjetiva / objetiva o causal / teleológica) en la que las violaciones tienden a explicarse menos por la naturaleza o calidad del 'sujeto' penal que por la condición de la víctima y la gravedad social del delito cometido.

Del abandono noxal a la expulsión ordenada por sentencia: la doble *ratio* de la responsabilidad animal

Si tenemos en cuenta que los hechos jurídicos son, para la teoría general del derecho, aquellos sucesos capaces de ocasionar algún efecto o consecuencias que relevan de interés para el sistema normativo,[7] parece claro que ya desde los tiempos arcaicos en Atenas los animales podían estar vinculados con actividades dañosas. Un testimonio de la *Vita Solonis* de Plutarco (24.3.1-3) se ocupa de plantear la posibilidad de que un animal pudiese ocasionar perjuicios concretos a los bienes de una persona. Esta fuente indirecta que nos ayuda a reconstruir una disposición del *corpus* normativo del legislador (y que es retomado como F35 en la edición de Ruschenbusch, 1966), prevé el supuesto de una regla jurídica con obligaciones concretas en la materia:

> Ἔγραψε δὲ καὶ βλάβης τετραπόδων νόμον, ἐν ᾧ καὶ κύνα δάκνοντα παραδοῦναι κελεύει κλοιῷ τριπήχει δεδεμένον· τὸ μὲν ἐνθύμημα χάριεν πρὸς ἀσφάλειαν.
>
> Y redactó también una ley sobre el daño causado por los cuadrúpedos, en la cual incluso ordena entregar un perro que muerde atado con una cadena de tres cuellos. La disposición es grata en pos de la seguridad.

La comprensión del pasaje se revela como difícil, a pesar de la simplicidad sintáctica. Por lo pronto, el comentario final vinculado con la utilidad de la ley nos lleva a plantear

[6] Sobre la vigencia de estas categorías en la Grecia antigua, ver el reciente trabajo de Zucker (2005).
[7] En efecto, estos hechos tienen el alcance de fuentes de derechos y obligaciones en un sistema jurídico, como señala Cifuentes (1992[3]: 251).

la doble posibilidad léxica que ofrece el sustantivo ἀσφάλειαν, que al igual que nuestro término 'seguridad' puede apuntar, por un lado, a la ausencia de peligros concretos que subsistirían si no se entregara el animal acusado, y, por el otro, a la certidumbre jurídica que surge de la imposición de un principio general capaz de evitar la anomia de un caso antes no previsto en la legislación vigente. En relación con estas dos posibles interpretaciones, el texto tampoco nos permite verificar si la norma deja entrever una medida preventiva, al obligar el traspaso de todo perro que se encontrara en condiciones de morder[8] (lectura fomentada por la existencia del participio activo presente δάκνοντα y por la frase conclusiva del relato de Plutarco) o si, por el contrario, asistimos a una norma sancionatoria que sólo postula la entrega de la bestia como penalidad por una herida ya causada. En apoyo de esta segunda opinión, el inicio de la cita aclara que estamos en presencia de un νόμος escrito destinado a castigar el delito de βλάβη, término que apunta siempre, en el vocabulario técnico del derecho ateniense,[9] a un acto dañoso ya llevado a cabo contra bienes ajenos.

La ley aquí planteada se encarga de englobar en términos generales las acciones cometidas por parte de cuadrúpedos (τετραπόδων), y la regulación concreta que incorpora el texto en su segunda parte (sobre los perros que muerden) no sería pues más que una de las múltiples normas contenidas en la legislación (el καὶ utilizado en sentido adverbial autoriza a sostener esta postura). Si, por lo tanto, estamos de acuerdo con que la norma principal preveía algunas respuestas jurídicas para una serie de supuestos de acciones lesivas ya ocasionadas por animales contra la propiedad de una persona, correspondería inferir sin mayores dificultades que el infinitivo παραδοῦναι ('conceder'), que planteaba ciertos problemas en la critica filológica del pasaje, estaría postulando la entrega del animal peligroso a la víctima del daño causado.[10]

---

[8] En este sentido parece orientarse Ferreira Leão (2001: 354-5, n.35).

[9] Encontramos en el ordenamiento ático una acción privada por daños, conocida como δίκη βλάβης. La sanción establecida legalmente para el caso de este delito, cuando era causado por un individuo, era claramente resarcitoria, y -más allá de posibles leyes particulares- la norma genérica consistía en el establecimiento de una multa del doble del monto del daño causado, si había sido realizado intencionalmente, o del valor simple si se lo había cometido sin intención (D. 21.43). Algunos autores han considerado que en realidad esta δίκη βλάβης no es tanto una acción como un conjunto de procedimientos referidos a los distintos tipos de daño; otros prefieren indicar, siguiendo una lógica del derecho ateniense, que en esta noción genérica se traduce un concepto unificador de todas aquellas conductas que acarrean daño, como si se tratase de una serie de pautas indicadoras y de ningún modo de una enumeración taxativa de circunstancias. Sobre estas posturas, cf. Todd (1993:279-282). En todo caso, y tal como veremos en la *actio de pauperie* prevista en el derecho romano, lo importante es señalar que estamos frente a supuestos de afectación de bienes y no frente a lesiones ocasionadas a una persona por parte del animal en cuestión. En efecto, el derecho ateniense utiliza otros términos, como ὕβρις o αἰκεία, para referirse a los golpes o agresiones físicas, cf. Todd (1993:270-1).

[10] Mélèze Modrzejewski (1993:90).

En el caso de la ley soloniana, entonces, advertimos una obligación específica en cabeza de aquella persona que debe entregar el perro, que lógicamente no podría resultar otro que el dueño del animal. Estamos, en definitiva, en presencia de una acción noxal. En efecto, la noxalidad -institución por medio de la cual el sujeto de derecho estaba en condiciones de liberarse del deber a partir del abandono del culpable del delito que estuviera bajo su potestad jurídica-[11] permite colocar en este caso a los animales en un mismo plano que los hijos o los esclavos, sometidos todos en el derecho ático a la subjetividad y autoridad del κύριος del οἶκος. Es imposible advertir si en este caso se vislumbraba, simultáneamente a la *noxae deditio*, la posibilidad de una compensación monetaria por la que hubiera podido optar el dueño del animal. Sólo estamos en condiciones de advertir que la solución impuesta por Solón, la entrega del animal agresivo, parece coincidir esencialmente con las disposiciones presentes en gran parte de las legislaciones del Mediterráneo antiguo sobre la responsabilidad que corresponde a los poseedores de animales violentos.[12]

En la ciudad de Magnesia que construye a lo largo de su tratado sobre *Leyes*, Platón propone desde la reflexión político-filosófica un sistema normativo propio, en cuyo diseño aprovecha para revisitar y discutir aspectos de la legislación ateniense existente en su entorno. En el pasaje 873.e.1-874.a.3, se regulan ya no los meros daños materiales ocasionados por los animales, sino los casos de muerte derivados de sus conductas:

> Ἐὰν δ' ἄρα ὑποζύγιον ἢ ζῷον ἄλλο τι φονεύσῃ τινά, πλὴν τῶν ὅσα ἐν ἀγῶνι τῶν δημοσίᾳ τιθεμένων ἀθλεύοντά τι τοιοῦτον δράσῃ, ἐπεξίτωσαν μὲν οἱ προσήκοντες τοῦ φόνου τῷ κτείναντι, διαδικαζόντων δὲ τῶν ἀγρονόμων οἷσιν ἂν καὶ ὁπόσοις προστά-

[11] Sobre la responsabilidad noxal en derecho romano, cf. los estudios ya canónicos de Biondi (1925), De Vissher (1947) y Sargenti (1949&1950).

[12] Para el caso de la responsabilidad de los animales por daños en el Medio Oriente, puede leerse el trabajo de Fensham (1988). En Roma, es interesante que encontremos en la Ley de las XII Tablas una *actio de pauperie* destinada –incluso con un léxico semejante al incluido en la norma soloniana (ambas normas hablan de animales cuadrúpedos)- a regular los supuestos en los que un *quadrupes* causaba mediante un daño el empobrecimiento de la víctima, cf. Polojac (2001&2003), Giangrieco Pessi (1995), Versteeg (2002:348). Zietsman (2000:82-83) sugiere la relación entre la acción noxal romana y las cláusulas propias del derecho griego. En el derecho de Gortina, de acuerdo con las inscripciones halladas en Creta, también se preveía la entrega de animales. En *IC* iv 41 I, se sugiere el intercambio del animal herido por la bestia no lastimada cuando hay discusiones sobre la responsabilidad por el enfrentamiento. La segunda columna de la misma inscripción, a pesar de la interpretación discordante de Arnaoutoglou (1998:64, n°56) que sostiene que puede tratarse de una disputa por la posesión del animal, seria posible inferir que también en este supuesto hay un traspaso de una propiedad derivada de un daño: "si se trata de un caballo, una mula o un burro, el dueño afectado puede tomarlo, si es posible, como se halla escrito. Si el animal está muerto o no es posible tomarlo, dentro de los cinco días y en la presencia de dos testigos, debe hacer comparecer al adversario para que muestre dónde se encuentra el animal; y deben testimoniar bajo juramento, él y los testigos, que tomó el animal, que trajo el animal o que se lo hace comparecer."

ξῃ ὁ προσήκων, τὸ δὲ ὀφλὸν ἔξω τῶν ὅρων τῆς χώρας ἀποκτείναντας διορίσαι. ἐὰν δὲ ἄψυχόν τι ψυχῆς ἄνθρωπον στερήσῃ, πλὴν ὅσα κεραυνὸς ἤ τι παρὰ θεοῦ τοιοῦτον βέλος ἰόν, τῶν δὲ ἄλλων ὅσα τινὸς προσπεσόντος ἢ αὐτὸ ἐμπεσὸν κτείνῃ τινά, δικαστὴν μὲν αὐτῷ καθιζέτω τῶν γειτόνων τὸν ἐγγύτατα ὁ προσήκων γένει, ἀφοσιούμενος ὑπὲρ αὑτοῦ τε καὶ ὑπὲρ τῆς συγγενείας ὅλης, τὸ δὲ ὀφλὸν ἐξορίζειν, καθάπερ ἐρρήθη τὸ τῶν ζῴων γένος.

Y si acaso un animal de carga u otro animal matara a alguien, con excepción de los casos establecidos en que los que compiten oficialmente en un certamen actúan así, que por un lado los parientes del muerto persigan al asesino, llevando adelante el juicio aquellos inspectores de los campos (agronomos) que el pariente hubiese fijado; y que el animal, condenado, sea expulsado fuera de las fronteras del territorio. Y si un objeto inanimado privara a un hombre de su vida, no en los casos en que un rayo o cualquier otra arma sea arrojada por un dios sino en los otros supuestos en que alguien se caiga encima del objeto o la cosa cayendo matara a alguien, que el pariente haga sentar como juez al vecino más próximo, purificándose él y toda la familia; y que la cosa, condenada, sea arrojada fuera de las fronteras, como fue dicho respecto de la categoría de los animales.

A pesar de estar ambos previstos en la normativa de Atenas, el caso de los perjuicios económicos originados por la violencia de un perro, planteado por Solón, es evidentemente muy distinto de la hipótesis que aquí examinamos, relacionada con la pérdida de la vida como consecuencia del ataque de un animal. El pasaje de *Leyes* muestra bien desde un aspecto formal la estructura en griego de los textos legislativos atenienses, determinada por una proposición condicional eventual encabezada por ἐάν y con un sujeto indefinido genérico (τις, τι), en la que se describe la conducta que se pretende regular ("si acaso un animal matara a alguien"), y una consecuencia jurídica, con un verbo en un imperativo de tercera persona, en la que se detallan los efectos establecidos expresamente para esos comportamientos: *que los parientes del muerto persigan al asesino*.[13]

La regulación del supuesto en el que un animal (ζῷον) ocasione la muerte de un individuo (τινα) es clara y abundan los lexemas que introducen la dimensión judicial: se trata de un homicidio (φονεύσῃ, τοῦ φόνου),[14] la bestia es señalada como un asesino mediante el participio sustantivado τῷ κτείναντι[15] y los parientes de la victima llevan el caso ante los inspectores rurales para que éstos inicien las tramitaciones forenses (διαδικαζόντων) destinadas a establecer la responsabilidad del animal. En el testimonio

[13] "The formulation identified here ('If someone does A, then B is the result') is typical of the Athenian system" (Carey [1998: 95]).
[14] Sobre la utilización de este término técnico para referirse al crimen de homicidio, ver GAGARIN (1981) y Tulin (1996).
[15] cf. Harris (1997).

platónico, el tratamiento judicial de las fieras es puesto en contacto, de modo paralelo, con las muertes ocasionadas por objetos inanimados (ἄψυχα). De hecho, el vocabulario técnico de base previsto en ambos casos es idéntico, y una vez producida la condena correspondiente (τὸ ὀφλὸν), la solución punitoria se reitera: se trate de una bestia o de una cosa, al ser culpables deben ser arrojados fuera de los límites del territorio del Ática (ἔξω τῶν ὅρων τῆς χώρας, ἐξορίζειν).

De hecho, las fuentes literarias nos muestran que el diálogo platónico no se encuentra demasiado apartado de la realidad ateniense. En la *Athenaion Politeia*, atribuida a la escuela aristotélica, se describe con precisión el ordenamiento institucional de la ciudad. En ese contexto, advertimos las funciones jurisdiccionales de las diversas magistraturas y leemos, en el pasaje 57.4.8-10, que

> δικάζει δ' ὁ βασιλεὺς καὶ οἱ φυλοβασιλεῖς, καὶ τὰς τῶν ἀψύχων καὶ τῶν ἄλλων ζῴων.
>
> El *basileus*, junto con los *phylobasileis,* juzga las cosas inanimadas y los otros animales.

Una vez más, los ζῷα son puestos en relación con los ἄψυχα, esta vez mediante un vínculo fundado en una lógica diferente de la que subyace en Platón: lo que une aquí ambas categorías de responsabilidades por homicidio ya no es, simplemente, la naturaleza de la expulsión como penalidad común sino, precisamente, la autoridad competente establecida para su juzgamiento. La existencia de una única instancia judicial encargada de llevar adelante los procesos contra animales y objetos no sólo encuentra esta expresión aislada en los documentos del s. IV, sino que queda también revelada en los alegatos de la oratoria forense. Así, en su discurso *Contra Aristócrates*, Demóstenes introduce un argumento retórico que le permite posicionarse con respecto a la acusación (D. 23.76.1-10):

> Τέταρτον τοίνυν ἄλλο πρὸς τούτοις τοὐπὶ Πρυτανείῳ. τοῦτο δ' ἐστὶ τί; ἐὰν λίθος ἢ ξύλον ἢ σίδηρος ἤ τι τοιοῦτον ἐμπεσὸν πατάξῃ, καὶ τὸν μὲν βαλόντ' ἀγνοῇ τις, αὐτὸ δ' εἰδῇ καὶ ἔχῃ τὸ τὸν φόνον εἰργασμένον, τούτοις ἐνταῦθα λαγχάνεται. εἰ τοίνυν τῶν ἀψύχων καὶ μὴ μετεχόντων τοῦ φρονεῖν οὐδέν ἐσθ' ὅσιον, τοιαύτην ἔχον αἰτίαν, ἐᾶν ἄκριτον, ἢ που τόν γ' ἀδικοῦντα μὲν οὐδέν, ἐὰν τύχῃ, θήσω δ' ἀδικοῦντα, ἀλλ' ἄνθρωπόν γ' ὄντα καὶ μετειληφότα [τῇ τύχῃ] τῆς αὐτῆς ἡμῖν φύσεως, ἀνόσιον καὶ δεινὸν ἄνευ λόγου καὶ ψήφου ποιεῖν ἔκδοτον ἐπ' αἰτίᾳ τοιαύτῃ.

> Y ciertamente hay un cuarto (tribunal) junto a éstos, el que está en el Pritaneo. ¿Y cuál es éste? En caso de que una piedra, una madera, un hierro o alguna cosa golpeara a alguien al caer, y uno ignorara quién la arrojó pero conozca esto y tenga eso que ocasionó la muerte, se recurre aquí a este (tribunal). Y en verdad si no es conforme a la religión dejar sin juzgamiento a un objeto inanimado y desprovisto de inteligencia, que soporta esta imputación, en mayor medida es contrario a la religión y bestial el hacer lo mismo, sin alegatos y sin voto, respecto de un hombre que no cometió un delito –y si llegara a serlo, lo tomaré como a quien cometió un delito- y que es entregado por la misma imputación, un hombre que incluso participa de nuestra misma naturaleza

La presentación de un examen comparativo entre la situación que le interesa a Demóstenes y la existencia de litigios destinados a acusar objetos desprovistos de alma y de capacidad de pensamiento constituye una estrategia argumentativa interesante. En efecto, si juzgar un ente que carece de vida permite actuar de conformidad con los preceptos de la religión, el razonamiento del logógrafo permite desprender, con válidas conclusiones, que resultaría inadmisible negar una instancia judicial a un ser humano acusado de haber actuado ilícitamente. El falso silogismo es, sin embargo, retóricamente impecable: si un objeto puede gozar de las garantías de un juicio justo, con mayor razón debe poder hacerlo un hombre que comparte la naturaleza (φύσις) de quienes idearon el sistema jurídico.

De modo indirecto, nos interesa rescatar que el pasaje da cuenta explicita, pues, de la actuación de la corte del Pritaneo[16] en los asuntos que involucran cosas (tales como rocas, leños o barras de metal) acusadas de provocar heridas (πατάξῃ) que llevan a la muerte (τὸν φόνον).

A diferencia de la imputabilidad noxal que vimos en Solón, aquí la procedencia de los juicios contra objetos materiales no se fundaría en criterios de responsabilidad objetiva, como podríamos inferir a partir de nuestro pensamiento jurídico actual, en el cual uno es responsable por la falta de cuidado en la conducta de los objetos o animales bajo su guarda. Por el contrario, ninguna mención se hace en el testimonio demosténico de quien es propietario de la cosa. Por el contrario, se percibe que son los objetos inanimados mismos los que son imputables y, si se los reconoce como culpables, deben ser expulsados del territorio ático.

Si bien *a priori* se podría suponer que, con el juzgamiento de los animales asistimos en la mentalidad griega a una suerte de asimilación de las fieras a la condición humana –sobre todo en cuanto a la presencia de una misma sumisión al ejercicio insti-

[16] Sobre las funciones del Pritaneo en Atenas, consultar Miller (1978).

tucional de la justicia cívica-, los ejemplos en realidad nos indican lo contrario. En efecto, lejos de acercarse a los hombres, los animales terminan siendo asimilados en su modalidad de castigos a la categoría de los objetos materiales.

En una sociedad sumida en el poder de la violencia humana y en la necesidad de reducirla,[17] lo bestial y violento, pues, no son categorías que se atribuyen a los animales, sino a los propios hombres: de allí que el propio Demóstenes, al referirse a la criticable postura que niega el acceso a la justicia a los hombres, sostiene que la falta de procesos es, en definitiva, contrario a la religión y algo bestial (δεινὸν). Lo terrible y monstruoso, pues, no se encuentra como propiedad inherente al universo de los animales, sino que caracteriza los comportamientos de las criaturas pensantes que se apartan de las conductas tenidas por justas y lícitas; frente a estos ciudadanos sumidos en la violencia, tal como hemos visto, los ζῷα se ven en el plano del derecho ateniense desprovistos de bestialidad y, de alguna manera 'cosificados' en su tratamiento procesal.

Sin embargo, nos parece que la verdadera naturaleza de estas contraposiciones entre bestialidad y humanidad, subjetividad y objetividad, y la explicación concreta de la responsabilidad penal de los animales, solamente pueden ser percibidas a la luz de las confluencias entre ambos supuestos de procedimientos judiciales. En este sentido, encontramos en el propio texto algunas semejanzas particulares entre un pleito en el que comparecen los individuos como acusados y las querellas que involucran la responsabilidad de entidades 'inhumanas': de hecho, en ambos supuestos reconocemos un mismo principio de imputabilidad y de culpa, apreciable en el texto a través de la doble aparición del término αἰτία.

Fieras, hombres y objetos son igualmente susceptibles de ser llevados a juicio en Atenas. ¿Implica esto una suerte de subjetivización jurídica de los animales o de las cosas, un reconocimiento institucional de una bestialidad extrahumana que el derecho civiliza e incorpora? La respuesta negativa surge de otro breve testimonio de la oratoria, que deviene ilustrativo para aclarar nuestra lectura. Se trata del pasaje 244 (6-9) del discurso 3 (*Contra Ctesifón*) de Esquines, en el cual un comentario lateral sugiere una asimilación entre los objetos sancionados y la mano de quien comete suicidio:

> ...τὰ μὲν ξύλα καὶ τοὺς λίθους καὶ τὸν σίδηρον,
> τὰ ἄφωνα καὶ τὰ ἀγνώμονα, ἐάν τῳ ἐμπεσόντα ἀποκτείνῃ,
> ὑπερορίζομεν, καὶ ἐάν τις αὐτὸν διαχρήσηται, τὴν χεῖρα
> τὴν τοῦτο πράξασαν χωρὶς τοῦ σώματος θάπτομεν,

[17] Seguimos en este punto las premisas fundamentales del trabajo de DE ROMILLY (2000).

> Y por un lado a las maderas, piedras y al hierro, cosas que no hablan y que no sienten, las arrojamos fuera de las fronteras en caso de que mataran a alguien al caer sobre él, y si alguien se mata a si mismo, enterramos la mano que lo hizo separada del cuerpo.

La comparación del pasaje de Esquines con las fuentes previamente expuestas permite introducir una nueva categoría a la que se aproximan las tramitaciones judiciales contra los bienes materiales, que es el caso de quien provoca su propia muerte. En efecto, la disociación del brazo de la integridad corpórea del suicida permite distinguir el objeto fragmentado que causó el hecho delictivo, por un lado, del propio cuerpo-objeto de la víctima, y nos coloca así frente a un nuevo caso en el que no hallamos un sujeto individual al que pueda serle atribuida la culpabilidad de la acción. Los objetos sin voz y sin experiencia, como los productos de la naturaleza ejemplificados del mismo modo que en la enumeración del texto de Demóstenes, son condenados a una exclusión forzada, lejos de su víctima fatal, del mismo modo en que la mano del suicida debe ser apartada de las fronteras cerradas del espacio funerario consagrado al muerto.

La expulsión y el alejamiento encuentran un sentido común en todos estos supuestos, que queda revelado por el tratamiento unificado de los casos en el campo de competencias de un mismo tribunal. Dentro de la pluralidad específica de cortes destinadas a llevar adelante los juicios sobre los distintos tipos de homicidio,[18] el Pritaneo - presidido por el arconte *basileus* y los cuatro asesores tribales llamados *phylobasileis,* como se desprende del pasaje de la *Athenaion Politeia* -[19] juzgaba los delitos cometidos por objetos inanimados, animales o incluso por personas desconocidas, así como ciertos casos concretos de suicidio.[20]

La lógica que cimienta todos estas hipótesis ilícitas bajo la misma órbita jurisdiccional no se funda en el acto en sí (que sigue siendo el homicidio) sino que radica en el hecho de que no existe un individuo concreto a quien se le pueda aplicar una pena estrictamente retributiva o terapéutica.[21] De hecho, advertimos en estos casos una *ratio* diferente de la que justifica al crimen voluntario o involuntario ya que, lejos de depen-

[18] En este sentido, sabemos bien que los casos de homicidios justificados eran llevados por los ἐφέται en la corte de *Delphinion*, los homicidios con intención o premeditación eran juzgados por el Areópago, quienes eran acusados de homicidio no intencional, de planificación de homicidio o del asesinato de un esclavo o de un extranjero debían defenderse ante el *Palladion*, y quienes ya hubieran sido condenadas al exilio debían ser juzgadas por el tribunal del *Phreatto* en caso de cometer un nuevo crimen intencional. Sobre el funcionamiento de estos distintos tribunales, puede consultarse MacDowell (1963).

[19] Estos magistrados, que asistían al *basileus* en los casos de homicidio, estaban ya previstos en la Ley de Dracón y se desconoce su función efectiva; Harrison (1971:43) sostiene que en realidad es probable que se hayan referido al orden de sucesión de los *basileis* y no a cargos efectivos de extracción tribal.

[20] Seguramente esta era su función primordial y originaria, conforme sostiene Carawan (1998:100).

[21] Sobre las distintas teorías de la pena en la Atenas clásica, ver Allen (2000) y Cohen (2005).

der de la calidad de quien la comete –que es aquí desconocido (τὸν μὲν βαλόντ᾽ ἀγνοῇ τις), el fin de la decisión judicial tiende en estos planteos a expiar la ciudad de la polución (μίασμα), causada por el delito,[22] localizándose más en la necesidad de detener las consecuencias del hecho impuro que en la finalidad del castigo asignado al infractor. [23]

¿La marca sin bestia? A modo de reflexión final

Parece claro, a la luz de la evidencia, que en el sistema ateniense sólo cobra sentido la finalidad punitiva del sujeto pasivo de derecho cuando se trata de una persona que mediante el ejercicio de una violencia bestial, semejante a la de las fieras salvajes, arremete contra sus conciudadanos y los priva de su vida en forma agresiva e injustificada. Los animales, en cambio, lejos de esta violencia (extra)humana, son sometidos a un proceso legal fundado en otros principios vinculados con la necesidad de evitar la comisión del mismo hecho en el futuro, y el reconocimiento de su infracción apunta solamente al propósito exclusivo de erradicarlos de la πόλις. [24]

A pesar de la extrañeza que produce al jurista moderno la posibilidad de considerar sujetos de imputación a los objetos o a criaturas que no son humanas, parece claro que termina siendo una lógica religiosa, y no el carácter monstruoso de los animales homicidas, la que impone su consideración jurídica.[25] Es interesante volver sobre el testimonio de Demóstenes para recuperar la presencia de los adjetivos ὅσιον y su antónimo ἀνόσιον, capaces de caracterizar la dimensión sagrada de la actuación de la justicia: en efecto, en Atenas la inculpación de los ἄψυχα y de los sujetos carentes de inte-

[22] Visser (1984); Parker (1983:104-43); Arnaoutoglou (1993); Carawan (1998:99).

[23] Thonissen (1875:414) explicaba la existencia de procesos judiciales contra animales con motivos morales vinculados con la necesidad de atraer la atención hacia la gravedad del crimen y no tanto hacia la naturaleza de quien lo ocasionó: "on frappait l'animal auteur d'un homicide, afin que le peuple, en voyant périr un être privé de raison, conçût une grande horreur pour l'effusion du sang humain".

[24] MacDowell (1986:118). Los animales experimentan pasiones violentas, pero menos bestiales que la de los hombres injustos: "Humans have animal passions, anti-social and overpowering, but the passion need not be triggered in the first place, or else can be prevented by the use of human reason. Animals have passions as human do, though their passions are less complex and less violent" (Clark [2000:92]). En un sentido semejante se expresa Heath (1999:47) al examinar la *Orestía* de Esquilo: "Man is born with speech, and should he use it to pursue justice, to form a partnership with others in the polis in this search, he exercises that part which most distances him from the beast. But, devoid of virtue, man is the most unholy and savage [...] animal of all"

[25] Con el carácter religioso del castigo al animal no nos referimos, como considera Woodburn Hyde (1917), a una concepción primitiva vinculada con el animismo, sino a la imbricación general entre la religión y el derecho que caracteriza a todo procedimiento judicial griego y que explica el carácter sagrado de la purificación criminal; cf. Gastaldi (2006:50).

ligencia parece más bien responder a patrones rituales destinados a consagrar la imposición de castigos a todo aquello que provoque graves males para la sociedad en su conjunto. Al hablar de la necesidad de que el pariente de la víctima convocara al vecino más próximo como juez de los ἄψυχα acusados de ocasionar una muerte, Demóstenes recordaba como finalidad la necesidad de una completa purificación familiar (ἀφοσιούμενος ὑπὲρ αὑτοῦ τε καὶ ὑπὲρ τῆς συγγενείας ὅλης).

Volviendo finalmente al caso de Platón, todas estas reflexiones sobre la funcionalidad de la imputación penal de los animales en Atenas llevan a explicar, entonces, los motivos que lo autorizan a discurrir acerca de los animales y de los objetos inanimados en un pasaje de transición entre las normas aplicables al homicidio intencional y aquellas que regulan el justificado (*Leg*. 873c2- 874b5).[26] Junto con los suicidas -que deben ser enterrados solos, anónimamente, y en un lugar remoto- y al lado de aquellos que no podemos identificar (a quienes se les hace una proclama en su contra y se los amenaza con la sanción del homicidio intencional), Platón presenta todos los casos de competencia del Pritaneo, en los que no tenemos delincuente alguno susceptible de ser reestablecido o curado en beneficio de la πόλις. Aquí la marca de la bestia, lejos de señalar a su autor, resulta simplemente lo que es: una marca, un signo sobrenatural, una infección religiosa, una mancha de sangre.

Entes desprovistos de habla, de raciocinio, aproximados a los objetos, los animales son por lo tanto juzgados y condenados no porque, desde un punto de vista teleológico, sea preciso civilizar su fiereza y resulten como los hombres sujetos pasivos de la legislación de Dracón. Lejos de ello, su responsabilidad criminal surge, en definitiva, como resultado mismo de su propia objetivación y de la propia acción homicida que, independientemente de la naturaleza de su causante, muestra la marca y exige, para la comunidad, la imperiosa voluntad religiosa, jurídica y política de liberar a Atenas, del modo que fuere, del objeto que la contaminó.

Bibliografía citada

Allen, D. S., *The World of Prometheus. The Politics of Punishment in Democratic Athens*, Princeton, 2002.

Arnaoutoglou, I. "Pollution in the Athenian homicide law", *RIDA* (40) 1993, pp. 109-37.

-----. *Ancient Greek Laws*. London & New York, 1998.

[26] Saunders (1991:243).

Bacigalupo, M. V., *Il problema degli animali nel pensiero antico*. Torino, 1965.

Biondi, B., *Actiones noxales*. Cortona, 1925.

Bouffartigue, J. "Problématiques de l'animal dans l'antiquité grecque", *Lalies* (23) 2002, pp.131-168.

Carawan, E. *Rhetoric and the Law of Draco.* Oxford, 1998.

Carey, C. "The Shape of Athenian Laws", *CQ* (48)1998, pp.93-109.

Cifuentes, S. *Elementos de derecho civil. Parte general.* Buenos Aires, 1988 (1992[3]).

Clark, G. "Animal Passions", *G&R* (47.1), pp.88-93.

Cohen, D. "Theories of Punishment", en Gagarin, M. & D. J. Cohen (edd) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, 2005, pp.170-190.

De Romilly, J., *La Grèce antique contre la violence.* Paris, 2000.

De Vissher, F. *Le régime romain de la noxalité. De la vengeance collective à la responsabilité individuelle.* Bruxelles, 1947.

Dierauer, U., *Tier und Mensch im Denken der Antike*. Amsterdam, 1977.

Dumont, J., *Les animaux dans l'antiquité grecque*, Paris, 2001.

Epstein, R. A. "Animals as Objects, or Subjects, of Rights", *The Chicago John M. Olin Law & Economics Working Paper* (171), 2002, pp.1-35.

Fensham, F. C. "Liability of Animals in Biblical and Ancient Near Eastern Law", *JNSL* (14), 1988, pp. 85-90.

Ferreira Leão, D. *Sólon. Ética e Política.* Lisboa, 2001.

Gagarin, M. *Drakon and Early Athenian Homicide Law.* New Haven & London, 1981.

Gastaldi, V. *Direito Penal na Grécia Antiga*. Florianópolis, 2006.

Giangrieco Pessi, M. V., *Appunti in tema di daneggiamento causato da animali in diritto romano dalle XII Tavole ad Ulpiano.* Roma, 1995.

Harris, E. M. "How to kill in Attic Greek. The semantics of the verb (apo)kteinein and their implications for Athenian homicide law", en Cantarella, E. & G. Thür (edd) *Symposion 1997. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte.* Köln,Weimar & Wien, 2001, pp.75-87.

Harrison, A. R. W. *The Law of Athens*, Volume II "Procedure". Oxford, 1971.

Heath, J. "Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus *Oresteia*", *JHS* (119) 1999, pp.17-47.

Jones, J. W. *The Law and Legal Theory of the Greeks*. Oxford, 1956.

Labarrière, J.-L. "Aristote penseur de la différence entre l'homme et l'animal", *Anthropozoologica* (33/34) 2001, pp.105-112.

Létourneau, L. "De l'animal-objet à l'animal-sujet? Regards sur le droit de la protection des animaux en Occident", *Lex Electronica* (10.2) 2005, pp. 1-12.

Londsdale, S. H. "Attitudes towards animals in ancient Greece", *G&R* (26.2), pp.146-159.

MACDOWELL, D. M. *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators.* Manchester, 1963.

-----. *The Law in Classical Athens*, Ithaca. 1978[1] (1986).

Mélèze-Modrzejewski, J. "Hommes libres et bêtes dans le monde antique", en AA.VV., *Statut personnel et liens de famille dans les droits de l'antiquité* (Variorum Collected Studies Series, CS411), Aldershot & Brookefield, 1993, pp.75-102.

Miller, S. G. *The Prytaneio.,* Berkeley, 1978.

Parker, R. *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion.* Oxford, 1983.

Polojac, M. "L'*actio de pauperie* ed altri mezzi processuali nel caso di danneggiamento provocato dall'animale nel diritto romano", *Ius Antiquum* (8) 2001, pp.83-89.

-----. Actio de pauperie *and Liability for Damage Caused by Animals in Roman Law*, Beograd, 2003.

Rocca, S. "Lo specchio oscuro. I diritti degli animali nei testi antichi", en Feraboli, S. (a cura di) *Mosaico. Studi in onore di Umberto Albini.* Genova, 1993, pp.165-173.

Ruschenbusch, E. *ΣΟΛΩΝΩΣ ΝΟΜΟΙ.* Wiesbaden, 1966.

Sargenti, M. *Contributo allo studio della responsabilità nossale in diritto romano.* Pavia, 1949.

-----. *Limiti, fondamento e natura della responsabilità nossale.* Pavia, 1950.

Saunders, T. J. *Plato's Penal Code. Tradition, Controversy, and Reform in Greek Penology.* Oxford, 1991.

Thonissen, J. J. *Le droit pénal de la république athénienne*. Paris, 1875.

Todd, S. C. *The Shape of Athenian Law.* Oxford, 1993.

Tulin, A. *Dike Phonou: The Right of Prosecution and Attic Homicide Procedure* [Beiträge zur Altertumskunde, Band 76]. Stuttgart, 1996.

Versteeg, R. *Law in the Ancient World.* Durham (NC), 2002.

Visser, M. "Vengeance and Pollution in Classical Athens", *Journal of the History of Ideas* (45.2) 1984, pp.193-206.

Woodburn Hyde, W., "The Prosecution of Lifeless Things and Animals in Greek Law: Part II", *AJPh* (38.3) 1917, pp.285-303.

Zietsman, J. C. “Vicious Dogs: A Case Study from 2000 BC to AD 2000”, *Akroterion* (45) 2000, pp. 75-87.

Zucker, A. *Les classes zoologiques en Grèce ancienne. D’Homère (VIIIe av. J.-C.) à Élien (IIIe ap. J.-C.)*, Aix-en-Provence, 2005.

Inmigración y exclusión. Apuntes sobre la Eugenesia en Argentina

Susana Violeta Calvo

> "El barco para la Argentina salía del puerto de Trieste. Era necesaria una revisación médica. Después de haberla realizado, el médico, detectada la escoliosis, se dirigió a Syria y sentenció: "Usted no puede viajar. Las disposiciones médicas no lo permiten" Inútiles fueron las súplicas y las protestas de la hermana. Beppina partió sola mientras que Syria volvió al pueblo. Un año después, Beppina ´a fuerza de recursos, de cuña y obstinación´ logró conseguir en Buenos Aires su permiso de embarque. El cónsul Argentino en Génova permitió eludir la visita médica. ´Mi viaje a América se resolvió en una suerte de contrabando: yo era como un producto deteriorado que debía pasar inadvertido, entremezclado con los productos destinados a la exportación: los emigrantes aptos. Yo era el polizón que logra trepar al barco. Luego, la piedad me admitiría. De todos modos, lo importante era viajar. La vida impone las leyes y la vida enseña las trampas. Sólo que las trampas arañan´ (Poletti, Syria, *Gente conmigo)*

En las postrimerías del siglo XIX las 'verdades' y conceptos vinculados con el saber médico detentaban una ostensible fuerza normativa para prescribir en los debates de carácter ético y estético el modo de vida y los comportamientos del cuerpo social.

La configuración definitiva del Estado nacional coincidió con el fortalecimiento de dos mitos complementarios: el de la praxis biomédica como custodia de la salud e integridad de la Nación, y el de la erradicación total de las dolencias en una sociedad futura en la que las promesas del progreso alcanzarían su completa realización. Las epidemias de fiebre amarilla en 1871 y la de cólera en 1886-7, acrecentaron sin pausa y con una prisa arrolladora el poder de vigilancia y control que detentaban los especialistas. La creación simultánea de la Facultad de Medicina y del Consejo de Higiene Pública profesionalizó la práctica biomédica asegurándole una duradera inserción estatal. El Círculo Médico Argentino y la Secretaría de Asistencia Pública creada en 1883, contribuyeron también a expandir las facultades y prerrogativas de las diversas especialidades. En estas circunstancias correspondió a los higienistas desarrollar un programa preventivo de muy vasto alcance, tendiente a definir los modos de operar sobre el cuerpo colectivo de la Nación con el propósito de alcanzar el fortalecimiento global de la salud.

Estrechamente vinculada con las diversas elites de la política nacional, la eugenesia, una disciplina orientada a "considerar y discutir todos los métodos encaminados a la

mejora de la especie humana por selección científica",[1] no solamente proporcionó satisfacción a quienes desde el ámbito de la praxis médica anhelaban poseer una presencia más contundente en los aparatos del Estado, sino otorgó, además, una pretendida validación científica a quienes desde el ámbito del poder político buscaban legitimar ciertas categorías identificatorias y jerarquizadoras con las que pudiesen asegurar su supremacía y la de la elite que integraban.

Nada resultaría ajeno al sistema de vigilancia médica: cualquier aspecto, por ínfimo que fuese, debía permanecer bajo su control. La rigurosa regulación del contacto y circulación de los cuerpos implementada entre 1852 y 1900 con motivo de las epidemias que devastaron el país, encontraría más tarde su blanco predilecto en los cuerpos y las viviendas de las clases pauperizadas. Adrián Patroni describió estos complejos habitacionales del siguiente modo:

> Imaginaos un terreno de 10 a 15 metros de frente […] por 50 a 60 de fondo; algo que se asemeja a un edificio, por su aspecto exterior, o casa de miserable aspecto […] Franquead el zaguán, y veréis dos largas filas de habitaciones; en el centro de aquel patio cruzado por sogas en todas las direcciones, una mugrienta escalera de madera pone en comunicación con la parte alta del edificio. El conjunto de piezas, más bien que asemejarse a habitaciones, cualquiera diría que son palomares […] tales son, en cuatro pinceladas los tugurios que habitan las familias obreras de Buenos Aires, los que a su vez sirven de dormitorio, sala, comedor y taller de sus moradores. Pocos son los conventillos donde se albergan menos de ciento cincuenta personas. Todos son, a su vez, focos de infección.[2]

Según el higienista Guillermo Rawson, cualquier situación de riesgo imponía una drástica solución, porque:

> no son solamente los desgraciados habitantes de los conventillos los que pagan la pena de la desgraciada condición, con su salud y con su vida, sino que esos centros impuros se convierten en focos para difundir por todas partes las emanaciones mórbidas que allí se cultivan y que alcanzan aún a las regiones más elevadas de la población.[3]

Adoptando como modelo la metáfora organicista de Spencer, los higienistas representaron la sociedad como un complejo organismo biológico, y traspolaron la distinción entre lo normal y lo mórbido a todo el cuerpo social. Una vez operada esta asimilación, el ámbito comunitario quedó, entonces, visualizado conforme a la polaridad categorial 'saludable-patológico'.

Un objetivo prioritario de aquel sistema de supervisión médica fue el de inculcar a los habitantes las reglas que les permitiesen diferenciar lo saludable de lo nocivo. Sin

---

[1] Así al menos la caracterizó el Dr. Víctor Delfino, un destacado representante de la eugenesia local.
[2] Patroni, A. *Los trabajadores en la Argentina*, Buenos Aires, 1898, citado por Panettieri, J., 1982, pp.45-56
[3] En Nouzeilles, G, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000,p.38.

embargo, como se observó con anterioridad, el higienismo no solamente se ocupó de impulsar el desarrollo de micropolíticas disciplinarias capaces de regular la influencia del medio y modelar las pasiones sino que participó, asimismo, en el diseño de biopolíticas poblacionales en las que el cuerpo y la salud de cada habitante constituían las células integrales del organismo social.

Dentro de esta tendencia, los signos reveladores de lo patológico fueron interpretados no tanto (o no sólo) como consecuencias de factores exógenos, sino más bien como *stígmata* originados por causas internas, cuya clave podía encontrarse en la historia personal del individuo y la de sus antecedentes familiares. Fue precisamente en esta zona de reflexión médica donde comenzaron a valorizarse los conceptos y las estrategias del movimiento eugenésico, que alcanzaría su cima en las primeras décadas del siglo pasado.

Tal como fue concebida por médicos e higienistas, la salud de la población exigía la implementación de vigorosas políticas de control estatal, acordes con las leyes biológicas que gobernaban a todos los seres orgánicos. En el utópico proyecto de modelar los cuerpos y erradicar las enfermedades, el médico representó al "profeta iluminado de una cruzada secular, inspirado por la fe positivista en la cura absoluta de todas las dolencias".[4] El correlato de este espíritu antropoplástico que vinculado a ciertas modalidades de racismo científico alentaba los proyectos de ingeniería poblacional sería el tipo de ciudadano cuyo 'potencial hereditario' permitiría forjar una sociedad perfecta, es decir, una sociedad exenta de toda manifestación disgenésica que pudiese corromperla.[5]

Debe quedar suficientemente claro que lejos de constituir, como suele creerse, un patrimonio exclusivo de la Alemania nazi,[6] la eugenesia acogió en su seno un amplio

---

[4] Nouzeilles, G.,op.cit. , p.21.

[5] En términos de Carlos O. Bunge, una sociedad libre de individuos carentes de "aspirabilidad", es decir de individuos inferiores engendrados por ignorancia, debilidad o negligencia culpable, cuya naturaleza impredecible y feroz los tornaba incluso proclives a provocar "trastornos revolucionarios". Era preciso enseñarles –agregaba el autor- a acatar con resignación "las desigualdades justas y reales" (En Terán, O, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910) Derivas de la cultura científica,* Buenos Aires, F.C.E., 2000,pp.151-152)

[6] ".En Inglaterra y en los Estados Unidos se crearon sociedades de eugenesia. En los Estados Unidos se puso en marcha un programa que incluía la esterilización, en una veintena de años, de varias personas cualificadas como "débiles mentales"[...] Es difícil creer que la ideología racista de los nazis no se haya nutrido de las ideas eugenésicas de comienzos de siglo [XX] Entre los intermediarios influyentes está el genetista norteamericano Charles B. Davenport, que había fundado el laboratorio Cold Spring Harbor. Muy interesado por las ideas eugenésicas quería proteger a la población blanca de Estados Unidos contra lo que él consideraba una contaminación genética de los negros, los polacos y los italianos [...] Su amigo Eugen Fischer, profesor de antropología de la Universidad de Berlín, [fue] uno de los autores del manual sobre La herencia humana y la higiene de las razas , con el que Hitler, desde la prisión, había alimentado su racismo[...] se felicitaba por la intervención del poder en la vida de la nación, gracias a una política biológica por eliminación de los seres inferiores" (Jacob, F., *El ratón, la mosca y el hombre*, Madrid, Drakontos, 1998,pp.149-155).

espectro ideológico: fascistas, anarquistas, socialistas, progresistas y conservadores.[7] Además, que no fue un movimiento secundario o marginal, sino un programa de investigación hegemónico. La gran cantidad de artículos relacionados con la eugenesia que integran publicaciones científicas especializadas como los *Anales* de la AABEMS[8] o la *Semana Médica*,[9] y la proliferación de instituciones y eventos de carácter eugénico constituyen claros indicadores de la consideración y el respeto de que gozaba esta disciplina.[10] Así al menos se expresa, el Dr. Victor Delfino un prestigioso representante de la eugenesia nacional:

> Aunque tratándose de una ciencia nueva, como es la eugenia, el congreso que acaba de reunirse en Londres con el objeto de cambiar ideas, considerar y discutir todos los métodos encaminados a mejorar la especie humana por la selección científica, ha contribuido a difundir en el mundo el nuevo vocablo eugenia, haciendo conocer a propio tiempo sus aspiraciones, el ideal eugénico, tan práctico como el político.[11]

El ansia de imaginar una nación en términos biológicos, de definir de este modo quién integraba la comunidad y quién no, condujo a los eugenistas a plantear diversos interrogantes acerca de la sexualidad y la raza. Puesto que la modificación y transmisión del componente hereditario a las futuras generaciones se verificaba a través de la reproducción, la noción de género sexual y de raza se articuló en forma indisoluble dando lugar a un muy significativo número de investigaciones médicas y estadísticas sobre las funciones biológicas de la mujer y las enfermedades inherentes a ella.[12]

En el ideario de esta praxis intervencionista y coercitiva, la figura femenina fue visualizada como el eslabón fundamental en la procreación de una ciudadanía sana y vigorosa. Por ello es que la mujer constituyó el núcleo temático de los debates higiénicos y eugenésicos, en los que se concluía, naturalmente, que una adecuada protección sanitaria garantizaría la calidad de su desempeño como madre biológica o sustituta.

---

[7] "La composición ideológica de los eugenistas argentinos de las primeras décadas del siglo, que incluía médicos, psiquiatras, políticos, escritores, era sumamente heterogénea: había socialistas, anarquistas, liberales, y conservadores, y los hubo también fascistas y filonazis" (Palma, H.,*"Gobernar es seleccionar". Apuntes sobre la eugenesia,* Buenos Aires, Jorge Baudino de, 2002. p.111)

[8] Asociación Argentina de Biotipología, Eugenesia y Medicina Social.

[9] Además, *La Semana Médica*, *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, *Revista Argentina de la Liga de Higiene Mental*, *Anales de la Sociedad Científica Argentina* o *Revista de Filosofía y Cultura, Ciencias y Educación.* (Palma, H., op.cit., p.129)

[10] América ofrece numerosos ejemplos al respecto: en 1917, se funda la Sociedad Eugénica de San Pablo, impulsada por Renato Kehl (1889-1956); en 1929 Brasil celebra su primer evento eugénico. En 1931 se funda la Sociedad Mexicana de Eugenesia y en Cuba funciona la sede de la Oficina Panamericana de Eugenesia. En 1918 el Dr. Víctor Delfino funda la Sociedad Argentina de Eugenesia y Medicina Social.

[11] Delfino, 1912., p.1175, en Palma, H., op.cit., p.128

[12] Nouzeilles, G., op.cit., p.40.

La institución familiar, soporte de la reproducción moral y biológica que vinculaba el cuerpo individual con el organismo social y regulaba simultáneamente las fronteras entre lo público y lo privado, se transformó así rápidamente en un espacio privilegiado de experimentación en el que confluyeron el interés político, la vigilancia higienista y el saber eugenésico.

En su *Curso de Higiene Pública* (1877), Eduardo Wilde fundamenta en la autoridad del saber biomédico -convertido ya en el modelo epistemológico hegemónico más apropiado para producir conocimiento de lo social- el derecho del Estado a intervenir en la esfera privada de los cónyuges y a expresarse a favor de la reproducción diferencial. Wilde subraya, además, la importancia de observar los preceptos higiénicos y eugenésicos para prevenir la expansión generalizada de lo mórbido:

> La sociedad tiene interés en que las enfermedades no se agraven ni se propaguen o transmitan por herencia. Para ello los higienistas buscan todos los medios conducentes a aumentar la vida de los pueblos y de los individuos y han debido dirigir su vista hacia los matrimonios, hacia los orígenes de la población. No es moderna la idea de señalar las reglas basadas primitivamente en la higiene, aun cuando después parecen basarse en religión, en política o en preocupaciones. Andando los tiempos las ideas a este respecto se acentúan más y los hombres de ciencia encuentran hoy indispensable una consulta de las familias a los médicos, para establecer las aptitudes físicas propias para el matrimonio. Piensen los padres en los inconvenientes que traen a los esposos y a la propia prole la tisis, la escrófula, la epilepsia, las afecciones nerviosas trasmisibles por herencia, la estrechez de la pelvis en las mujeres que se convierte en causa de muerte en el caso eminentemente probable de embarazo y se convencerán de la necesidad que apuntamos.[13]

Es bien sabido que los ensayos de Alberdi y Sarmiento acerca de la identidad nacional buscaron su fundamento en un nacionalismo de corte liberal que definía la ciudadanía en términos de contrato político; no obstante, las ficciones fundacionales de estos autores incluyen no escasas reflexiones acerca de la nación centradas en el cuerpo. Así, pues, en la utopía de Alberdi, el ciudadano argentino sería el fruto de la unión entre mujeres criollas e inmigrantes europeos:

> No son las leyes las que necesitamos cambiar; son los hombres, las cosas. Necesitamos cambiar nuestras gentes incapaces de libertad por otras gentes hábiles para ella, sin abdicar el tipo de nuestra raza original, y mucho menos el señorío del país; suplantar nuestra actual familia argentina por otra igualmente argentina, pero más capaz de libertad, de riqueza, de progreso. ¿Por conquistadores más ilustrados de España, por ventura? Todo lo contrario, conquistando, en vez de ser conquistados. La América del Sur posee un ejército a este fin, y es el encanto que sus hermosas y amables mujeres recibieron en su origen andaluz, mejorado por el cielo espléndido del Nuevo Mundo. Removed los impedimentos inmorales que

[13] Recalde, 1989, p. 13, en Nouzeilles, G., op.cit.,pp. 41-42

hacen estéril el poder del bello sexo americano y tendréis realizado el cambio de nuestra raza, sin la pérdida del idioma ni del tipo nacional primitivo.[14]

Esta postura teórica condujo a alentar la inmigración europea, persuadiéndola con la propaganda y las seguridades que ofrecía el Estado argentino. La participación de Eduardo Wilde, entonces Ministro del Interior en la sanción de la *Ley de Matrimonio Civil* de 1889 pone de manifiesto el progresivo avance del Estado sobre la vida privada de las personas y la influencia decisiva de las ciencias médicas en la configuración de la ciudadanía nacional. Las motivaciones centrales del proyecto de ley de matrimonio civil, se hallan muy bien documentadas en un periódico de la época: "La ley de matrimonio civil podría llamarse, desde luego una ley protectora del inmigrante. El inmigrante es católico, pero también es protestante, judío ó libre pensador".[15]

Alrededor de 1880 la utopía liberal, que puso en práctica la prédica insistentemente desarrollada por Sarmiento y Alberdi, comenzó a resquebrajarse. Aun cuando no dejaran de reconocerse las notorias ventajas que para el futuro de la Nación habían procurado el proceso de modernización económica y la vigorosa política inmigratoria, el lado oscuro del progreso comenzó a manifestarse en forma imprevista, con la irrupción de "epifenómenos negativos (tales como) la inflación, la especulación, los fraudes electorales, las huelgas obreras".[16] Lejos de incorporarse obedientemente a la comunidad nacional, los inmigrantes fundaban sindicatos y apelaban a la violencia para exigir condiciones laborales más ventajosas, o -convertidos en la nueva burguesía- disputaban el poder económico y los espacios de consagración social a las familias de la oligarquía criolla. Estos sucesos irían gestando un clima desfavorable entre las clases pudientes, para las cuales a partir de entonces, el inmigrante constituiría, como conspirador urbano, 'el problema de la barbarie' junto al gaucho iletrado y a las tribus amerindias.

Correspondió, esta vez, a la psiquiatría, elaborar una categorización patológica cuyo propósito era esencialmente punitivo y discriminatorio. Entre sus blancos predilectos se encontraba aquella masa empobrecida de inmigrantes italianos y españoles que arribaron a las costas del Plata después de 1870. En virtud de estas circunstancias el propio Alberdi se sintió obligado a reformular su lema "gobernar es poblar":

Gobernar es poblar, pero con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados; es decir, educados. Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más ri-

[14] Nouzeilles, G. op.cit., p.44
[15] "El matrimonio civil", 1889, en Nouzeilles, G., op.cit.,p.56
[16] Nouzeilles, G., op.cit.,p.17.

co y más salubre, cuando se lo puebla con inmigraciones de la Europa más atrasada y corrompida.[17]

La hegemonía política nacional, construida con el respaldo científico de las teorías biológicas hereditaristas que habían sancionado como hecho indiscutido la superioridad del hombre blanco durante el exterminio indígena, proporcionó un sustrato particularmente apropiado para la emergencia de modelos eugénicos de exclusión en momentos en que los factores centrales de conflicto se identificaban con las oleadas inmigratorias y las transformaciones generadas por el proceso de modernización. Así, pues, el peligro de la 'otredad' - antes el indígena, luego el inmigrante[18] -, operó como poderoso catalizador de intereses aunados en pos de la llamada "defensa social" (Ley 7029 de 1910), que ubicó a éstos últimos dentro de la omniabarcadora categoría de enfermos o criminales. Los mencionados modelos definían estereotipos, estigmatizaban o patologizaban comportamientos respecto de la sexualidad, de la condición de la mujer, de ciertos grupos inmigratorios y raciales, los cuales debieron cargar sobre sí desviaciones atribuidas a los locos o a los delincuentes, y estigmas de diferencias que se traducían en defectos o en excesos.

La organización más emblemática e influyente del liberalismo nacional, el Museo Social, realizó extraordinarios esfuerzos para ampliar las facultades de la *Ley de Defensa Social*,[19] con el propósito de impedir -a través de una acción que excedía el plano

[17] Alberdi. J.B., *Peregrinación de luz del día*, en Nouzeilles, G., op.cit.,p.182. También el Sarmiento de la vejez mostraría su decepción al respecto en una serie de artículos sobre la inmigración: "Lo más atrasado de Europa, los campesinos y gente ligera de las ciudades es lo primero que emigra. Véalo en el desembarcadero [...] El labriego español, irlandés o francés, viene a Santa Fe a saber lo que es maquinaria agrícola, y a aprender a manejarla, porque en su país y en su comarca deja todavía el rudo implemento primitivo" (*El Diario* 12/9/1887 en *Condición del extranjero en América* , en Nouzeilles, G., op.cit., p.182)

[18]"La imprecisión de las clasificaciones vigentes en el fin de siglo revela el carácter errático de las categorías raciales en uso. Aunque predominaba la clasificación en cuatro razas (blanca, amarilla, negra y roja), hubo otras clasificaciones raciales igualmente populares, entre las cuales podemos mencionar entre latinos y sajones dentro de la así llamada raza blanca. En general la idea de raza tendía a confundirse con otras categorías sociales revestidas de una marca biológica. El denominador común de los estereotipos raciales era que se referían a seres alterizados: no solamente las razas en el sentido corriente sino también los sexos, las clases sociales, las situaciones legales (locos, criminales, personas seniles o menores), la edad (ancianos; niños), formaban parte de los criterios de selección eugenésicos. La yuxtaposición de todos estos criterios de clasificación hacía que el sujeto racialmente diferente sólo pudiera ser percibido a través de las otras diferencias. Entre las modalidades que podía adoptar la discriminación racial, el sexismo sería una de las más eficaces. Las definiciones de raza 'inferior' y sexo 'débil' respondían a los mismos campos de sentido. Según este esquema conceptual, las mujeres y las razas primitivas manifestaban los mismos excesos pasionales y las mismas tendencias irracionales. Así como las razas inferiores constituían el tipo 'femenino' de la especie humana, las mujeres eran la 'raza inferior' dentro del sistema de diferenciación sexual. Ambas representaban estadios menos desarrollados del hombre blanco, parámetro absoluto de la razón y la salud". (Nouzeilles, op.cit.,pp.44-41).

[19] La ley en cuestión prohibía el ingreso al país de grupos considerados racialmente inferiores, tipificaba como delito el anarquismo, y ampliaba, además, las facultades del Poder Ejecutivo Nacional para expulsar a los inmigrantes que en 1902 le había provisto la *Ley 4144 de Residencia de Extranjeros*.

estrictamente sanitario- el ingreso al país de "enfermedades infecciosas que pudieran causar hecatombes de víctimas". Debía prohibirse el ingreso de inmigrantes de "razas inferiores", es decir "pertenecientes a las razas negra y amarilla", y aquel "elemento de verdad impropio para el país" que era el integrado por los judíos. "Esta gente no conviene de ninguna manera, pues no hay otra raza de las que viven en Europa que fuera tan degenerada como lo es la judía". Se tornaba, entonces, impostergable, la sanción de una nueva ley para "aumentar en lo posible las dificultades que se pueden oponer a la inmigración de razas inferiores"[20]

La larga lista de peligros mórbidos incluía grupos inmigratorios de muy diversa composición: sifilíticos, tuberculosos, locos, leprosos, alcohólicos, prostitutas, idiotas o imbéciles, enanos, agitadores revolucionarios, algunas razas, convictos, ex convictos, anarquistas, etc. Ello exigía, según Víctor Delfino,[21] un férreo control estatal de los diversos grupos inmigratorios, con la finalidad de disminuir la tasa de "mal nacidos" y reducir el número de "generadores inconvenientes".[22] La acentuada tendencia a modelar

[20] Stach, Francisco, "La Defensa social y la inmigración", Boletín del Museo Social Argentino, Buenos Aires, 1916, pp.361-389. Cabe agregar al respecto que en agosto de 1941, Tomás Le Breton, el embajador argentino en Gran Bretaña, rechazó un pedido del visado de su amigo Lord Winterton para que veinte niños judíos alemanes refugiados en Inglaterra se reunieran con sus familias en Argentina, argumentando que "los niños judíos eran la clase de personas que el gobierno argentino no quería en el país, pues con el tiempo crecerían y contribuirían a acrecentar la población judía por propagación"; el visado en cuestión se les hubiese otorgado sólo si los solicitantes "estaban dispuestos a dejarse esterilizar" antes de ingresar al país. Estas declaraciones, hechas cuando la política antijudía y el programa de esterilización compulsiva y 'eutanasia' alcanzaban proporciones monstruosas, sorprende no tanto por su antisemitismo burdo sino por la fascinación que semejantes mecanismos de intervención biopolítica despertaban en algunos expertos y funcionarios: "como expertos [...] tendieron a considerar los aspectos técnicos de las mismas, relegando a un segundo plano las cuestiones éticas y políticas. La biotipología italiana y la higiene racial alemana, en particular, atrajeron el interés de muchos que veían aquéllas como modernos sistemas generadores de saberes aplicados a la gestión sanitaria y la política de la población". Miranda, M. y Vallejo, G., 2005: p. 274)

[21] En 1914 Delfino fue invitado al Segundo Congreso Internacional de Eugenesia previsto para el año siguiente en Nueva York, como responsable del Comité Consultivo argentino. El mismo finalmente quedó integrado por Genaro Sisto (Presidente), Alfredo Palacios (Vicepresidente), Víctor Arreguine (Secretario General), Delfino (Tesorero), y por Marcelino Herrera Vegas; Pedro Baliña; Mariano Castex y Ricardo Calatroni (Vocales). Aunque la guerra interrumpió la celebración del encuentro, la red eugénica internacional ya estaba organizada y dentro de ella Delfino siguió siendo la figura argentina de referencia.

[22] Delfino, Víctor, "Eugénica", *Medicina Argentina*, (51) 1926. Delfino ideó una efímera Sociedad Eugénica en 1918, cuyos propósitos fueron continuados en la Liga Argentina de Profilaxis Social, creada en 1921 y presidida por Alfredo Fernández Verano. Corresponde agregar que el movimiento eugenésico adoptó versiones más moderadas, con un marcado perfil ecléctico, que otorgaban una importancia apreciable a la influencia del medio ambiente, el cual podía obrar como fuente de regeneración de la constitución biológica revirtiendo en forma gradual su declinación. El Dr Víctor Delfino sostuvo al respecto lo siguiente: "Todas estas medidas, tendientes aisladamente a producir algunos resultados, a pesar de no ser aun bien conocidas las leyes de la herencia morbosa, no podrán, sin embargo, en nuestro sentir, suministrar los frutos esperados, porque todas las medidas y disposiciones emanadas de la eugenia, cuando actúa en función del mejoramiento social, se resienten de atroces prejuicios sociales, cuales son los de considerar como elemento malo a la clase proletaria, porque es la clase pobre y deben ser para ella todos los rigores de los nuevos métodos. Y entonces, tal vez sin quererlo, plantea el problema de la miseria, el problema de la escasez, de la penuria y del hambre en que se desenvuelven las modernas sociedades. Y

una población permeable a los intereses de la biopolítica mediante el control, restricción o prohibición del ingreso de extranjeros pone, entonces, de manifiesto la esencia imperativa o autoritaria de la eugenesia argentina, y su coercitividad ya explícita, ya disimulada, arroja luz sobre la naturaleza de su propia ciudadanía.

Aun cuando existía consenso sobre la idea de generar una raza de calidad, el modo en que la misma debía estar conformada originó arduas reflexiones y encendidas controversias. Un argumento esgrimido por las orientaciones racistas, el de las razas puras, colisionaba contra la heterogeneidad de orígenes de la población argentina, que se manifestaba en diferencias de lenguas, de tradiciones, de ideas y de calificaciones laborales; precisamente por ello hubo quienes pensaron que debía propenderse a asegurar la permanencia de las peculiaridades y valores de la raza latina,[23] a la que consideraban obviamente superior. El mencionado argumento polemizaba con otro, de raigambre racista también, conforme al cual el fortalecimiento racial de la nación podría ser alcanzado mediante un entrecruzamiento de razas afines capaz de neutralizar los efectos negativos del mestizaje entre indios, negros y blancos. La imagen de la Argentina como crisol de razas se inscribe, precisamente, en esta línea argumentativa.[24]

A fines del siglo XIX, los resultados concretos del experimento poblacional de las *Bases* contradijeron las preferencias étnicas de Alberdi: "la mayoría de los grupos inmi-

---

ello porque la eugenia ha tomado en cuenta el hombre individuo solamente y el factor herencia, desconociendo la influencia de otros importantísimos -acaso esenciales- cuales son el ambiente físico y el social" (Delfino,, p.1176, cit.. en Palma, H., op.cit., pp.141-142)

[23] A partir de 1930 los eugenistas argentinos entablaron muy fluidos vínculos con el fascismo italiano. El golpe militar de ese año coincidió con el arribo del biotipólogo Nicola Pende a Buenos Aires y la posterior misión oficial encomendada por el nuevo gobierno del General Uriburu a los médicos Arturo Rossi y Octavio López para estudiar las políticas eugénicas implementadas en Italia. Tras el regreso de Rossi y López, quedó conformada en 1932 la AABEMS, entidad civil autónoma aunque sostenida económicamente por el Estado hasta producirse su integración absoluta a la esfera pública en 1943. Se trató de una institución nacida al calor de las ideas con las que Pende inauguró en Italia una orientación eugénica que llamó biotipología. Allí confluían las aspiraciones de liberales de la clase dirigente argentina, que desde su deslumbramiento inicial por el darwinismo social llegaron a la eugenesia, y las de sectores católicos cuanto menos reticentes a aceptar el evolucionismo, pero ansiosos de instalar políticas de control social. De esta forma, la policromía de las primeras propuestas eugénicas que abrieron un arco que llegó a comprender-aunque en reducida proporción- programas de reforma social, se redujo para dar protagonismo a una inescindible fusión establecida por esos años entre liberalismo y conservadorismo nacionalista, que la Iglesia católica contribuyó a solidificar. La biotipología pendeana al relativizar el fundamento darwiniano de la eugenesia, que era precisamente motivo de repulsión en quienes aún sostenían el creacionismo, se mostró eficaz para cobijar vertientes católicas como la liderada por el padre Agostino Gemelli, un conocido antisemita y estrecho colaborador de los biotipólogos argentinos. Miranda, M. y Vallejo, G., 2005., pp. 274 ss)

[24] Pese a su frecuente utilización durante las primeras décadas del siglo XX el concepto de raza carecía de suficiente precisión Aun así, se hallaba orientado a establecer jerarquías entre distintos grupos sociales - razas superiores e inferiores. El fundamento de tal distinción comprendía unas veces factores biológicos, otras geográficos, climáticos o históricos-culturales; en ocasiones se confundía raza con nacionalidad o se consideraba como un todo la suma de características biológicas y culturales (Palma, H., op.cit., pp.117-120).

gratorios, provenientes de España e Italia estaba compuesta por campesinos y obreros semianalfabetos que el exceso de población había expulsado de Europa".[25] Muy pronto los males identificados con la ciudad moderna y superpoblada -el crimen, la prostitución, la mendicidad, el delito- serían inmediatamente atribuidos a la presencia extranjera.

A partir de los ochenta, escritores y científicos locales comenzaron a diseñar contracaras del inmigrante utópico; valiéndose del léxico, de las nociones sobre la vida y el cuerpo, y de la extensa iconografía acerca de lo patológico que les proporcionaba el saber biomédico, narrativizaron los aspectos indeseables del fenómeno inmigratorio. Entre las así llamadas 'novelas del inmigrante', cabe recordar *Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich y *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres, ficciones somáticas del naturalismo argentino decididamente paranoicas, en las que el causante de la degradación es siempre el inmigrante, un verdadero 'rezago biológico' que contamina el cuerpo criollo a través de sus zonas más vulnerables: las mujeres. El prólogo de *Inocentes o culpables?* dirigido al público argentino y al Presidente Julio A. Roca revela el proyecto político-literario de su autor y, pone, asimismo, de manifiesto, su sesgo marcadamente autoritario:

> para mejorar los ganados, nuestros hacendados gastan sumas fabulosas trayendo tipos escogidos, y para aumentar la población argentina atraemos una inmigración inferior. ¿Cómo, pues, de padres mal conformados y de frente deprimida, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad? Creo que la descendencia de esta inmigración inferior no es una raza fuerte para la lucha, ni dará jamás el hombre que necesita el país. Esta creencia reposa en muchas observaciones que he hecho, y es además de un rigor científico: si la selección se utiliza con evidentes ventajas en todos los seres organizados, ¿cómo entonces si se recluta lo peor pueden ser posibles resultados buenos? No está, pues, la fuerza de los Estados en la excesiva población, y por esto vuelvo a repetir, que es deber de los Gobiernos estimular la selección del hombre argentino impidiendo que surjan poblaciones formadas con los rezagos fisiológicos de la vieja Europa. [...] He apuntado un gran mal: al legislador, al poder público, incumbe prevenirlo o extirparlo; pero sin dilaciones, porque la República Argentina opera en estos momentos una evolución de la cual puede levantarse como un gigante o sumirse en una larga noche de barbarie.

Se advierte, pues, cómo apoyándose en aquel orden ideal establecido por las ciencias biomédicas, el narrador intentará legitimar su percepción del inmigrante como "intruso conspirador" y "portador de taras hereditarias". Conforme a tal perspectiva teórica inficionada de racismo xenófobo describirá a José, el hijo de la joven Dorotea y del inmigrante Dagiore como el producto de un perturbado instinto genésico que encarna lo monstruoso:

[25] Nouzeilles, G., op.cit.,p.133.

> Todo estaba preestablecido. Todo lo habían ordenado voluntades y cerebros anteriores. Su bulto informe, sumergido en las ropas de la cuna, podía compararse con un vagón de carga, construido para repuesto en una vieja línea férrea, porque como el vagón, su camino estaba fatalmente trazado. Vagaban en el ambiente las preocupaciones que habían de nutrir su espíritu: los libros estaban escritos y designados, hasta su misma planta tendría que vagar forzosamente por la ruta que formaron las hormigas de anteriores generaciones. Está a merced de las influencias exteriores y de las necesidades que fatales desbordan del organismo. Víctima de la casualidad o de la conjunción de dos sustancias desconocidas en su esencia, pobre prisionero de la vida, cautivo del momento histórico, no ha escogido el tiempo de su venida al mundo, su idioma ni su nacionalidad. La lógica de la herencia, casualidad para él, le ha dado sexo, color y temperamento.¿Es esta una voluntad libre que se inicia? Así lo afirman los espiritualistas. ¿Es por el contrario un autómata que hará diversas muecas según la influencia que lo hiera? Esto aseguran los materialistas. Sigámosle, entre tanto, en la evolución de su vida y sus propios actos se encargarán de dar respuesta a esas preguntas formidables.

En manifiesta colaboración con el modelo médico de control social, la narración somática de Argerich abrigará el propósito didáctico de demostrar, mediante una justicia poética fundada en la determinación biológica, el carácter extremadamente peligroso de ciertas uniones sexuales; y los *exempla ad contrarium* utilizados en tal demostración, constituirán el prólogo y el complemento de otro acto ilocucionario: el de exhortar a los lectores a resistir los males del flujo inmigratorio sobre la familia nacional: "[No] ha sido mi propósito escribir una obra didáctica, sino llevar la propaganda de ideas fundamentales al corazón del pueblo para que se hagan carne en él y se despierte su instinto de propia conservación que parece estar aletargado." [26]

Pocas tragedias pueden resultar más penosas que la atrofia de la vida mediante la imposición de estigmas biológicos; pocas injusticias, más condenables que la de negar una oportunidad de vivir. Palabras como "eugenesia", "reproducción diferencial" o "degradación patológica" *dan miedo,* porque han sido cómplices de contrastes sociales moralmente inadmisibles, de racismos y xenofobias, de conquistas y coloniajes; dan miedo, en fin, porque sus secuelas han sido y son todavía mucho más que palabras.

Bibliografía

Argerich, A., *Inocentes o culpables?.* Madrid, Hyspamérica, 1984

AA.VV. (comps) *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*, Bs. As., siglo XXI de Argentina, 2005.

Cambaceres, E., *En la sangre*. Buenos Aires, Kapelusz, 2006

Jacob, F., *El ratón, la mosca y el hombre*, Barcelona, ed.Crítica, 1998

[26] Nouzeilles, G., 2000, p.136

Nouzeilles, G, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910),* Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.

Palma, H., *"Gobernar es seleccionar". Apuntes sobre la eugenesia,* Bs. As. Jorge Baudino de. 2002.

Terán, O, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910) Derivas de la cultura científica,* Bs. As., F.C.E., 2000

Representaciones del indígena en el discurso local y en el relato de viajes: El Río de la Plata en las primeras décadas del siglo XIX

Carmen Susana Cantera

1.- El problema

Todo discurso puede definirse con relación a sus condiciones de producción: el marco institucional, el aparato ideológico en el que se inscribe, la coyuntura específica, las relaciones de fuerza. Es comprendido como un proceso, como una práctica. La enunciación, como acto de producción del discurso, y la noción de connotación remiten al código cultural e ideológico de un espacio, un tiempo, una clase o un grupo (Goldman 1989:35).

Entre los procesos de construcción discursiva interesan, para esta ponencia, las representaciones de la alteridad construidas en el espacio rioplatense de las primeras décadas del siglo XIX. En este contexto, el cuerpo, como producto cultural, es un referente necesario, especialmente cuando el 'otro' es definido en términos de su apariencia externa. Se reproducen parámetros establecidos, dado que es muy fuerte la represión ejercida sobre las manifestaciones acerca del cuerpo y de la sexualidad que se apartan del modelo patriarcal dominante en la cultura nodal, es decir, de las raíces más profundas de la cultura occidental cristiana.

Este trabajo indaga, comparativamente, en textos de autores rioplatenses y en relatos de viajes, las representaciones construidas respecto del cuerpo del indígena y de las relaciones socioculturales establecidas durante las primeras décadas del siglo XIX. Las condiciones de producción no son idénticas en todo el arco temporal analizado porque las relaciones interétnicas sufrieron las transformaciones propias del contexto político y económico surgido con la crisis de 1820, por lo que es posible advertir resignificaciones discursivas, especialmente en aquellos textos locales que, por su más directa vinculación con el mundo indígena, plasmaron en sus discursos las reformulaciones que se producían en el marco más amplio de la cultura en la que estaban insertos.

2.- Las fuentes

El corpus textual analizado se compone de relatos de viajeros ingleses y de memorialistas locales. Entre los primeros se encuentran un inglés de identidad desconocida[1] y John Miers,[2] quienes, desde un punto de enunciación netamente europeo, emitieron mensajes respecto de la relación con el 'otro'. Ellos registraron sistemáticamente sus impresiones sobre el mundo que observaban y construyeron sus representaciones con la intencionalidad, más o menos consciente, de dar a conocer a sus pares europeos una información que se consideraba esencial por sus implicancias socioeconómicas y socioculturales. Respecto de los discursos locales fueron analizadas las *Memorias de la prisión* de José María Paz[3] y las *Memorias Curiosas* de Juan Manuel Beruti,[4] cuyos relatos expresan sus preferencias políticas y cuya intencionalidad era, sin duda, concitar adhesiones en un contexto de gran conflictividad respecto de la organización estatal, en el que predominaban los enfrentamientos facciosos.

3.- La percepción del indígena en los relatos de viajes

En los relatos de viajes el indígena forma parte del paisaje de la pampa. Se lo asocia a la naturaleza a partir de una descripción física que conlleva la construcción de representaciones de índole sociocultural. En la narración de John Miers el cuerpo se representa fragmentado: el cutis oscuro, el cabello largo, duro, abundante y negro, peinado de diferentes maneras, los ojos negros, la frente baja y ancha, los rostros chatos, con pómulos altos y mandíbulas grandes, sin vello, musculosos, atléticos y "más bien bajos". Cada fragmento del cuerpo se asocia a comportamientos anómalos y, por ende, peligrosos. Ellos son: "amenazadores", "mal conformados" y "extraordinariamente sucios". El viajero los ubica en un "primitivo estado de civilización", dado que se alimentan de carne cruda y beben sangre. A ello se agrega su condición de "cazadores

[1] El inglés permaneció en Buenos Aires durante los primeros años de la década de 1820, su obra fue publicada en Londres en 1825 y traducida al castellano en 1942.
[2] Miers permaneció en el área rioplatense entre 1819 y 1824, su interés estaba en la minería chilena, para lo cual arribó a Buenos Aires y luego cruzó la pampa y la cordillera.
[3] Paz había nacido en Córdoba en 1791. En 1831 fue hecho prisionero y permaneció un tiempo en Santa Fe y luego ocho años en Luján. Logró evadirse en 1840 hacia Montevideo, de donde regresó con la caída de Rosas.
[4] Beruti era un porteño comprometido durante la época revolucionaria con la causa morenista. Comienza a escribir sus memorias en 1790, cuando tenía trece años y las continúa de otro original (iniciado en 1717) que le prestaron.

errantes" y "polígamos", que contrasta con los hábitos urbanos del europeo. También con relación a su tratamiento de los muertos son considerados "primitivos" por sus manifestaciones de gritos y lamentaciones durante los rituales. Al tiempo que se explicitan los contrastes con la cultura europea, se construye la auto-referencia superlativa de esta última que enfatiza aún más la condición horrorosa del 'otro'.

También el inglés anónimo construye una descripción física fragmentada: "cabellos largos y negros", "caras chatas", "cuerpos cortos y macizos" y "piel de mulatos", aunque no denotan "ferocidad a juzgar por los indios prisioneros que he visto en las calles de Buenos Aires" (*Un Inglés* 2002:249). Quizás los únicos indígenas con los que el viajero había tomado contacto eran los que llegaban a la ciudad-puerto con intenciones comerciales. Sin embargo, contribuye a enfatizar una representación en la que ellos constituyen un peligro inmediato. Sus "ataques", el "pillaje", la "desolación", el "terror" y su "conducta feroz" se difunden en la campaña y no son fácilmente evitables. En un contexto de enfrentamiento bélico sistemático a partir de la década de 1820, este viajero (que relata su estadía entre 1820 y 1825) describe que la pugna entre blancos e indígenas les permite a éstos mantener ventajas por su destreza y la resistencia de sus caballos. La presencia indígena se califica como una "desgracia" debido a los robos y al miedo que ocasionaban a los habitantes del mundo rural. Para el viajero se trata de un "flagelo" que la colonización española no había podido eliminar. Elabora un discurso de comparación con la situación anglosajona, que logró someter bajo el poder británico a los habitantes de las Indias Orientales. Desde su percepción imperialista, el inglés deja claramente establecido que también entre los sectores dominantes se producen jerarquías. Los ingleses habían demostrado mayores éxitos en su lucha contra los pueblos nativos que los españoles.

La política de avance de la frontera bonaerense, implementada a partir de la década de 1820, impregna un discurso de por sí etnocéntrico y sugiere implementar una acción de exterminio a partir de un ejército poderoso. Se considera "vergonzoso" que luego de varios siglos de colonización, las autoridades españolas no hayan controlado el "flagelo en la América civilizada", como sí lo hicieron los británicos "a su debido tiempo". Propone la aniquilación de los "rapaces" indios, dado que los españoles no lo han realizado en su momento. Esta acción se califica como una "sana medida" a favor de la colonización por parte del mundo blanco, lo cual permitiría el respeto de "otras naciones".

Las relaciones intertextuales están sin duda presentes en la elaboración de estos discursos, impregnados de un imaginario urbano proclive a subestimar a quienes no formaban parte de los ámbitos ‘civilizados’ y que, por lo tanto, eran percibidos como una amenaza para el orden instituido.

4.- La percepción del indígena en los discursos locales

4.1. Las resignificaciones en el discurso de Juan Manuel Beruti

Como parte del proyecto revolucionario, Beruti apela a estrategias discursivas donde se identifican los intereses del mundo indígena con los del blanco. Construye la representación de un ‘nosotros’, que fue tiranizado durante trescientos años, diferenciado del ‘otro’ español que había ejercido ese dominio en medio de la “codicia” y de la “crueldad”. En un primer tramo de su discurso revolucionario, inmediatamente posterior a mayo de 1810, Beruti reconoce la importancia de las disposiciones de la Junta en relación con la incorporación de los indígenas a los cuerpos militares. De esta forma sigue una línea marcada tempranamente por la Corona, que defendía la condición de súbditos de los indígenas. En el mismo trayecto discursivo, Beruti enfatiza el maltrato, el desprecio y el abatimiento a que fueron sometidos los indios por parte del poder español y los incorpora a un marco de libertad e igualdad del que gozaban todas "las naciones libres y civilizadas". Se construye un colectivo del que forman parte “los hijos de la inmortal Buenos Aires” y sus “compatriotas los naturales de estas regiones”, quienes dejaron de ser tratados como “bestias” y pasaron a serlo como “hombres”, liberados del tributo y de las cadenas a que fueron sometidos durante trescientos años. Esta construcción discursiva se enmarca en la política de acercamiento que la Junta de Buenos Aires produjo con los indígenas del Alto Perú, a los efectos de ganar apoyos para la revolución en un área hostil al proyecto porteño. Los atributos negativos se dirigen hacia las “bárbaras” imposiciones españolas sobre los “naturales” de sus respectivas regiones, privados de los derechos y de la dignidad de “hombres libres e iguales”.

En el contexto de la conjuración de Alzaga en 1812, este movimiento contrarrevolucionario se describe como “sanguinario y feroz”, propio de los “demonios del infierno” contra los ciudadanos americanos de “crédito y patriotismo” y contra los “hijos del país”, los indios, dado que el proyecto de la conspiración incluía la deportación de quienes no fuesen españoles europeos. Con claras intenciones políticas, en este segmento se carga de atributos demoníacos a los inspiradores de la reacción

contrarrevolucionaria y se integra en un amplio colectivo a quienes participaban del proyecto anticolonial porteño o, al menos, no se oponían a él. En este marco, la figura de Artigas, con su proyecto alternativo a la hegemonía portuaria bonaerense, se describe como un "monstruo" que ha extendido su influencia al Litoral contra la acción patriota. A él se asocian otros líderes regionales como José Miguel Carrera y Francisco Ramírez, cuyas muertes se justifican a partir de su condición de "tiranos".

Este discurso, favorable al mundo indígena, en un contexto político donde la necesidad de adhesión lo hacía factible, sufre una importante resignificación a partir del proceso reformista de la década de 1820, que incluía un proyecto de incorporación de tierras al sistema productivo dominado por el blanco. A partir de este período, cuando las guerras de independencia estaban finalizando, el mundo indígena se convierte en objeto de denigración por parte de Beruti. Los ataques y robos por parte de los malones a las poblaciones de frontera, con la consecuente desolación de la campaña, es un tema recurrente en su discurso. Las reiteradas referencias a los ataques y, en particular, al robo de mujeres contribuyen a reforzar, en el imaginario colectivo, la visión negativa del indígena que se resistía a la penetración blanca. La tensión se había intensificado y el indio constituía un obstáculo para los fines expansionistas de la frontera. Este nuevo panorama político y de expansión económica bonaerense revierte un discurso que se torna denigratorio respecto del indígena, que pasa a ser el "bárbaro" que infunde el miedo mediante el robo, la destrucción, la muerte de los "pacíficos habitantes de la campaña" y el cautiverio de mujeres y niños; es un enemigo "difícil de sujetar" porque resiste la intromisión del blanco en sus tierras.

En este mismo tramo del discurso de Beruti, se combinan las denuncias y las calificaciones negativas hacia el indígena, "bárbaro" "infiel", de "brutales apetitos", con la reivindicación de un hermano de Tupac Amaru (líder de la rebelión indígena del Alto Perú a fines del siglo XVIII), quien había permanecido durante cuarenta años prisionero de los españoles. La referencia a la "barbarie" española coexiste, en este tramo discursivo, con los ataques hacia el mundo indígena pampeano, a la vez que con la reivindicación de un representante del área andina. No se trata de un discurso contradictorio, puesto que este desagravio hacia un descendiente de los incas no perjudicaba los intereses que el blanco tenía en las tierras de la llanura pampeana. A la vez, permitía reforzar la construcción de un colectivo español vinculado a la ferocidad atribuida a los peninsulares, opuestos a la ruptura definitiva del vínculo colonial, en los momentos definitorios de las guerras de independencia en el Perú.

Las últimas memorias escritas por Beruti luego de la caída de Rosas, proponen un proyecto educativo consistente en la inserción de indígenas en los establecimientos educativos de la ciudad de Buenos Aires y en la instalación de escuelas en las poblaciones de frontera. El objetivo de estas medidas era "plantar en el desierto la semilla de la civilización" a partir de la incorporación de hábitos que "dulcificaran" los de la "vida salvaje", a la vez que se aseguraba la "tranquilidad" de la frontera. Este proyecto de penetración cultural se inserta en las iniciativas blancas de incorporación y distribución de territorios indígenas, plan sistemático iniciado en la década de 1820 y culminado a fines de siglo.

4.2. José María Paz y la construcción de una representación política alternativa

En las memorias de Paz el indígena, en un sentido amplio o genérico, se asocia a la insolencia, la altanería, la peligrosidad y a la dificultad de control por parte del blanco. Sin embargo, desde una visión más acotada, las escenas de 'horror' y de violencia se enfatizan, discursivamente, cuando se describen las acciones que los líderes regionales Estanislao López y Pascual Echagüe, infligían sobre los cuerpos de los indígenas. Estos se constituyen en víctimas de una acción estatal que los reprime, tortura y mata en un contexto de intimidación y terror que no escatima en degüellos, decapitaciones y cortes de cabelleras. En este marco, se imprime una representación que los califica como "infelices salvajes" quienes, con "semblantes melancólicos", soportaban una "crueldad sistemática" por parte del caudillo santafecino. La política implementada por López respecto del mundo indígena se considera perjudicial para la consecución de la "civilización". Por su parte, la "corrupción" y contemporización con algunas parcialidades indígenas han reducido notablemente los espacios "civilizados" de Santa Fe, al punto de que casi todo el territorio estaba inmerso en un estado de "completa barbarie". De este modo, el discurso identifica la "barbarie" no solo con la presencia indígena, sino con la acción del enemigo y captor de Paz, Estanislao López.

Una de las descripciones que ilustra ese estado de "barbarie", que el discurso enuncia, es la llegada de un grupo de mujeres indias, quienes fueron "depositadas" en un salón "inmundo" de la Aduana. Sus vestidos consistían en un trozo de cuero o jerga que las cubría desde la cintura a las rodillas, lo cual daba muestras de un "espectáculo asqueroso y chocante". El gobernador presenciaba las escenas de pugilato que estas

mujeres protagonizaban, hasta quedar sumamente heridas y completamente desnudas luego de la contienda. A pesar de la condena que Paz dirige a las prácticas, fortalece su discurso cuando explicita su condición de testigo ocular de estas escenas y las percibe como un "paréntesis" en la "monotonía insoportable" de la prisión.

Otras escenas, cuyos protagonistas también eran indígenas, tenían tales características de violencia que podrían horrorizar a la "humanidad". Ellos se representan como víctimas de la crueldad de López, quien provocaba peleas a los efectos de deshacerse de alguno considerado "peligroso". En otros casos, se disponía el bautismo de los indígenas antes de darles muerte, a cargo de la cual estaban los lugartenientes de López, o eran entregados a parcialidades indígenas enemigas de los prisioneros, que se encargaban de torturarlos hasta morir:

> Este fue entregado allí a las indias mujeres y muy particularmente a la venganza de la india cuyo padre había muerto a manos del padre del que se iba a sacrificar. Ella usaron de un modo terrible de la facultad que se les concedía; aseguraron al desgraciado fuertemente a un poste, lo hincaron primero con agujas y puntas de fierro, le cortaron vivo las orejas y las narices, lo castraron y martirizaron sin piedad hasta que murió en horribles tormentos" (Paz 1960:70-71).

En otros segmentos se detallan las torturas que se infligía a los indígenas en presencia de otros prisioneros, a los cuales era necesario amedrentar, o la escena en que Pascual Echagüe, "lleno de satisfacción", exponía un par de manos cortadas recientemente a un indio para que las mujeres las reconocieran.

El propósito de cada una de estas descripciones es producir una representación negativa de la figura del caudillo de Santa Fe y de sus lugartenientes, quienes promovían y efectivizaban estas conductas, que no generaba censuras, ni aun entre el grupo de militares con el que trataba Paz. De este modo, el discurso se dota de un sentido político que resulta funcional a los intereses particulares, en el contexto de los enfrentamientos interregionales que caracterizaron la primera mitad del siglo XIX en el territorio del ex virreinato del Río de la Plata, y de los cuales López y Paz fueron activos protagonistas y enemigos acérrimos

Desde la perspectiva del blanco, estaba naturalizada la idea de que el indígena constituía la 'barbarie' que era necesario eliminar en favor de la acción 'civilizadora' y sus conductas se perciben en este marco. Sin embargo, esas mismas acciones no se toleran si provienen de las autoridades blancas y este es el contenido político que puede extraerse de las memorias de Paz. En este desplazamiento discursivo se connota al caudillo enemigo como el más "peligroso", con un conjunto de atributos negativos, especialmente en lo que refiere a su conducta cotidiana, con el fin de construir una

imagen propia, que resulte en una alternativa política en medio del caos y de la violencia instalados de manera recurrente.

5. Consideraciones finales

En los textos locales y en la literatura de viajes las relaciones asimétricas justifican procesos de dominación consolidados, en esta instancia, en un lenguaje que manifiesta elementos de identificación colectivos, asentados sobre una base preexistente que le da cabida y lo contiene como un discurso coherente y significativo para la cultura en la que está inmerso. Si bien esta ponencia no indaga sobre el impacto que estos textos produjeron, es posible especular acerca de que los interlocutores de estos discursos participaban de los procesos de circulación y de consumo de los mismos, a partir de pautas y concepciones compartidas, en una red semiótica de contención e identificación sociocultural.

Mientras que en las producciones locales las representaciones negativas se encuentran sesgadas por las políticas estatales respecto de las relaciones de frontera y de los proyectos políticos particulares, en los relatos de viajes se construye y fortalece sistemáticamente la figura del indígena con características que lindan con la deformación y el horror. Otro parámetro que incide en las condiciones de producción de los discursos locales es la distancia geográfica: mientras que las representaciones sobre los naturales de la región andina se construyen con un sentido positivo y de estimación, en tanto no representan una amenaza inmediata para el proyecto del blanco en función de su lejanía, el indígena del área pampeana se percibe como un peligro inminente y, por lo tanto, sobre él se construye un imaginario cargado de connotaciones negativas. La ‘ferocidad’, la ‘bestialidad’, el ‘horror’ y la ‘brutalidad’ forman parte de un discurso impregnado de pautas etnocéntricas y esta es una característica que comparten los textos de viajeros ingleses y las producciones locales.

Las anomalías impresas sobre el cuerpo del indígena se trasladan a la conducta: los ataques contra poblaciones blancas y las ‘atrocidades’ cometidas permiten construir relaciones jerárquicas y justifican acciones de dominación y represión consolidadas en esta trama discursiva, donde se imbrican posturas políticas e ideológicas particulares, a la vez que se fortalece un imaginario denigratorio respecto del ‘otro’ de gran persistencia en la cultura nodal.

Fuentes y bibliografía

AA. VV. *Biblioteca de Mayo, colección de obras y documentos para la historia argentina*. Buenos Aires, 19 volúmenes, 1960-1974.

Beruti, J. M. "Memorias Curiosas". En AA. VV. *Biblioteca de Mayo*, vol. IV, pp. 3647-4143.

Cantera, Carmen. "El cuerpo como producto cultural: representaciones de la alteridad en viajeros ingleses del siglo XIX". *Segundo Encuentro: Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, publicación en CD, 2005a.

Cantera, Carmen. "La construcción del cuerpo y las relaciones de poder en el imaginario de viajeros ingleses al Río de la Plata". *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Facultad de Humanidades y Artes*, Universidad Nacional de Rosario, 2005b.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.

De Oto, Alejandro y Jimena Rodríguez. "Notas sobre la Historia y la literatura de viaje". *Segundo Encuentro Las metáforas del Viaje y sus imágenes. La Literatura de Viajeros como problema.* Escuela de Historia Facultad de Humanidades y Arte. Universidad Nacional de Rosario, publicación en CD, 2005.

Essex Vidal, Emeric. *Buenos Aires y Montevideo*. Buenos Aires, Emecé, 1999.

Goldman, Noemí. *El discurso como objeto de la historia*. Buenos Aires, Hachette Universidad, 1989.

Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

Mandrini, Raúl. "Indios y fronteras en el área pampeana (siglos XVI-XIX). Balance y perspectivas", *Anuario IEHS*, 7, Tandil: UNCPBA, 59-73, 1992.

Miers, John. *Viaje al Plata, 1819-1824.* Buenos Aires: Solar Hachette, 1968.

Paz, José María. *Memorias de la prisión. Buenos Aires en la época de Rosas*. Buenos Aires: Eudeba, 1960.

Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

Un Inglés. *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)* Buenos Aires: Taurus, 2002.

Verón, Eliseo. *La semiosis de lo social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires, Gedisa, 1987.

Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid, Alianza, 1985.

El indígena americano del siglo dieciséis. ¿Hombre o Monstruo?

Ruth Elena Cortina

Introducción

El hombre, al trasladarse desde su lugar de origen a otras tierras, encuentra seres cuya particularidad es la de pertenecer a otros grupos culturales, motivo suficiente para que se los considere 'diferentes'. Ante la alteridad desconocida las reacciones son dispares; Todorov lo explica al hablar sobre la relatividad que pesa en el inconsciente colectivo y promueve reacciones que pueden ser diferentes y contrapuestas al considerar lo ajeno superlativamente bueno o adoptar la actitud inversa: "nosotros somos mejores que los otros" (Todorov, Tzvetan 1991,305). La primer posición, surgida por la crítica hacia sí mismos, conlleva valoración de lo ajeno, producto de un juicio de valor que engrandece a los 'otros' respecto a un 'nosotros interiorizado'.[1] Lo segundo se observa como consecuencia del etnocentrismo, rasgo comúnmente observable en los comportamientos humanos. Esta premisa establece la crítica hacia seres de otras culturas, juzgadas por medio de la comparación asimétrica respecto a un 'nosotros' jerarquizado. Esos 'otros' rechazados, despreciados, inducen a conjugar lo teratológico, por lo tanto se los considera monstruosos productos de excesos y desviaciones. Esa entidad percibida con conductas esotéricas, difícilmente coexistirá con el 'propio' contexto cultural.

Lo último aconteció en los comienzos del descubrimiento del cuarto continente. El presente trabajo explica las razones de por qué el europeo, en los comienzos de su relación, consideró a los habitantes americanos de inferior poder cognitivo, monstruosos seres dominados por Satanás.

1.- Tierras más allá de la zona ecuatorial

Aristóteles había concebido que en el extenso mar podían existir, además de las tierras conocidas del Oriente, otras, más al occidente y más allá, luego de trasponer la zona equinoccial en el otro hemisferio. En el siglo XV se redescubren estas ideas y surge la

[1] "Fenómeno que los mexicanos denominan malinchismo, recordando a Malinche la intérprete indígena de Cortés". Todorov, Tzvetan. 1988. *Cruce de culturas y mestizaje cultural.* Madrid, Jucar, p.14.

polémica sobre su ubicación en el globo terráqueo. En esta época, los conocimientos geográficos iban poco más allá de la ecúmene legada por los imperios alejandrino y romano. Si bien Andrea Bianco (1436) había incluido en su cartografía algunas islas ubicadas en el Atlántico, de la *Cosmografía* de Ptolomeo (1482) se puede colegir que el conocimiento del mundo a fines de la Baja Edad Media era reducido y fantasioso.

Fueron momentos de discusión científica. Si la tierra era esférica y no plana,[2] necesariamente esas 'otras' tierras, ubicadas en lugares opuestos y no recorridos por el hombre, tendrían una posición contraria y la vida, si la hubiera, tanto de "hombres como de animales", se daría a la inversa, "cabeza abajo", igualmente crecerían los árboles y "llovería hacia las alturas" (Rojas Mix, 1992,51).

La teoría de las Antípodas fue sustentada por muchos ilustrados y simbólicamente la iconografía de la época la recogió. Otros negaron su existencia. En el siglo XVI hubo autores que tuvieron a las tierras encontradas por Colón como centro de su interés y escribieron obras que dejaron de ser crónicas para ser *Historias Generales* al tratar diversos temas que las describían.

Francisco López de Gómara (1511-1562) fue uno de ellos e ilustra el tema; en su *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés* comenta la existencia de los que llamaban Antípodas a "hombres que pisan en la bola y redondez de la tierra al contrario de nosotros", idea que no comparte por considerar que "todos los hombres del mundo tienen las cabezas derechas al cielo y los pies al centro de la tierra en cualquier parte de ella que vivan y son o sean en ella como los rayos de la rueda de una carreta". Para afirmar su teoría menciona a San Isidoro (560–636) que en sus *Etimologías* había asegurado: "no hay razón para creer que hubiese Antípodas" y a San Agustín (354 – 430) que las consideró contrarias a la fe cristiana al argumentar que en "toda La Sagrada Escritura no se mencionaban" (Gómara 1979,15).

La duda sobre la existencia de 'otras tierras' no conocidas quedó, en consecuencia, como un interrogante en el inconsciente de los intelectuales de la época.

2.- Las tierras por descubrir no podían estar habitadas por seres humanos

Entre otras creencias concebidas por el imaginario de la época existía la de considerar que, de las zonas en que era dividido el globo terráqueo, dos polares, dos templadas y

[2] La inquisición había hecho quemar a Pedro Albano y Cecco d'Ascoli, por la herejía de afirmar la redondez de la tierra. Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria*, Madrid,Lumen, 1992.

una tropical, tórrida o quemada,[3] las templadas eran las únicas con posibilidad de vida, especialmente la del hemisferio septentrional donde se encontraban los países europeos, los lejanos orientales y las cercanas costas africanas. En este *orbis terrarum* o "Isla de la Tierra" (superficie libre de las aguas que habían sido descubiertas en el momento de la creación cuando Dios había separado las aguas y la tierra), se encontraba: "Nuestra Tierra" -única con posibilidad de vida-, antítesis de "Otras Tierras" ("*orbis alterius*"), en las que "si la hubiera" serían seres que "no cabrían en el género humano" (O'Gorman 1992,62). Al mismo tiempo en "Nuestra Tierra" había jerarquías, correspondiéndole a Europa la más alta. Asia y África seguían un orden descendente y, a mayor distancia de la primera, con mayores posibilidades de ser habitadas por entes no humanos.

Esta concepción establecida por Herodoto para quienes poblaban tierras que no formaban parte de la ecúmene helénica, junto con las aventuras que Homero hiciera protagonizar a Ulises desde el libro V de La Odisea, había fomentado a través de los siglos gran variedad de producciones discursivas.

3.- Suelo americano

Dentro de la escuela clásica o filosofía antigua hubo afirmaciones como la de Aristóteles, sobre la imposibilidad de habitar las tierras de Torridozona por el calor y la sequedad. Otros, como Parménides, sostuvieron que la vida podía darse aún en "zonas donde un día duraba medio año y una noche otro medio año", porque allí existían los "hiperboreos". También Plinio mencionó a Taprobana o Samatra, ubicaba debajo de la Equinoccial, la que describió poblada por gentes y animales, rica y próspera; además Ptolomeo, cosmógrafo y astrólogo, junto con Avicenas, médico, advirtieron que la zona Tórrida, por intolerable que fuera el calor, no dejaba de ser habitable.

Cuando se encontraron tierras desconocidas hacia el oeste del mar Océano que se extendían en el hemisferio sur -sectores terrestres supuestamente inhabitables como había declarado Aristóteles, autoridad muy respetada por esta época-, las leyendas, fábulas, relatos y mitos se reformularon. Los años que siguieron al descubrimiento estuvieron plagados de dudas e interrogantes; finalmente intelectuales y hombres de ciencia acomodaron su discurso, que hasta entonces no se había alejado de lo expuesto por los Antiguos o Autoridades y por la Sagrada Escritura o la Patrística, para aceptar la reali-

[3] Teoría sustentada por Parménides que Aristóteles, con su autoridad, al compartirla la difundió.

dad. Las tierras descubiertas estaban pobladas por seres anatómicamente similares a los europeos pero con apariencia y costumbres que impactaron a los españoles.

Al arribar al continente ubicado en el Océano que supuestamente llegaba a bañar las costas asiáticas, describían lo que veían de acuerdo a la 'episteme' de la época -como Foucault señaló-, de manera que ese mundo desconocido se representó mediante creencias teológicas y teratológicas presentes en el inconsciente colectivo.

Por estos años, en los albores del Renacimiento, los soberanos comenzaron a valorar aquello que se podía experimentar y ver (Guérin 1992,5-6). Por lo tanto enviaron viajeros que debían registrar las 'novedades' y 'curiosidades' que encontraban a su paso. Empero sus relatos no pudieron sustraerse de la cultura nodal que condicionaba sus percepciones, por más descriptivos y objetivos que intentaron ser. Pertenecían al momento histórico, cultura, raza, clase social o cargo que ostentaban los relatores. Lo experiencial y percibido era investido de un 'sentido', de un 'ser', que solamente existía en la mentalidad del observador.

No es extraño comprender la razón de por qué a su llegada al continente americano, el europeo al transpolar sus míticas creencias, concibió la existencia de seres contrarios al género humano. ¿Zoomorfos o antropomorfos vivían en estas tierras?

El contacto prolongado con estos seres, permitió ubicarlos dentro del género humano mas no se los equiparó a los europeos. Pertenecían a la raza humana porque sus cuerpos de similar contextura -al punto de hacer exclamar a Vespucio: "si anduvieran vestidos serían casi tan blancos como nosotros" (Vespucio 1951,207*)* - aparecían pintados con colores blanco, negro, ocre, aspecto que superaba la simple motivación instintiva y demostraba que no eran animales[4] pero ¿podrían albergar alma?

Platón había afirmado la existencia de algo interior al cuerpo y San Pablo sustentó una visión tripartita del hombre, cuerpo-alma-espíritu; este último, *neuma* o 'soplo de viento', se oponía al cuerpo y éste, a su vez, podía estar habitado por alma fraudulenta. Esto ocurría cuando no habitaba en él "la Sabiduría", que provenía de "La Palabra", "luz verdadera" que iluminaba al hombre (*Libro de la sabiduría* 1.15 y Evangelio de San Juan). El desconocimiento del Evangelio por parte de los paganos fomentó entre los cristianos la idea de cuerpos sin alma o de la existencia de seres condenados a tenerla

4. La gran disputa entre Bartolomé de las Casas, Juan Ginés de Sepúlveda y otros se refería no a la humanidad del mismo, sino al grado en que la había realizado (O'Gorman, Prólogo de *Historia natural y moral de las Indias*. Acosta 1962, L).

poseída por Satanás. La representación iconográfica de San Jorge montado en brioso corcel hiriendo de muerte a un dragón, que no era otro que Satanás, fue muy difundida.

4.- Monstruos o endemoniados

4.1.- Hombre de la naturaleza

La literatura del Medioevo y especialmente la iconografía mencionó al hombre que vive alejado del centro urbano: solitario o conviviendo en pequeños grupos de congéneres en las espesuras de los bosques; sin normas, ni ley, con costumbres ajenas a las de la *civitas*. Durante los siglos XIV y XV se representaron en los *Bestiarios* hombres velludos, de cabellos ensortijados, desnudos, portadores de garrotes utilizados como armas; eran los *homines silvestres*.

También hombres bicéfalos o por el contrario sin cabeza; seres mitad animal mitad hombre surgidos de la hibridación (con cabeza de animal o animales con cabeza o tronco humano); de la mezcla de géneros vegetal y humano (como la mandrágora); gigantes, enanos, con órganos hipertrofiados, un ojo (cíclope), un pie (esciápodos) y los destructores: dragones devoradores o antropófagos. En el Medioevo el simbolismo dominó la vida cotidiana. Los navegantes, luego de varios meses de surcar el océano, al arribar a puertos europeos, procedentes del continente americano, narraron las experiencias que les había tocado vivir o que les habían relatado otros protagonistas, donde sucedían peripecias extravagantes porque la realidad se distorsionaba con la imaginación. Estas circunstancias hicieron que las crónicas de los viajeros fueran discursos impregnados por "la opacidad del orden extralingüístico" como define Adamovsky al hablar de la percepción de 'la cosa' novedosa, ya que en el observador operan los conocimientos y los significantes que posee y le hacen "ver" aquello que "cree" existe (Adamovsky 1998,170).

Un ejemplo revelador por ser el primero documentado de muchos otros que poblaron las crónicas de los viajeros, en este largo proceso iniciado en 1492, fue el relato de Colón en su *Diario de viaje* glosado por fray Bartolomé de Las Casas (Colón 1962, 53v-54r). Allí, el Almirante declaró haber visto tres "serenas" que salían "del alto de la mar", cuando navegaba cerca del río Oro. A continuación agrega: "no eran tan hermosas como las pintan". La no correspondencia de la imagen mental que poseía de estos seres con los que en realidad ve no es motivo suficiente para dudar de su visión por el convencimiento de su existencia.

4. 2. Versión sobre las Indias Occidentales que más trascendió en Europa

Durante el siglo XVI uno de los principales interrogantes que desvelaban a los intelectuales fue -como se mencionó más arriba-, si "los habitantes de Lima, Cuzco y Arequipa" eran "antípodas de los que vivían en la boca del Indo, Calicut y Ceilán" (López de Gómara 1877, t.12).

En este siglo hubo historiadores que construyeron sus obras sobre las 'nuevas' tierras que ya se sabía pertenecían a un continente. La obra de fray José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, fue la que en mayor medida difundió en Europa versiones sobre aspectos físicos, biológicos, humanos y morales, dando "respuesta adecuada al problema que planteaba la presencia del mundo americano" al europeo del siglo dieciséis (O'Gorman, Prólogo. Acosta 1962*,* XXV*)*. Por esa razón se toma la obra de este autor como referente para este trabajo. Acosta escribió para que el europeo se informara sobre los diferentes aspectos del continente que mantenían a sectores ilustrados del público a la expectativa. La consecuencia fue su difusión rápida al permitir su publicación la Corona española, por Real Cédula. Su traducción a varios idiomas fue casi inmediata a su edición primera.

La palabra de Acosta adquiere valor porque su relato está basado en vivencias experienciales cuando comenta: "estaba persuadido, que al llegar a la Equinoccial, no había de poder sufrir el calor terrible"; la verdad cierta y experimentada fue otra: "algunas veces salía al sol para abrigarme" (Acosta 1962, II, 9; 77). Sus observaciones tienen presentes las afirmaciones de los referentes que habían regido el saber de su época, porque la realidad percibida no coincidía con aquellas. Por eso asegura "cosas semejantes" ocurrían, "contrariando la opinión de Aristóteles, por resultar esas zonas húmedas, en parte muy templadas y lluviosas", especialmente "cuando el sol" estaba "más cerca" (Acosta 1962, Proemio al lector, 13).

4. 3. Aspectos antropológicos de la obra de Acosta

En el "Proemio al lector" Acosta declara que no sólo documentará "las novedades y extrañezas" de la naturaleza sino también referirá "los hechos e historias de los mismos indios, antiguos y naturales habitadores del Nuevo Orbe". Sus relatos, apoyados en "las relaciones copiosas" de "hombres pláticos y muy versados en tales materias", permiten comprender por qué los indígenas fueron considerados seres desalmados o dominados por el demonio.

5. Los imaginarios construidos sobre el cuerpo durante la Edad Media.

Para el español de la Alta Edad Media el cuerpo era un paradigma de opiniones y sentimientos confrontados. Comenta Le Goff: "el cuerpo es el lugar de una paradoja" (Le Goff y Ttoung 2006,33). Por un lado se lo enaltecía y sacralizaba al tener presente la 'encarnación de Cristo'. Es Dios que, en la figura de Jesús, se hizo 'hombre para salvar a éste de sus pecados'; el mismo Jesús, en la Ultima Cena, había afirmado: "el que come mi carne y bebe mi sangre" (pan y vino) vivirá "vida eterna". Por lo tanto el cuerpo humano, hecho a semejanza de Dios (*Génesis* 2.17), tenía el grado de *sacer*; se evitaba transgredirlo o deformarlo. Hacerlo era una aberración. Por otro lado, las afirmaciones de San Pablo "si vivís según la carne, moriréis" (*Romanos* 8.13), predispuso a los católicos de clase social media y alta a considerar que el cuerpo podía ser causa de condenación eterna. La "fornicación, que aparece en el Nuevo Testamento, la concupiscencia, de la que hablan los Padres de la Iglesia y la lujuria" (Le Goff y Ttoung 2006, 45) eran los pecados capitales.

San Agustín, (354-430) autor de *La ciudad de Dios* y de *Confesiones,* marcó nuevas reglas. Su experiencia mística, paso inicial para dejar de lado una vida licenciosa, lo transformó en converso. Será un "hombre nuevo" quien deja de lado los festines, la comida, la bebida, "las voluptuosidades impúdicas", los excesos que conducían "a la condena eterna". La lujuria (*luxuria*) debía evitarse y el cuerpo, para no incitar al pecado, se ocultaba para no ser advertido (Le Goff y Ttoung 2006,46).

5. 1. Los indígenas y el tratamiento que daban al cuerpo

Las actitudes de los habitantes de las 'nuevas tierras' no se ajustaban a los ideales agustinianos. El cuerpo humano no sólo se exhibía sin impedimento pudoroso sino también podía cercenarse y servía de alimento. En los documentos de los primeros navegantes que arribaron, se encuentra constancia de estos hechos, escandalosos para los españoles. Colón es el primero que señala: "la gente de esta isla y de todas las otras que he fallado y habido ni haya habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mujeres […] algunas mujeres se cobijan un solo lugar con una foja de yerba" (Colón, [Cristóbal], /1492/ 1962).[5] El relato de Vespucio, extraído de sus *Cartas relativas a sus viajes* –tercera y

[5] Carta que Colón envió al escribano de Ración, 19.

cuarta-, es otro ejemplo: "todos, de uno y otro sexo van desnudos" (Vespucio, 1951,179).

Acosta también informa sobre los pueblos que conoció: incas y aztecas; a su juicio eran de todos los señoríos indígenas descubiertos en este Nuevo Mundo, los reinos de mayor orden y policía (Acosta 1962, 6º,11;294). A pesar de esta situación, al ahondar aspectos antropológicos por haber recibido noticias que le enviara Juan de Tovar, concernientes a "las historias antiguas" de la nación azteca y del padre Polo Ondegardo, relacionadas con "las cosas del Pirú", imprimió a su discurso un sentido de declarada reprobación al tener el convencimiento de que era Satanás quien dominaba a esa "pobre gente" (Acosta, 1962, 5º; 217-279). Sus creencias y cultura así se lo indicaron.

5. 2. Cuerpos transgredidos

Matar era, para el cristiano, un hecho condenatorio pero "la forma cruel de hacerlo", de "esta gente", lo era aún más. Los incas ofrecían a sus dioses, niños y doncellas que eran "sus propios hijos" y los aztecas cautivos logrados en batallas. La cantidad de hombres que sucumbían bajo el cuchillo de pedernal de los sacerdotes (*chachalmuas)* y los métodos según versiones llegadas a Acosta -consistentes en "abrir el pecho del que sacrificaban" para sacar "el corazón" "con las manos" y mostrarlo al sol, aún "vaheando"-, lo impresionaron al no dudar de la seriedad de sus informantes (Acosta 1962, 5º, 20; 251).[6]

5. 3. Cuerpos desnudos o desfigurados

Los aborígenes de Mesoamérica, primeros en ser contactados por los españoles, tatuaban y perforaban sus cuerpos por estar desprovistos de ropa. Vespucio lo había señalado: "a su franca y hermosa cara" "ellos mismos destruyen", "se perforan mejillas, labios, narices y orejas"; "muchos" presentaban "en la cara solamente, siete" orificios, "cada una de los cuales tenía el tamaño de una ciruela" que cerraban "con piedras" (Vespucio, 1951,181).

[6] Fr. Juan de Torquemada (¿ - 1624, de la orden franciscana y provincial de Nueva España, autor de la obra *Monarquía indiana* en la que se refiere a la historia de México), difiere acerca de las noticias consignadas en la obra de Acosta, respecto a los antiguos mexicanos e indica que el sacerdote "copió" una obra "mala y falsa". O'Gorman, Prólogo. Acosta 1962. *Historia natural y moral de las Indias*, p. XIII.

Los pueblos incas y aztecas que Acosta conoció, por el clima y el grado de organización sociopolítica desarrollada -aun en época precolombina- y por los años de aculturación -Acosta llega a América a mediados del siglo XVI -, no poseían esas costumbres, pero sí otras condenadas también por la cultura europea.

Los ritos de sus celebraciones, establecidos desde los orígenes míticos de estos pueblos, eran "crueles y sanguinarios". En el Nuevo Testamento se prohibía derramar sangre y eso era lo que más se hacía en estas festividades religiosas. Además, Acosta las califica como "sucias y asquerosas", "por comer y beber en nombre de sus ídolos, orinar, untarse o embijarse feamente" (Acosta 1962, 5º,27; 267).

La "unción o betún" con que cubrían sus cuerpos los "sacerdotes mexicanos" y los de "otras naciones", por ser mezcla de hierbas alucinógenas, como el *ololuchqui* y *tabaco,* más insectos ponzoñosos machacados, fue catalogada por Acosta como "abominable" y con el afán de encontrar una "razón" para esa costumbre, explica que el objetivo de usar esta unción era darse "fuerza y valor" para poder matar "hombres en los sacrificios con gran osadía". Su aspecto, además, intimidaba a quienes los contemplaban porque tiznado su rostro y cuerpo con humo -"de ordinario" de "tea"-, y con sus cabellos -que no cortaban "en vida"-, atados en gruesas trenzas "con algodón de seis dedos de ancho", adquirían una apariencia que, según este sacerdote, "haría "huir" a cualquiera, por creer "ver un retrato del demonio" (Acosta 1962, 5º, 26; 263).

Otras costumbres, calificadas como "aberraciones", también existían. Entre las más notorias se encontraba la practicada por "algunos mancebos dedicados al culto" para pedir limosna. En esta ocasión los jóvenes se cubrían el cuerpo con el "pellejo de quienes habían desollado" y mientras "cantaban y bailaban" recorrían casas y mercados. Al que no ofrecía ayuda, se lo golpeaba con "el canto del pellejo en el rostro", de manera que quedaba untado con "aquella sangre […] cuajada". "Esta intervención" duraba "hasta que el cuero se corrompía" (Acosta 1962, 5º, 21; 252).

Uno de los aspectos condenados por el cristianismo era la antropofagia. Precisamente las festividades de los mexicanos terminaban en "un banquete" realizado con la carne de las numerosas víctimas sacrificadas. Los cuerpos trozados y "guisados" eran ingeridos con regocijo mientras "bailaban" y "bebían" hasta el hartazgo (Acosta 1962, 5º, 30; 277).

5. 3. 1. Forma de adornar los cuerpos en las celebraciones

Los atuendos utilizados por los indígenas, incas y aztecas fueron otro motivo de condenación por parte de los españoles. Acosta, además de las versiones que recibió de sus informantes, relata observaciones personales al perdurar aún algunas danzas y juegos que no habían sido prohibidas, por considerar las autoridades españolas que los indios debían contar con "algún divertimento" (Acosta 1962, 6º, 28; 317).

La vestimenta sencilla y generalmente homogénea que utilizaban diariamente se reemplazaba por una especial en sus días festivos, sólo utilizada para la ocasión. La cosmogonía del indio impedía la disociación de prácticas teogónicas con lo que podría ser para los españoles puro divertimento. Las manifestaciones, vistas como esparcimiento, poseían un sustrato religioso.

Tanto en el pueblo inca como en el azteca había festividades ordinarias (realizadas en Perú cada uno de los doce meses o lunas en que dividían el año) y extraordinarias, celebradas cuando las necesidades surgían -guerra, sequía, pestes-. En cada una de estas oportunidades se suspendían las actividades cotidianas y los integrantes de la comunidad procedían a realizar ritos que caracterizaban cada fiesta. Generalmente, días antes comenzaba el tiempo preliminar; las penitencias, estrictas y severas como ayunos y flagelaciones, tenían por objeto predisponer a las divinidades para que escucharan sus ruegos. El día fijado para la celebración se reunían todos y se cumplían los rituales, que podían consistir en procesiones, danzas, juegos, sacrificios o cacerías, de acuerdo a la solemnidad que la deidad invocada requería por su categoría. Los atuendos de los participantes eran siempre muy elaborados; se presentaban muy 'embijados' (pintado su rostro y partes del cuerpo expuestas), con vestidos, mantas "y aderezos" de oro y plata, utilizados sólo para esa festividad ya que se guardaban cuidadosamente para ser usados año a año.

En algunas celebraciones se utilizaban ropajes que procuraban mostrar una imagen distinta a la habitual. Ocultaban por unas horas la propia identidad adquiriendo una distinta. Estas celebraciones terminaban con un tiempo pos-liminar disfrutado por todos, ya que se representaban oficios diferentes de los que cada uno realizaba en su vida cotidiana. El artesano se transformaba en pastor, éste, en guerrero. En estos casos los llamados *guacones* utilizaban máscaras que tenían el "gesto del puro demonio" (Acosta 1962,5º, 28; 271). Con sus actitudes caricaturizaban diferentes dolencias (cojos, sordos, ciegos) o animales como escarabajos, sapos, lagartijas, que provocaba hilaridad entre

los observadores. El objetivo consistía en pedir a las divinidades que los liberaran de esas plagas. Las máscaras y atavíos deformes utilizados mientras danzaban o cantaban con "gran disposición", produjeron en los que no compartían sus creencias, la convicción de que esta idolatría de "venerar ídolos y guacas" era inspirada por el demonio; "con esas vanidades y suciedades" éste imitaba a Dios para "tener competencia con Él y con su santa Ley" (Acosta 1962,5º,31; 279).

5. 4. La alimentación

El exceso en las comidas, especialmente después de las celebraciones, fue otra costumbre condenada por los españoles. Sus festividades religiosas concluían, luego de realizada la ofrenda para el pacto contractual con los dioses, con la liberación de las tensiones. El regocijo por haber logrado la comunicación numinosa, daba paso al festejo que terminaba con grandes borracheras; "bebían, comían y bailaban" sin hacer otra cosa, días enteros (Acosta 1962,5º,28; 270). En las comidas se abusaba del ají, fruto utilizado en América en reemplazo de la pimienta. Acosta objeta su uso abusivo, porque al ser "cálido, humoso y penetrativo", lo considera "perjudicial para la salud, especialmente del alma al provocar sensualidad" (Acosta 1962,4º,20; 117-178). Al pertenecer al sector religioso se inclina por la ascesis, es decir aboga por "la liberación del alma de los placeres y las tentaciones"; todo aquello que podía inclinar a la concupiscencia y "placer corporal debía evitarse".[7]

La alimentación servía para resaltar diferencias culturales. Acosta pertenecía a una cultura que veía la comida, ordinaria o extraordinaria, como un acto social con códigos establecidos. Entre los siglos XIII y XIV surgió "la búsqueda casi excesiva de los placeres" (Le Goff y Truong, 2006,115) y comienzan a valorizarse sabores, colores y olores en los alimentos. Demostración de esta mentalidad fue el rechazo que Acosta siente por el *chocolate,* del que comenta, "es cosa loca, lo que en aquella tierra le aprecian". Personalmente, la apariencia de la infusión resultante a partir de esos granos, le resulta repulsiva por asociarla con un referente desagradable al presentar una "espuma arriba y un borbollón como de heces". No comprendía a los que gustaban de ella, incluidos sus compatriotas que se habían acostumbrado a beberla fría o caliente, aspecto

[7] Según la reforma monástica del siglo XI –especialmente en Italia- (Le Goff - Truong 2006, 35).

que trata de explicar: “los que no están hechos a él les hace asco” (Acosta 1962, 4º, 22; 180-181).

Conclusión

Muchas fueron las versiones de marineros, adelantados, conquistadores que relataban las impresiones que les causaron la visión y conducta de ese hombre, anatómicamente similar a ellos pero de apariencia diferente.

Cada grupo étnico poseía su visión cosmogónica, según el lugar que habitaban y el grado de conocimientos que poseían; pero todos eran la antítesis del español. La incomprensión que suscitó, tanto en indígenas como en españoles, esa novedosa alteridad que se le presentaba a ambas culturas, hizo que una de ellas, la de menores avances técnicos, fuera abatida.

El aspecto determinante que promovió reacciones adversas en el español, tema de este análisis, y que hicieron concebir, en los primeros años de la conquista y colonización de América, al indio como una ‘monstruosidad’ fue, en primera instancia, la idea firmemente arraigada en el ideario del medioevo de la imposibilidad de la existencia de una vida equiparable a la del hombre europeo -considerado el único creado por Dios-, en zonas del globo terráqueo inhóspitas como la Torridozona.

Esta concepción, sumada a las costumbres que los habitantes de cualquiera de las comunidades americanas ostentaban, hizo que fueran vistos como monstruosos productos de la naturaleza. Descubrir sus cuerpos, trasgredirlos con perforaciones, pinturas o mortificaciones, escandalizaron al cristiano occidental. Actitudes atribuibles sólo a seres brutales y monstruosos, que no merecían ser llamados hombres. La opinión de los que convivieron o tuvieron algún contacto con el indígena y refirieron sus formas de vida, vestimenta y relaciones numinosas, muestra el imaginario que poseían al elaborar el discurso constitutivo de ese ‘otro ser’ americano.

El relato de Acosta respecto a una tribu del Callao es suficiente testimonio y sirve como ilustración. “Ellos mismos”, comenta, “no se tenían por hombres porque al ser interrogados: ¿“quiénes eran”?, respondieron “que no eran hombres, sino *uros*, como si fuera otro género de animales” (Acosta 1962,2º,6; 72). Con este ejemplo intenta demostrar que ellos mismos ignoraban su condición humana, sin tener en cuenta el sentido que la palabra hombre tenía para estos indios que apenas conocían el castellano. Interpreta-

ción que condice con su condición religiosa, llevándolo a catalogarlos como seres satanizados por estar "sujetos" al demonio, que "los tenía como esclavos", aspecto que debía subsanarse impartiéndoles la palabra del Evangelio (Acosta 1962,5º,5;217-279).

Bibliografía

Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias.* México – Buenos Aires, FCE, 1962.

Adamovsky, Ezequiel, "La alteridad de lo propio: el conocimiento y el "otro" en la construcción de identidades. Apuntes teóricos para el trabajo historiográfico" *Entrepasados* (15), 1998, p.170.

Caby, Cecile, "Ascèse, ascétisme" en hez, Comp, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Àge,* vol. I. París, Cerf, 1997

Colón, [Cristóbal], /1492/, *Diario de [...] Libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias* (Edición facsímil publicada por Pablo Sanz). Madrid, Biblioteca Americana Vetustísima, 1962.

Guérin, Miguel A. "El relato del viaje americano y la redefinición sociocultural de la ecúmene europea" *Dispositio* (XVII 42) 1992, pp.1-19.

Le Goff, Jacques y Truong, Nicolas, *Una historia del cuerpo en la Edad Media.* Buenos Aires, Paidós, 2006

López de Gómara, *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés* (Reedición con prólogo y cronología de Jorge Gurria Lacroix) IV, 15. Venezuela, Ayacucho, 1979

O'Gorman, Edmundo. "Prólogo" en Acosta, José de, *Historia natural...*

---------- *La invención de América.* México, FCE, 1992.

Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria.* Madrid, Lumen, 1992.

Todorov, Tzvetan, *Cruce de culturas y mestizaje cultural.* Madrid, Jucar, 1988.

---------- *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI, 1991.

Vespucio, Américo, *El Nuevo Mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos* (Estudio preliminar de Roberto Levillier). Buenos Aires, Nova, 1951.

El bien y el mal de Kant en Sade: bio-arte de la perversión

Paola Druille

Infancia: principio causal del estado moral

El sujeto, cada vez menos individualizado, comparte y participa en el mantenimiento y elaboración de un sistema que lo convierte en objeto de una realidad construida lingüísticamente, misma realidad objetiva 'apercibida' como determinante de su presencia subjetiva: la infancia, causa de la existencia gnoseológica del ser, donde se localiza el principio intuitivo, es decir, la percepción íntima e instantánea de una verdad universal, momento no repetible en el tiempo y no re-presentable en significado manifiesto. La noción de infante (del latín *infans*: mudo, *infantia*: mutismo) responde al primer estado del ser humano carente de sustancia lingüística pero saturado de significantes. La ausencia de contenido provoca negación de la realidad objetiva expuesta por lo ajeno y elaboración de una realidad subjetiva cargada de representaciones que regresan a la mente como imágenes pretéritas del significante sin sustancia 'aparente'. Esta matriz de la realidad intuitiva favorecerá el desarrollo de la especulación cuando el ser acicale el vocabulario prescrito, abandone la infancia, y pase al estado del *adultus* formado objeto cultural. Sin más, desde la infancia a la adultez cultural se produce la adquisición imperativa de deberes y obligaciones, conciencia objetiva opresora de la conciencia sexual, *pubertas*. En este sentido, además de principio intuitivo, la infancia es principio racional. De esta manera, en el transcurso del mutismo formal se conectan las dos facultades determinantes del comportamiento humano: intuición y razón, intelección y discurrir. De la intuición, o sensibilidad instintiva, resulta el impulso vital y conductivo del accionar biológico; de la razón, las operaciones lingüísticas del discernir que sujetan los impulsos instintivos para asegurar la vida cultural.

En este contexto, Immanuel Kant y el Marqués de Sade funcionan como representantes modernos de las categorías razón e intuición, respectivamente. En Kant la razón es *a priori*, antecede a toda experiencia posible y carece de cualquier elemento empírico. En la práctica especulativa, la razón cumple la función de juzgar entre el 'bien', en tanto categoría moral y objeto de la voluntad de la ley moral, y el 'mal', inclinación pasional y carente de discernimiento. Mientras lo intuitivo en Sade es *a posteriori*, guía el comportamiento biológico hacia la pericia de lo contingente luego de contemplar la

experiencia moral posible. Sin embargo, si por 'bien' se entiende la actuación universal en acuerdo con las categorías lógicas de la razón pura, y por 'mal', la sujeción hacia lo irracional, perverso e ilícito, estas formas del actuar social no se deben reflexionar por separado, es decir, conformando dos sujetos posibles de la experiencia, pues consideramos que ambas categorías se afectan en la síntesis elaborada por el individuo una vez adquirida la conciencia sobre lo histórico. Desde este enfoque, la filosofía de Kant afianza un lenguaje teórico, metodológico y hacedor formal de la realidad objetiva sujeta a la noción legal de la moralidad del 'bien'; el lenguaje pornográfico de Sade persigue completar la ausencia de contenido en la categoría ilegal del 'mal' para hacerlo asequible a la crítica racional del 'bien'. Así, el bien y el mal invierten continuamente sus representaciones y conforman, no categorías opuestas, sino integrables al sujeto en el momento de la experiencia social con lo ajeno: interrelación conflictiva con la realidad objetiva. En pocas palabras, la relectura de los escritos de Sade y Kant permite revisar la dupla moral bien y mal como justificación argumentativa del discurso moral, legal y coercitivo de la cultura occidental desdoblada durante el estado infante de la modernidad.

Objeto cultural, sujeto moral

La voluntad de goce llama al placer para la realización del deseo a través de la negación del objeto de deseo construido por la moralidad en la afirmación de su voluntad deseante. En este caso, el deseo no implica sujeción a la sensibilidad, aunque la incluye como materia prima de su manumisión intrasensorial, pues toda sujeción supone la existencia de un objeto sujeto, es decir, de un ser a partir del cual se predica y prescribe algo: negación del deseo en beneficio de la ley moral, donde muere el placer para dar lugar al desplacer como nuevo motivo de búsqueda del placer por un interés ajeno, *alienus*. La experiencia sensible se vuelve contraria a la necesidad biológica, resultando una 'diferdicción' (o dicción diferida) del deseo por la actualización de la voluntad de actuar prescripta. Así, lo decible resulta universal y hace del sujeto un objeto cultural *opus* de la voluntad moral.

No obstante, el cuerpo orgánico exhibe lo indecible recluido en la subjetividad y da forma -sin contenido universal e inteligible- al acto inconsciente de negación del principio de placer. La sustancia contenida en la voz infante ayuda en este proceso de 'querer decir' algo que 'ha sido' en la intuición, pero sólo consigue profanar su existencia en el momento de la reelaboración material de una forma irrepetible: querer volver a un esta-

do donde la voluntad moral era exterior, ajena, al ser. De esta manera, sucede el proceso de *anagnorisis* donde el sujeto objeto ha dejado de tener sólo existencia conceptual (en el discurso de sistematización social); ahora reconoce su posición real como objeto deseado por la cultura moral. Resumiendo, si bien el mostrar del objeto y el querer decir del sujeto provocan una distancia entre el significante y el significado, hiato que la desestructuración metalingüística del lenguaje no puede articular, la literatura pornográfica descubre y significa lo nefando en función de la destrucción del objeto deseado en un movimiento que busca captar la sustancia del sonido negado dentro del predicado del sujeto empírico. Sin más, el significante, en tanto materia expuesta para la profanación del lenguaje moral, es multifacético: exhibe el 'querer decir' del sujeto a partir de la semantización de la forma y dogmatiza la presencia corporal de la subjetividad individual negada y subsumida en la moral universal.

La sexualidad *infante*

La infancia es causa de la sexualidad, gestación del conflicto de la experiencia sensible con lo genital y negación de su funcionalidad. El objeto cultural, objeto de deseo, afirma la sexualidad activa del sujeto social al mismo tiempo que niega su placer al expresarse como instructor gozoso y trascendental de la moralidad. Durante este descubrimiento tácito del sujeto sexual por el objeto, se hace explícito un proceso dialéctico que enlaza dos formas lógicas de conocimiento: *a se* y *ab alio* ('desde sí' y 'procedente de otro'), cuya síntesis deviene en sustancia del discurso moralista motivado por la fusión de la realidad objetiva en la verdad subjetiva. *A se*, como entidad independiente con existencia en sí mismo, y *ab alio*, entidad dependiente sin principio en sí mismo sino en otra realidad, obtienen su raíz en las concepciones griegas ζωή y βίος, respectivamente. Por lo tanto, la conciencia *a se* del ser individual se manifiesta determinada por la apelación imperativa de lo ajeno que afecta el deseo biológico y coactiva la experiencia de lo sensible dentro de lo posible.

Con *ab alio* la conciencia íntima percibe como mandatos los significados lingüísticos sin elaboración reflexiva de su contenido: enlace prescripto inserto en la síntesis de lo necesario sin goce satisfecho. Sin embargo, de la cópula *a se* y *ab alio* resulta el sujeto deseante como sujeto infante, es decir, como *infans* deseoso. Deseo mudo que conforma lo 'im-pre-decible' (no decible con anterioridad al obrar), por lo tanto, escapa a la ley moral codificada por el lenguaje del 'bien'. Sin más, lo impredecible es expropiado para

la categorización funcional de lo genital formalizada por el sistema del 'mal'. De esta manera, la difer-dicción de la necesidad sexual se actualiza e incorpora en lo universal y comienza a ser apercibido como contingencia de lo real. Al conocer la diversidad sensible racionalizada como posibilidad accesible, el ser se confunde ante una situación dilemática que activa el mecanismo de negación del imperativo categórico respeto a la inclinación biológica (multiplicidad de percepciones sintetizadas por la razón y vueltas a analizar durante de la búsqueda de otras prácticas además de la moralmente posible). En consecuencia, la individuación se alcanza en la manifestación de lo sensible sistematizado y transformado en el imperativo instintivo sin coerción 'aparente'.

Penetración de la cultura: 'auto-destrucción del deseo'

Durante la etapa de confusión la literatura pornográfica sucede en doble reafirmación: por una parte, de una moralidad universal restrictiva del *appetere voluptatem* expuesto para la profanación visual (estimulante de la inaprensión de lo genital exhibido como 'cosa en sí') y, por otra parte, de la prostitución del placer determinante de la individuación sexual basada en la obtención de goce durante la satisfacción del deseo ajeno que sobreviene en necesidad de auto-destrucción: no saciedad del deseo *a se*, por lo tanto, apatía biológica.

Desde esta perspectiva, el crimen descrito en *Juliette* y *Justine* del Marqués de Sade resulta en *pathema*: anticipación de la muerte alienada por el padecimiento vital inexpresable, pues el silencio se apropia de la voz enunciativa e ingresa en un aletargamiento mudo que incauta la sensación de goce. *Justine* y *Juliette* trascienden hacia la fusión lingüística del bien y el mal, causan la comunión biológica y consolidan una relación fraternal incestuosa y dialéctica donde una 'ha sido' algo que la otra no 'debe ser'. En el primer caso, la penetración *a priori* de la cultura instructiva en la razón se connota como acto prohibido y prostituido por el reconocimiento de la multiplicidad de coacciones impulsadas por el sistema moral. En pocas palabras, la *anagnorisis* subjetiva se origina en la per-versión del 'deber ser' en un ser posible. A modo de efecto, surge como fuerza centrípeta y centrífuga la *violentia* anímica contenida en lo impersonal del ζωή que no se aplica a nadie en particular sino que deviene en universal. La aparente inmutabilidad moral intrínseca y protectora de un orden imperativo se trastorna durante la opresión y conculca el 'deber ser'. Tal inversión de los valores morales conduce a la desestructuración de la realidad *ab alio* por *a se* mediante la deposición extravagante de

lo impuesto resultando como producto la necesidad de auto-destrucción perversa. Debido a que esta necesidad es el impulso irresistible que hace que las causas obren de manera infalible en cierto sentido, la necesidad de autodestrucción obsesiva del perverso se invierte en deseo. La satisfacción gozosa del perverso analiza su propio deseo en tanto que no le pertenece, pues sólo se muestra en presencia del objeto cultural, es decir, de lo ajeno en una acción que hace coincidir la necesidad de autodestrucción vital (por ejemplo, la evacuación intestinal) con el impulso sexual instintivo y racionalizado a través de la categoría del 'mal'. El sonido lingüístico del goce perverso promueve la excitación y, por consiguiente, la síntesis: el orgasmo, o espacio de la posibilidad -silencio in-decible que provoca conmoción de los sentidos y moción contingente del obrar según la disposición moral.

En síntesis, la moralidad se trans-forma a través de la modernidad en el monstruo que se debe respetar a fuer de dicción repetitiva y 'buena voluntad', además de reconocer como productor y reproductor de temor mediante la recreación de lo predecible en la realidad que se descubre cuando se conoce el mismo mecanismo de pre-dicción construido por la tecnología moral. El temor crea el monstruo estimulante del rechazo a lo desconocido luego de la deformación de la verdad universal. Monstruosidad apriorística compuesta por la sensación de asimetría entre *a se* y *ab alio* que provoca la acción violenta: tomar para sí lo ajeno en un acto perverso y orgásmico. Así, la opresión motivada por la penetración cultural indeseada causa el *pathema* cuyo efecto moral acompaña el transcurrir existencial del sujeto en la coerción del deseo.

El reconocimiento particular de la tecnología del temor supone la individuación estética de la escritura literaria, arquitecta virtual de la identidad del sujeto posible configurado en la pornografía del sujeto perverso. Una escritura apelativa, por la seducción que encierra su insinuación al placer de la inclinación, y corporal, pues exhibe su marca fundamental, el goce, y describe las partes del cuerpo desestructurado donde revela que lo genital resulta execrado por el discurso moral a la condición orgánica de placer venéreo. El interés de la práctica del sujeto perverso tendrá como finalidad la búsqueda lingüística de la mejor forma representativa del contenido de su condición, por tanto, la representación literaria no deviene de la sensibilidad para ser captada por la unidad conceptual, sino que el concepto racional inquiere la manera de significar la sensibilidad patológica y apropiarse del 'bien' material de la cosa apetecible. Sin más, todo resulta en un 'bio-arte' literario: actividad lingüística que trabaja con el organismo vivo y seccionado, exalta sus funciones biológicas y economiza su multiplicidad metafórica en un

lenguaje afectado que confiesa, sin eufemismos, el ῆθος particular del individuo biológico. Desde esta perspectiva, la literatura pornográfica de Sade acaece, en primer lugar, como lenguaje, pues el procedimiento metonímico que configura la relación paradigmática entre las expresiones verbales que nominan las partes asociadas a la sexualidad corporal, exaltan al lector por presentarse como puros significantes, es decir, como materia orgánica vital, y, en segundo lugar, como narración. En suma, la atención de la lectura se focaliza en las pericias erógenas del personaje, y, en menor medida, en la consecución de la trama narrativa. En este procedimiento metonímico, la lectura de cualquiera de sus partes provoca la misma alteración que la unidad genital. Sin más, la construcción racional de la función sexual desnuda el cuerpo infante y trascendental al tomar conciencia de la estética de la conciencia histórica.

Integración conflictiva: bien y mal

El ser, objeto y sujeto de la razón, debe ser re-conocido (vuelto a conocer) como individuo sexual en un acto de aceptación de la posibilidad de integración conflictiva que permita adoptar una perspectiva analítica sobre la relación funcional de las partes orgánicas del cuerpo moral, y sintética sobre lo genital, a la vez extensivas a la diversidad de situaciones sociales donde lo venéreo escapa a la sensibilidad racional. Tal operación no supone una síntesis teleológica, sino la posibilidad experimental del movimiento repetitivo de desestructuración y estructuración en acuerdo con el significante histórico, es decir, con la voz inconsciente de la moral occidental en su estado infante. En pocas palabras, el sujeto esclavo del lenguaje moral escapa a la mirada coactiva de la moralidad legal en gestación, compone un bio-arte literario que integra 'bien' y 'mal' en el cuerpo individual y presenta las funciones vitales como inevitables en la conformación de una conciencia crítica de lo ajeno, mientras destruye las instancias bio-políticas de coerción que participan en la construcción formal del organismo moderno. Por lo expuesto, resulta menester analizar esta formalización en un momento anterior a la actualización de la condición exicial del ser no moral.

Bibliografía

AA.VV. *Foucault y la ética I.* Seminario dirigido por Tomás Abraham. Buenos Aires, Letra Buena, 1992

Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte*. *Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Texto, 2003

---------- *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004

---------- *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Diccionario Latino-Español, Barcelona,Ramón Sopena, 2003.

Diccionario Manual Vox Griego-Español, Barcelona: Emege, 1990

Ferrater Mora, J., *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ariel, 1999.

Freud, Sigmund, "El malestar de la cultura", en *Obras Completas*, V.XXI. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

Kant, Immanuel, *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires, Losada, 2004.

---------- *Crítica de la Razón Práctica*. Buenos Aires, Losada, 1993.

---------- *Crítica del Juicio*. Buenos Aires, Losada, 2005.

Lacan, Jacques, "Kant con Sade" en *Escritos II*. Buenos Aires:,Siglo XXI, 1985.

Marqués de Sade, *Justine o los infortunios de la virtud.* Barcelona, Edicomunicación, 1995

---------- *Juliette*. Buenos Aires, Editora AC, 2003

La hidra tricefálica. Comunistas y judíos según el nacionalismo argentino de la década del '30

Lorena A. Jesús

Desde tiempos remotos el 'judío' fue caracterizado despectivamente y mirado con recelo por las sociedades occidentales; posteriormente – y Revolución Rusa mediante – el comunismo también fue estigmatizado como un peligroso enemigo al cual perseguir y erradicar en nombre de valores tan altos como el orden, la religión, la familia y la patria.

El nacionalismo de derecha argentino,[1] al igual que sus pares extranjeros, ha visto teñido su discurso de un marcado antisemitismo así como de un profundo rechazo al comunismo y a la izquierda. Estos fueron vistos como los 'agentes del mal' que venían a destruir el orden tradicional establecido.

Este trabajo se propone retomar algunas miradas del nacionalismo vernáculo durante la denominada 'Década Infame' que llegan al límite de la demonización de ese 'otro' diferente culturalmente u opositor en el campo político. Se indagará sobre los diversos análisis e interpretaciones del nacionalismo restaurador acerca de la 'cuestión judía' y el comunismo, que tienen como eje la deshumanización del enemigo y el hecho de responsabilizarlo por todos los males que aquejan a la sociedad moderna.

Una cuestión que no resulta menor a la hora de abordar esta problemática es la conjunción que comienza a darse desde fines de los años '20 entre un nacionalismo de corte maurrasiano, que podríamos denominar secular y las filas de católicos militantes que, parafraseando a Monseñor Gustavo Franceschi, estaban atravesando su 'despertar nacionalista'. Es desde esta perspectiva de 'confesionalización del nacionalismo' que el presente trabajo analizará los diversos aspectos que aborda.

La estigmatización

• El 'judío deicida'

A decir de muchos nacionalistas católicos,[2] tanto eclesiásticos como laicos el pueblo judío, en un acto de escandalosa traición, entregó a Jesús a las autoridades que 'no tu-

[1] En adelante al hablar de "nacionalismo" o "nacionalistas" se estará haciendo referencia a esta vertiente extrema del mismo.

[2] Estas versiones incluso formaban parte de los conocimientos teológicos impartidos a los catequistas, que luego moldearían niños católicos. Por ejemplo en la revista *Catequesis* que comenzó a editar la Dirección Central Catequística en 1932.

vieron otra alternativa que hacer cumplir la ley' y enviarlo a la cruz. En esta reconstrucción de los hechos que dan origen al cristianismo, toda la responsabilidad está puesta en 'los judíos', pasando casi inadvertida la participación de autoridades romanas, que casualmente gobernaban la región en ese período. Por otra parte, tanto Cristo como sus apóstoles, su madre y demás fieles seguidores, imbuidos como estaban de una infinita piedad, eran judíos y sin embargo estas características positivas no se aplican a la generalidad de la 'raza'. Raza que sí puede ser definida de forma global a partir de las acciones reprobables de la multitud que clamaba violencia. Vemos así por ejemplo que:

> La actitud desconcertante de la multitud judía que después de haber presenciado la Bondad de Jesús lo tortura y lo condena ferozmente al patíbulo, sorprendió no solamente a Pilatos sino a cuantos escrutan las causas recónditas de aquel suceso. Jamás se ha visto una perfidia o traición popular más súbita, cruel, injustificada y violenta [...] después de condenar al Justo, ellos gritan como inspirados: - ¡Caiga su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos! - .Esa aceptación anticipada de un castigo que vislumbran porque vagamente reconocen la maldad que están cometiendo, señala los aciagos destinos del pueblo judío y los años cargados de reprobación y de adversidad que su progenie racial había de sufrir en el futuro hasta el epílogo de los tiempos. Y aquí surge un problema de conciencia: ¿Es justo que los hijos paguen el crimen de sus padres porque éstos lo reclamen?. Es evidente que no; pero en este caso la transmisión de la pena se cumple, porque la prole incurre y se solidariza con la misma culpa que cometieron sus padres.[3]

Los tópicos que dominan este tipo de argumentaciones pueden resumirse en que 'los judíos' entregaron a Jesús movidos por una maldad intrínseca, por eso aún hoy, y por siempre, deberán seguir pagando sus culpas. Tampoco faltan las referencias a la codicia, afán de dominación, etc., que los caracteriza desde el inicio de los tiempos.

- **El Judío Errante**:

El mito del Judío Errante que recorre Europa desde la Edad Media hasta el siglo XIX es una figura de la mitología cristiana que (con diversos matices según la época y el lugar) surge durante los momentos finales de la vida de Jesús. La leyenda refiere que un zapatero se negó a dejarlo descansar en su taller mientras transportaba la cruz hacia su destino final; otras versiones sostienen que fue el hijo del zapatero quien insultó a Jesús durante la Crucifixión por lo que fue condenado por Cristo a "errar hasta su retorno".

Algunos interpretan esta historia como una metáfora de la diáspora judía, es decir, el pueblo judío está condenado a vagar por el mundo, viviendo en naciones que le son ajenas. Los nacionalistas, basados en estas versiones, argumentan que 'los judíos' no tienen un sentimiento de pertenencia ni de lealtad hacia esas naciones, sino que más

[3] Barrantes Molina, Luis: "La apostasía moderna", *Criterio* (110), pp.504-505

bien se mueven según sus aspiraciones - anarquistas y antipatrióticas - de dominación de esos países que los han acogido. Son habituales consideraciones tales como:

> […] Respecto a los que "trabajan al amparo de las libertades que establece la Constitución", es lamentable, porque este amparo ha llevado todas las riquezas del país a manos de los judíos de casi todas nacionalidades. Pero que un judío ha trabajado en su vida contribuyendo al beneficio de la nación de los cristianos, privándose de sus propios beneficios, eso quisiera que me lo pruebe el autor "desconocido" en mejor forma que pretende probar el "plagio de los Protocolos"[4]

- **El 'tipo' judío**:

Encontramos una doble caracterización negativa de la 'raza' judía, una referida a su aspecto físico y a su condición 'moral' o 'espiritual'. En la lógica antisemita que primaba en el pensamiento nacionalista[5] del período, la condición de 'judío' implicaba rasgos físicos que le eran propios y encontraban su contraparte en la personalidad del individuo o, mejor dicho, esos rasgos físicos eran la expresión de los sentimientos innobles que albergaba en su interior. El pueblo judío es representado generalmente en acciones que denotan su pobreza 'espiritual' o 'moral':

> […] Aunque los sacerdotes y escribas esperaban al Mesías, lo rechazaban porque se presentó humilde, pobre, oscuro, manso, y sencillo, en vez de ser el príncipe altivo, conquistador y poderoso que ellos, en su orgullo y codicia, deseaban para enriquecerse y dominar a los demás pueblos.[6]

En este caso, en la alegoría de los sacerdotes judíos enfrentados a Cristo, no solamente se enumeran una serie de atributos negativos que dan cuenta de la personalidad del judío, sino que además se oponen a éstos las cualidades que encarna el cristianismo.

En cuanto a los judíos en la actualidad, el acento está puesto en su comportamiento indigno y promiscuo dentro de la sociedad:

> En la feria del Parque Centenario no se juega, por lo menos a la vista, pero constituye un espectáculo ignominioso para la ciudad. Explotada por los judíos y "animada" por prostitutas contratadas, las escenas más repugnantes se suceden en todas las atracciones de la feria. No hay allí el más elemental respeto por las familias honestas […] Los "don-juanes" judíos, que son millares volcados por el ghetto cercano, no respetan categorías, a todas ofenden por igual, de hecho y de palabra.[7]

---

[4] Crisol, "Sobre la autenticidad de los Protocolos de los Sabios de Sion" (carta de lectores, 17 de enero de 1935)

[5] Es importante insistir en este punto que, cuando hacemos referencia en el presente trabajo al 'nacionalismo' entendemos por ello a las vertientes de derecha o lo que se ha denominado 'nacionalismo restaurador'.

[6] Barrantes Molina, Luis, "La apostasía moderna", *Criterio* (110), pp.504-505

[7] Crisol, "Dos ferias judías y dos vergüenzas" (17 de enero de 1935)

Sin embargo, hay algunas versiones que pueden llegar aún más lejos en su afán de evidenciar la crueldad y la maldad del 'judío'. Como el uso[8] de esta historia de la tradición medieval española que narra, sin dejar de lado los detalles macabros, los cruentos episodios de los cuales es víctima un niño católico a mano de 'los judíos' por negarse a abjurar de su Dios:

> Y ¿cómo se le mata?, preguntó uno. Eso no se pregunta: como a su Dios, replicó otro, y así uno presentó el martillo y los clavos; otro rodeó las sienes del niño con una corona de zarzas, otro sujetó sus tiernas manos y otro las clavó al muro. Después unos cuantos le abrieron las venas y recogieron en frascos y copas la sangre que caía. Domingo reza en voz baja y suspira. Se oyen algunas de sus palabras. Madre mía… Vuelve a nosotros ésos, tus ojos… los suyos están cerrados; pero de cuando en cuando se abren para dirigirse al cielo en actitud de súplica, o derramarse en una mirada llena de mansedumbre sobre los que le martirizaban.[9]

La evocación de esta historia encuentra no poco asidero en el hecho de que Dominguito de Val fue venerado en toda España e incluso beatificado por Pío IX. Asimismo, nuevamente encontramos opuestos los valores y cualidades de la cristiandad, encarnados en Dominguito; versus la maldad del judaísmo que roza la frontera de lo monstruoso en la figuras vampirescas de los judíos recogiendo en copas su inocente sangre, en el marco de un crimen ritual.

En cuanto a las manifestaciones físicas de la condición de 'judío', estas eran descriptas en los siguientes términos, además de frecuentemente caricaturizadas en diversas publicaciones:

> En la entrada de cada uno de esos lugares tropezará con una cabeza achatada, auténtica cabeza de víbora, con unos ojos pequeños y malvados y con un miserable gesto de rufián; y es que, en cada uno de esos lugares, el que aparezca a su vista será un judío.El judío sonreirá al verlo y al sonreír apretará los dientes como diciéndose interiormente, porque es cobarde, "perro cristiano".[10]

La analogía de 'los judíos' con la víbora como encarnación de lo demoníaco era frecuente y hacía referencia al plan subrepticio para dominar el mundo que estos orquestaban en las sombras.[11] Esto último en alusión a lo que en la jerga nacionalista antisemita se conoció como la 'tesis de la conspiración universal', la cual sostenía la existencia un mismo enemigo común que se manifestaba en diferentes formas según las circunstan-

---

[8] Lo hace por ejemplo Julio Meinvielle en su libro *El judío en el misterio de la historia*, datándola en el año 1250 y también vuelve sobre ella Vicente Baldés en su artículo, "El plan judío contra el mundo cristiano", *Criterio* (nº 162)

[9] *Catequesis* (nº 67), pág. 47-56, citado en Bren Dror, Graciela: *Católicos, nazis y judíos, la Iglesia Argentina en los Tiempos del Tercer Reich*, Buenos Aires, Ediciones Lumiere, 2003.

[10] Newton, Jorge, "Finanzas judías estrangulando gargantas argentinas", *Crisol*, 18 /09/1934.

[11] Para este punto veáse Ben Dror, Graciela, *Católicos, nazis y judíos. La Iglesia argentina en los tiempos del III Reich*, Buenos Aires, Lumiere, 2003, p.104.

cias. La izquierda, el capital internacional, la masonería y el liberalismo quedaban así reducidos a las diversas apariencias que adoptaba el judaísmo para llevar a cabo su plan de dominación.

Comunismo, el otro enemigo

Así como el judío era visto como un elemento anómalo dentro de las sociedades, el fantasma del comunismo en expansión, acicateado desde la URSS, representaba un peligro igualmente pertubador.

Los nacionalistas veían con espanto la manera en que el gobierno bolchevique combatía la religión y sus alcances en el seno de la sociedad y declamaban incansablemente contra el 'inhumano y perverso' régimen soviético que no tenía límites en su cruzada antirreligiosa. Así, por ejemplo, se pronunció *Criterio* en su sección "Marginando":[12]

> **Reyes Magos**. Estos son unos marginandos conmemorativos. Como si dijéramos de ocasión, el lector nos perdone, pero las fechas obligan. Dentro de cuatro noches pasarán los Reyes Magos [...] Si para nosotros ya no hay Reyes Magos, debemos crearlos cada año porque debe haberlos para los que nos siguen. ¿Cómo robar a los niños una alegría? ¿Y quién no tiene niños a su alrededor? [...] **Pero no será así**. El año anterior, precisamente por las fechas de Navidad y Reyes, las autoridades bolchevikis prohibieron que se regalaran muñecas a las niñas, porque "las muñecas representan la idea burguesa de la vida familiar y despiertan el amor materno, provocando el gusto por las obligaciones domésticas", cosas que los maestros de Moscú han eliminado de sus enseñanzas [...] El intento soviético está destinado al fracaso. Cuando el pobrecito niño ruso no tenga un rompecabezas, [...] hará de un palo de escoba un caballo y jugará al jinete [...] Y la niña, sin muñeca, se hará ella misma un envoltorio de trapos, le dará el nombre de Porota o de Beba y tendrá a pesar de todo su invencible e intocada música. Niñez sin juguetes puede ser. Pero sin juguetes de juguetería, costosos y frágiles. Niñez que no haga juguetes por sí misma, no la hay. Esto puede ser que lo sepan los rojos de Moscú.[13]

Vemos así como, según la mirada de 'Luis Enrique' plasmada en las páginas de *Criterio*, el régimen 'rojo' no tiene reparos en romper las cándidas ilusiones infantiles en pos de sus crueles propósitos de erradicar las costumbres cristianas que engendraban y sostenían la idea burguesa de familia y sociedad. Llegando incluso para esto a fomentar vínculos licenciosos y corrompidos, basados en ideas promiscuas de 'amor libre'.[14] Tampoco encuentra impedimentos morales para sus espantosas políticas de deportaciones, trabajo forzado y explotación infantil, que denigran por debajo de sus condición humana al infortunado pueblo soviético. Tal como atestiguara la "Exposición contra los Sin Dios" que

[12] En la sección de la revista "Marginando con Luis Enrique" escribía con ese seudónimo el periodista Enrique Osés, quien a partir de 1932 fue director del periódico nacionalista *Crisol*.
[13] "Marginado por Luis Enrique", *Criterio* (96)
[14] Legon, Faustino J., "La familia y la organización política", *Criterio* (20) pp.73-74.

Criterio comentó en sus páginas:

> esta Exposición abre los ojos del visitante a un mundo de horrores y miserias morales, espirituales y físicas, tales que su sola vista conduce a abominar de un sistema y un gobierno que ejerce sobre la sexta parte del globo una tiranía política y religiosa nunca vista.[15]

Consideraciones finales

A la hora de dimensionar el antisemitismo en la Argentina en los años de la denominada 'Década Infame', es importante subrayar que las fuentes utilizadas en el presente trabajo intentan representan con cierta amplitud el arco del 'nacionalismo restaurador', desde sus posiciones más moderadas hasta las más acérrimas. Se analiza *Criterio*, una publicación prácticamente orgánica de la Iglesia, que incluso a partir de 1929 contó con un Delegado de la Autoridad Diocesana ante el Consejo Directivo de la revista y un periódico como *Crisol*, alineado de forma manifiesta con las ideas nacional-socialistas.
Sin embargo, en este período resulta dificultoso establecer una diferenciación en cuanto al grado o carácter antisemita que denotan estas publicaciones en sus páginas. En ellas parece reflejarse una tendencia de marcado antisemitismo en todas las vertientes del nacionalismo de derecha, sin importar las procedencias originales de los sectores que confluyen en esa derecha católica.

Lo anterior nos remite a otro aspecto a destacar, la conjunción de argumentos religiosos integralistas con los del 'racialismo moderno', la cual dotó al nacionalismo de derecha de una amplia batería de argumentos que se reforzaban mutuamente.

La acción judía en el plano social, económico y político tenía como fin último la destrucción del cristianismo para el advenimiento de un nuevo reino de Israel. Al mismo tiempo que la extrapolación de hechos del pasado al presente servían para demostrar la culpa judía y la verdad que detentaba la Iglesia Católica, ya que

> La terquedad, la inconsecuencia, la ceguedad voluntaria, el orgullo, la codicia que produjeron la oposición de los sacerdotes a Cristo y la traición del pueblo que antes lo había aclamado, se prolonga hasta hoy en el odio judío contra la Iglesia, identificada con su fundador.[16]

Por último, cabe señalar la idea predominante dentro del movimiento nacionalista, de la equivalencia entre el judaísmo, la masonería y las finanzas internacionales que configuraban la 'hidra tricéfalica' en que se concentraban todos los males que se cernían sobre

[15] "Exposición contra los Sin Dios", *Criterio* (331), pp.237-238.
[16] Barrantes Molina, Luis: "La apostasía moderna", *Criterio* (110), pp.504-505.

la humanidad, de los cuales el comunismo era una expresión más.[17] En la perspectiva de los autores nacionalistas el comunismo, en ese momento en su versión bolchevique, era parte del plan judío para la dominación del mundo, lo cual se hacía evidente en su pensamiento, por la condición de judíos de sus principales dirigentes.

Según la leyenda griega, la hidra podía tener innumerables cabezas, aunque sólo una era inmortal y el monstruo sólo podía ser destruido cuando ésta le era cercenada. Llegado este punto, parece una redundancia concluir en que esa cabeza, la cual mantenía viva a todas las demás, era el judaísmo en su eterna cruzada en pos de la destrucción del orden cristiano.

Bibliografía

Barbero, M. Inés-Devoto, Fernando, *Los nacionalistas (1910-1932)*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

Ben-Dror, Graciela, *Católicos, nazis y judíos, la Iglesia argentina en los tiempos del Tercer Reich*, Buenos Aires, Lumiere, 2003.

Buchrucker, Cristián, *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna, una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*, Buenos Aires, Ariel, 1999.

---------- *La República imposible (1930-1943)*, Buenos Aires, Ariel, 2004.

McGee Deutsch, Sandra, *Contrarrevolución en Argentina, 1900-1932: La Liga Patriótica Argentina*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Zanatta, Loris, *Del Estado liberal a la Nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo., 1930 – 1943*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

Fuentes Primarias

Criterio

Crisol

[17] Doll, Ramón: "Hacía la liberación", en BPNA, citado en Buchrucker, Cristián: *Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927 – 1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Delincuentes, crímenes y monstruosidades: la noticia sobre el delito en los medios masivos

Stella Martini

Normalidad y desvío, las caras de la ley

Legalmente, el delito es una infracción, un desvío de la conducta pautada por la letra del Estado. Más que del desvío de la letra de la ley, en primer término se impone pensar en la ley que instaura el delito- la falta- y es la falta la que dice acerca de la ley formulada para establecer un orden social. Ley que incluye y excluye, permite ejercer el control y establece la (co)existencia.[1] Los discursos sobre el delito son producto y constructo de la sociedad y sus instituciones, y de sus relatos, que son muchos y genéricamente diversos. Entre ellos, las noticias de los medios resultan relevantes por su alcance y significación masivos.

La construcción del concepto de desvío está en la cultura; su origen, en la necesidad de ordenar un grupo para su supervivencia y para que sea funcional al poder, porque la realidad de lo desconocido se hace amenaza o se imagina como tal. La incertidumbre, que el ser humano cree poder superar o desterrar, atraviesa los relatos amenazadores. El desvío que se concreta en el crimen impide la tranquilidad y la armonía social, utopías de larga data. Tanto frente al orden natural como al social, la irregularidad cobra forma y sentido monstruosos. Las religiones imponen el primer ordenamiento que es afirmación de una certeza.[2]

Modernamente, hay dos respuestas habituales en relación con dos órdenes, el del Estado, que fija el marco legal, reprime y castiga el desvío; el de la sociedad, que expresa (políticamente) su sensación de miedo, su desconfianza del otro que acecha, y de sí mismo también, y del descontrol, posible consecuencia de las pulsiones. Ambas hablan de la irregularidad, de la forma imperfecta. Como relación causa – efecto para-

[1] El origen de la norma y de los relatos sobre el desvío está en la organización de las primeras comunidades humanas. Las diversas cosmogonías distinguen entre el permiso y la prohibición, y sus efectos, el Bien y el Mal. O sobre el bien y la privación o ausencia de aquel. A la instauración de los tabúes del incesto y el parricidio le corresponde paradigmáticamente la esfinge como símbolo del polimorfismo y la monstruosidad. Para la preservación de la cultura patriarcal, por ejemplo, se hace necesario relegar a la mujer a un espacio de inmadurez - de falta - y por tanto de proclividad a la infracción, que la hace peligrosa, desde allí la figura de la hechicera a la que hay que quemar para purificar la sociedad.

[2] Como texto fundante de una de las narrativas más poderosas en el mundo, la Biblia cristiana asegura que el hombre está marcado por la desobediencia a la ley y condenado al fratricidio.

dójica, cuando la incertidumbre se confunde con el miedo, el orden de lo monstruoso se agiganta. El desvío es sinécdoque para explicar la violencia, la sintetiza y simplifica. De este modo, amenaza, seguridad y gobernabilidad se articulan en un conjunto que anula o desvirtúa la condición de ciudadanía porque la reduce a aisladas y coyunturales tareas de control y vigilancia. Pero porque fundamentalmente diluye la vigencia de los derechos o simplemente los desconoce. Si el Estado opera con el máximo de su peso represivo, ignorando los debidos procedimientos judiciales, como en la última dictadura con su denominada "Doctrina de la Seguridad Nacional", ciertos sectores medios dicen sentir alivio, el peligro podría ser conjurado. Los costos no importan. Los medios replicaron este sentido de país en su momento. En democracia, el problema es complejo, implica los modos de la ciudadanización efectiva, enfrenta políticas sustentadas en los derechos civiles y los humanos con planes de 'mano dura' y el delito, sus efectos y su prevención se convierten en capital para el juego político, especialmente en etapas preelectorales. Lo fue en 1999 y lo es ahora, ante las elecciones de 2007, desde el sistema político y desde la información sobre (in)seguridad en los medios.[3]

No se trata aquí de celebrar la anomia, la anarquía, ni denostar la ley, sino de poner en foco la reflexión en la cuestión sobre el orden legal y sus consecuencias, pensar en el estado de la sociedad donde el delito se origina, se acepta o se rechaza,[4] y en las explicaciones que la misma sociedad da sobre los niveles de violencia que produce y que la atraviesan y entre las que las noticias policiales son relato relevante. La monstruosidad es la marca que atraviesa las tipificaciones del delito en la vida cotidiana y como tal suele aparecer en los medios.[5]

No toda violencia es tipificada en la letra de la ley; y en todo caso es contradictoria la valoración que hace el cuerpo social de los hechos violentos en su conjunto (desde

[3] El informe *La seguridad ciudadana como política de Estado* (2004)[3] sobre la situación en los países del cono sur afirma que "el discurso político progresista, en torno a la seguridad ciudadana, es en general fragmentado prácticamente en toda la región. Resulta casuístico y recurrente en apelaciones a la eficiencia operativa de las policías y a la búsqueda de mayor penabilidad. En general carece de una base doctrinal democrática desarrollada y de una línea argumental clara" (2004:31).

[4] Piénsese por ejemplo cómo se naturalizan formas delictuales cotidianas, mendicidad de menores- lo que supone formas diversas de abuso-, infracciones de tránsito que alcanzan casos de homicidio culposo, evasión de impuestos, entre varias otras conductas que son aceptadas y/o celebradas socialmente. Como propuesta que aún no ha tomado el debido estado público, la Asociación Madres del Dolor define los 'accidentes' en la vía pública como 'hechos de tránsito', para quitarles la marca de lo aleatorio implicado en el término, y acentuar el efecto de 'producto' de conductas delictuales. O sobre el rechazo a la presencia de los cartoneros en la vía pública como posibles sospechosos de criminalización, no como hecho que debería ser antes que regulado, suprimido porque es la normalización del cirujeo, el peligro para la salud de quienes lo practican, y la participación indiscriminada de menores en la tarea.

[5] Constituyen una excepción ciertas notas de opinión en la gráfica y en la televisión que alertan sobre la violencia, la discriminación y la minoridad en riesgo. El conjunto de la información noticiosa sin embargo presenta aquellas marcas arriba señaladas.

el estigma sobre el diferente hasta la inasistencia del Estado a los sectores marginados de la sociedad). La calidad de monstruoso no se aplica a todos los desvíos por igual. La ley dice del derecho a la igualdad pero su ausencia u omisión posibilitan en cierta forma la identificación de la violencia con el delito, explicación que el sentido común sustenta. Y especialmente con el denominado delito común: los sujetos suelen medir el nivel de violencia 'efectiva' de la sociedad en la real o posible ocurrencia de victimización individual, en forma de asaltos, robos, secuestros, homicidios. La percepción de la inseguridad en amplios sectores de la sociedad crece,[6] el delito es uno de los temas prioritarios de agenda problemática en los últimos años, en coincidencia con la realidad. Los registros estadísticos oficiales indican un incremento de los casos delictivos de casi un 300% entre 1990 y 2002, cifra que desciende levemente entre 2004 y la actualidad.[7] A este incremento de las cifras registradas oficialmente se suma el alto grado de violencia en la comisión de los delitos y la expansión del crimen por todas las geografías. Articulando tales datos, los medios saturan el espacio informativo con noticias que construyen y difunden una imagen de país alterado por los efectos y la amenaza del crimen.

Representaciones del delito, viejas y nuevas historias

En la constitución moderna del Estado argentino, la organización de la justicia criminal es uno de los ejes en la propuesta de país de la generación de 1880. La criminología, en estrecha relación de trabajo y de sentido con el cuerpo legal, alcanza un desarrollo que ubica a la Argentina entre los primeros países del mundo en materia de indagación sobre el delito.[8] La ciencia, la literatura, la ensayística, el periodismo aportan al proyecto nacional. Ya en los inicios de nuestra historia, la monstruosidad de la barbarie indígena y el horror de la geografía excesiva e incivilizada en *La Cautiva* (1837), de Esteban Echeverría explican los males de la futura nación que en 1845 Domingo F. Sarmiento

[6] Sin embargo, y tal como lo señalan estudios sobre el tema en diferentes países, para que la sensación de inseguridad decrezca es necesaria una disminución drástica de la actividad delictiva (se asume que entre un 10 y un 20%). Resultados recientes de sondeos de 2006 sobre poblaciones encuestadas de la ciudad de Buenos Aires dan cuenta de que el 90% se siente inseguro y que el 53,4% cambió sus hábitos cotidianos en el último año y el 54% considera que su barrio es inseguro. Mientras que en un sondeo de 2005, producto de una investigación en el marco del Proyecto Ubacyt S109, que dirijo, se suma que un 84% de encuestados en la ciudad de Buenos Aires acceden a la información sobre el delito a través de los medios masivos (Martini:2006). *Informe Percepción de Seguridad*, de noviembre 2005, investigación en el marco del Proyecto Ubacyt S109, que dirijo.

[7] Datos proporcionados por la Dirección Nacional de Política Criminal, *Informes 2003 y 2004 (*cfr. **www.jus.gov.ar**).

[8] José Ingenieros, pionero en el campo, precisó que el origen del criminal radica en una tara mental.

cristalizara en la oposición entre civilización y barbarie en *Facundo,* que y tal como lo observara Arturo Jauretche se hace constante de sentido en el siglo XX (1957) de la mano de la *intelligentzia* nativa. La ley 4144, sancionada en 1902 en situación de estado de sitio "a raíz de una huelga general decretada por la flamante Federación Obrera Argentina" (Elbert,2004:67) permite considerar que la huelga es 'delito de muchedumbres'.[9] La primera criminología, alentada por el trabajo de Ramos Mejía y José Ingenieros,[10] aporta a la consolidación de la oligarquía y la entrega del país al capital británico. En todos los casos, la prensa acompañó los relatos del Estado.

La información periodística es dato para la vida cotidiana, el accionar ciudadano y fuente de explicaciones sobre la realidad que el individuo no puede experimentar o conocer de modo directo. El contrato de lectura que reúne en el tiempo a público y medio se asegura de que la versión periodística tenga una relación de verosimilitud con el estado de la opinión y de los imaginarios de ciertos colectivos sociales, con la cultura y los modos discursivos aceptados en ese momento. Así como es imposible pensar en una sociedad sin medios, lo es también imaginar una distancia absoluta entre sus representaciones y aquellas de la sociedad que las consume. Las agendas 'policiales' de la prensa gráfica guardan estrecha articulación con el pacto de lectura y hacen sentido en las conversaciones sociales.

Cuando nuestra primera criminología trabajaba sin pausa, Natalio Botana, fundador y director de *Crítica* (1913), hizo de la sección de noticias policiales un espacio para entender la vida cotidiana, con la crónica sobre el exceso y la hipérbole. La tituló "Policía. Crónicas del bajo fondo, amantes y ladrones, maritormes y apaches, cancioneros y suicidas", que ubica el delito en los márgenes de la sociedad. En 1916, cambió la denominación desde la parodia, "Delitos de toda clase: literarios, pasionales, contra la propiedad y el mal gusto" (Saítta:1998). El marco contiene diversos artificios y definiría el delito como lesión, engaño y violencia; el exceso es monstruosidad. En una época en que el delito común no constituye un problema de grave incidencia en la vida cotidiana, en el diario de Botana la noticia policial, desde una visión conservadora y positivista de la sociedad, denuncia horrores homicidas pasionales, amenaza de ladrones, efectos 'malditos' del consumo de drogas en los sectores altos, perversidad estatal que no con-

[9] Esas masas monstruosas, a partir de 1945, estarán materializadas en los obreros peronistas que serán el 'aluvión zoológico' y los 'cabecitas negras' que amenazan la civilizada existencia nacional con su 'deformidad' física, ideológica, ocupando espacios antes clausurados para ellos.

[10] A pesar de las críticas al Estado y las observaciones sobre la necesidad de asistir a marginales y desvalidos, la propuesta socialista de Ingenieros permitió naturalizar un sentido spenceriano del crimen que está en la base de nuestro primer sistema penal.

tiene a sus ciudadanos más pobres. Sus monstruos son tanto simbólicos como reales. La falta es lo otro diferente, y en el lugar de la falta en general se instala la monstruosidad, que es la deformación de la normalidad establecida.

El delito y sus mitologías y narrativas tienen larguísima historia. La noticia, que es un tipo o género diferenciado de relato, retoma en la cobertura del crimen marcas propias del género literario y de la memoria cultural con que aquel ha sido contado.[11] Apela a las imágenes de la regularidad contando sobre la amenaza y el miedo, hace visibles fantasmas, pone en escena los hilos frágiles que se tensan entre la vida y la muerte, y sostiene la necesidad de reordenar el espacio público y preservar la vida privada. El género policial es heredero de la tradición del relato moralista y de la crónica sobre el desvío medievales y de los *canards*, almanaques, *brochures* y otras publicaciones populares que persistieron hasta el siglo XIX en Europa, espacio para la admonición y la instauración del miedo por la amenaza de la irrupción del otro deformado, pecador, criminal o sospechoso.

El otro, el criminal

En aquella tradición, la hipérbole habla del crimen como hecho monstruoso, el criminal es deshumanizado, y hasta se sancionan la deformación corporal y la miseria como sospecha de desvío moral. La sospecha es también letra de la ley. Si la falta resulta de cruzar la frontera del orden regulado, lo es también la simulación de pertenencia al orden de la 'normalidad'. Por eso, la exigencia de vigilancia anima en todas las épocas los reclamos sociales.[12] Fray Mocho, también comisario de investigaciones, escribe en 1887 sobre la semblanza de ladrones de la época y advierte a las autoridades policiales sobre la necesidad de completar la galería oficial que sólo incluye a rateros de poca monta, "todo ese mundo de cómplices de segundo orden que acompaña siempre a los

[11] Se asume que la instalación de la noticia sobre el crimen en la modernidad se articula con la propuesta del relato literario de enigma de Edgar A. Poe quien, en el contexto de la segunda revolución industrial, sienta las bases del cuento que articula los temores de las capas medias ante las consecuencias de los cambios estructurales del siglo: la expansión industrial, entre otros tantos efectos, pone en la escena urbana un nuevo actor que altera el tradicional diseño geográfico y social. El género periodístico se consolida al mismo tiempo que la novela 'negra' ya en el siglo XX, y la prensa popular hace del crimen la noticia que la caracteriza y le permite la masividad. En la tradición de la información y de la ficción de misterio y horror, la figura del criminal – un monstruo- rompe con la supuesta armonía que prometían las sociedades centradas en la teología cristiana primero y en la ley moderna luego.

[12] Miembros de la asociación de vecinos de Saavedra para la prevención del delito en el barrio sostienen que son sospechosos aquellos que responden al tipo de tales, los 'ajenos' al barrio, incluso los que acuden a realizar tareas de servicios, como carteros, plomeros, gasistas, etc. (Contursi y Arzeno:2006).

ladrones hábiles […] peligrosos", que saben cómo escapar de la acción de la ley (2006:21).

La ley aparta y castiga a modo de *exemplum* y como fuente de la autoridad, dictamina sobre ideas, conductas, prácticas, cuerpos, actitudes, su normalidad y su anormalidad. La metonimia que opera en la noticia policial de la prensa gráfica dice que el delincuente no tiene historia sino prontuario; sus características son reiteradas; es el 'malviviente brutal', el 'monstruo' cuyas acciones se deploran y su captura o su muerte se celebran. Deplorar el accionar delictivo y sus consecuencias no aporta a la efectiva discusión ciudadana, contrariamente expresa el estado de impotencia y riesgo en que vive el individuo.

La teoría de la elección racional del delito, común en la criminología occidental en los últimos años, presiona sobre la noticia y simplifica causas y situaciones delictivas. El género es variable para la calificación y la noticiabilidad. La mujer que delinque se masculiniza, y como travesti que reniega de su propia condición- la supuesta debilidad y dulzura-, es más monstruosa que el hombre, porque ha mutado, se ha deformado doblemente. Infringe la ley penal porque delinque, y la 'ley' cultural genérica porque la mujer, como madre real o en potencia y como 'esencialmente' delicada y débil, sería portadora de la bondad. Como criminal, es representación de lo siniestro.[13]

La participación de personal policial como cómplice o actor de delitos -situación que se presenta como actual aunque tiene su antecedente reciente en la autonomización de los grupos represivos durante la última dictadura- se suma a un estado de mayor incertidumbre social[14]. Sin embargo, el relato no enfatiza sobre la deformación de la función que representan, como dato que se suma a la impotencia ciudadana; es noticia que parece normalizar casi un estado de corrupción, no hay explicación ni verdadera denuncia del fenómeno. Se agrega al conjunto noticioso de la inoperancia y corrupción institucionales, a la incapacidad de las instituciones del Estado para prevenir el crimen, y

[13] Tal el caso por ejemplo del asesinato de un hombre (marzo de 2000) a manos de sus dos hijas jóvenes en el barrio de Saavedra, que policía y medios calificaron de "brutal y sanguinario ritual satánico", y que desapareció abruptamente de la agenda de los medios sin que se refirieran situaciones de anormalidad en el vínculo, y que fue ocasión de coberturas francamente sensacionalistas. Por ejemplo, *Clarín* publica en doble página que "uno de los policías declaró en el sumario que, al querer esposar a Gabriela salió despedido a varios metros cuando la chica, ya con uno de sus brazos a la espalda, apenas lo tocó con el otro [...] un segundo policía afirmó que cuando llegó al hospital con las hermanas 'una sustancia verde le cayó de la nada'" (31-03-00). El tabú del parricidio se reúne de modo velado con el del incesto, pero la noticia, fragmentaria, confusa, aporta sólo al miedo social.

[14] "Un hombre y sus dos hijos, los tres policías bonaerenses, fueron detenidos acusados de un asesinato en un cabaret […] el Jefe de Policía […] explicó que 'el policía exonerado tenía lesiones en la cara y en su cuerpo producto de la pelea en el local" *(Clarín*, 21/09/2006).

socializar al delincuente en situación carcelaria. La mención a la reincidencia es alta cuando se historia una carrera criminal, y se asume que el dato aumenta la percepción social de la inseguridad.[15] Y ratifica la voluntad del delincuente de vivir por fuera del marco legal y así, su condición de monstruo.[16] Los tropos que animalizan a los victimarios son recursos para lograr la imagen verosímil y supuestamente compartida sobre la amenaza criminal. La obscenidad del crimen en los diarios y en la información televisiva obtura la imagen de la realidad representada, sólo violencia criminal, sólo familias destrozadas por el delincuente que despoja a la víctima de sus bienes y/o de su vida, o al menos de su imaginada tranquilidad. Los criminales construidos en los medios ¿son el único criminal posible, existente?,¿son esos crímenes, clasificados según el Código Penal, los modelos únicos de crímenes en nuestro país? Y si en los términos de la legislación que nos rige dijéramos que sí, la nueva pregunta es por qué en la realidad representada hay ausencia de los delitos padecidos en las geografías más pobres del país.

Actualidad del delito, la monstruosidad del relato en los medios

En la noticia policial se constituyen las representaciones más verosímiles de la vida cotidiana: los qué y los cómo del delito se proponen como la ventana a la anomalía y el padecimiento. Si mapa y territorio son espacios diferentes, en la noticia pretenden la equivalencia, aunque el total de las noticias publicadas en el conjunto de la prensa del país relata apenas un 8% del total de los delitos que se registran diariamente; similar relación se verifica en la prensa de los Estados Unidos, país con altos niveles delictivos (Surette:1998).

¿Qué ciudad y qué miedos en los medios? El monstruo anda suelto. Barrios vigilados, sistemas diversos de seguridad, asociaciones vecinales en contacto con la policía, planes nacionales y locales de prevención. Amplios sectores de la población buscan la vigilancia policial, otros denuncian su inoperancia, muchos le temen.[17] En los diarios,

[15] "en inédito y repudiable episodio, tres delincuentes irrumpieron en una parroquia en momentos en que se oficiaba una misa y bajo amenazas robaron dinero y otros efectos al sacerdote y a los asistentes, a uno de los cuales golpearon […] la policía apresó a dos de los acusados, quienes hacía poco habían salido de prisión" *(Crónica*, 18/08/2006).

[16] Bajo el título "Preso sidoso salió de la cárcel y violó a su hijo", *Crónica*, que ubica la noticia en primera plana como "Monstruo", con letras de un tamaño inusual en su diseño, explica que "un ex presidiario, que tendría sida y cumplió una condena en el penal de Sierra Chica por asesinar a un niño en la localidad de Ezeiza en 1990, al salir violó a su hijo menor de edad […] se intenta determinar si el detenido es también el autor de otros 3 abusos sexuales cometidos en los últimos meses en la zona sur del Gran Buenos Aires" *(Crónica*, 18/08/2006).

[17] Decía Sdrech que el periodista de policiales responde a las inquietudes del público porque "la gente se vuelca más al periodista que hace policiales que a la misma policía o a la justicia para hacer muchas de-

la noticia policial es tapa reiterada. La crónica informa sobre la irrupción azarosa y la cercanía del delito que construyen el efecto de lo siniestro.[18] Difundiendo dos tipos de espacios, la escena del crimen y la ubicación geográfica, que guardan entre sí una relación de contigüidad necesaria en el relato, la noticia es versión del suceso e imposibilidad de la indiferencia, al ubicar la escena en un territorio conocido, espacio abierto, o cerrado, público o privado, previsible o imprevisible, indistinto o 'sagrado', se reviste del valor de la advertencia.[19] La televisión suma la imagen espectacularizada y el modo de inclusión en la agenda es aparentemente caótico, entre noticias de la actualidad política institucional, catástrofes naturales, guerras y efectos de los conflictos mundiales, hechos cotidianos diversos.

Con modalidades sensacionalistas, melodramáticas, pietistas y admonitorias la noticia policial es hipérbole y relato del pasado inmediato con dos modos temporales, un pasado 'normal', perfecto, habitual: "Ayer, se levantó temprano/ quería pasar un domingo en familia/. Salió a la calle a guardar el auto de su hija en el garaje" (pero en el intento de asalto, resultó muerto a balazos). Y la irrupción del hecho – momento de ruptura, el asalto y el homicidio. A pesar del deíctico 'ayer', el presente se instala en el relato y contribuye a la imagen de la vida cotidiana. Los diarios construyen la habitualidad de un presente continuo ingobernable (siempre está sucediendo) definido por el riesgo de muerte o ataque violento, con retóricas y figuras que sostienen la versión de un mundo amenazador. Esta representación recuerda en algún punto la imagen de la vigilancia en la cuarentena impuesta por la peste, que Foucault describe apelando al panóptico de Bentham donde bajo estrecha vigilancia, "cada cual [está] encerrado en su jaula" (2002:200). El recorte de la cita es intencional, el sentido del encierro y sus protago-

---

nuncias […] y hoy la gente quiere saber. No es como antes que frente a un hecho horrendo, de características morbosas, el público no quería saber nada. No, hoy la gente quiere saber porque teme por ella y por su familia. Y ¿quién es el que informa?. La justicia no lo hace, la policía tampoco porque son muy escuetos. Es entonces el periodismo quien lo hace. Haciéndolo bien y sin amarillismo se cumple el verdadero rol de comunicador social." (Martini y Luchessi: 2004).

[18] *La Nación* diseña mapas de la inseguridad, retoma datos oficiales y pone en tapa en 2004 fotos aéreas que ilustran un sector de San Isidro donde una medianera separa casas quinta de un barrio precario, 'normalidad' versus 'anormalidad'.

[19] Los crímenes pueden ocurrir en cualquier lugar, y en el menos pensado (la calle, una ruta, lugares de esparcimiento, ámbitos de vacaciones, el transporte público, comercios, escuelas, la puerta de una casa, el propio auto son algunos de los escenarios del crimen). Geográficamente, las noticias dicen que el microcentro suele ser el blanco de la mafia de los taxis (2000 y 2001); y de los asaltos a blindados; los barrios más ricos, objeto de asaltos violentos y hurtos (2002 a 2006); lugares diversos pero especialmente las zonas habitadas por sectores de altos recursos económicos, los escenarios de los secuestros (2003 y 2004); los terrenos adyacentes a las vías del ferrocarril, en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense, de las violaciones (2004 a 2006).

nistas han variado: el encerrado es la posible víctima y los medios hacen la parodia de su 'culpabilidad'. En los casos de asaltos violentos y/o seguidos de homicidio, la víctima es el individuo que trabaja, estudia, lleva una 'vida normal', es 'honesto'. La peste, el crimen circulan libremente por todos lados, y el reclamo de la prensa es acabar con la delincuencia que ataca al buen ciudadano, que ni encerrándose escapa al peligro. En un sentido de expansión y multiplicación, el crimen acecha en todo momento y 'contagia victimización'.

El delito es, en los medios, uno de los relatos posibles sobre la nación. La crónica periodística sobre el crimen es un tipo de discurso privilegiado para la construcción de actores, espacios y acciones ligados a lo monstruoso, porque la misma existencia de la monstruosidad asegura la aparente normalidad del resto de la información publicada. Es el espacio de las denominadas 'malas noticias'.

Bibliografía

Contursi, María Eugenia y Arzeno, Federico "Discursos sobre la inseguridad: la redefinición de ciudadanía de los *nuevos agentes de seguridad* del barrio de Saavedra". En *Cuadernos de Lecturas de Teoría y Práctica de la Comunicación* (II) 2006.

Dadamo, Orlando y García Beaudoux, Virginia *Informe junio 2006.* Buenos Aires, Centro de la Opinión Pública, Universidad de Belgrano, 2006.

Elbert, Carlos Alberto, *Manual básico de criminología.* Buenos Aires, Eudeba, 2004.

Escobar, Santiago et al. *Seguridad ciudadana: concepciones y políticas*. Caracas, Nueva Sociedad/ Friedrich Ebert Stiftung, 2004.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*. Buenos Aires. Siglo veintiuno, 2002.

Fray Mocho, *Galería de ladrones de la Capital (1880-1887*). Buenos Aires, Tantalia, 2006.

Martini, Stella, *Informe Percepción de Seguridad en la ciudad de Buenos Aires.* Buenos Aires, Secretaría de Medios, UBA, 2006.

Martini, Stella y Luchessi, Lila *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*. Buenos Aires, Biblos, 2004.

Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos *Informes 2003, 2004 Plan Nacional de Prevención del Delito* www.pnpd.gov.ar, 2004.

Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

Surette, Ray ,Media crime and criminal justice. Images & Reality. California, Wadsworth, 1997.

El sistema semiótico de los *mirabilia* en la *Epístola* 1 –*Ad Innocentium Presbyterum de Septies Percussa*– de San Jerónimo

Lidia Raquel Miranda

La carta de San Jerónimo

Según el mismo San Jerónimo afirma, "el sentido de una carta es escribir sobre algún asunto de familia[1] o sobre temas cotidianos. Así, en cierto modo, los ausentes se hacen presentes, mientras se comunican unos y otros lo que quieren o lo que hacen. A veces, naturalmente, este convite de la conversación puede ir sazonado con la sal de la ciencia" (*Carta* 29,1).[2] Esta apreciación es, sin duda, compatible con lo que afirma Roca Sierra:

> La epístola es, indudablemente, capaz de crear actos de comunicación de manera homologable a la simple conversación oral por medio de determinados actos elocutivos de distinta índole (mandatos, peticiones, excusas, etc.). Y de igual manera si la consideramos a partir de la modalidad interaccional del acto de la comunicación (es decir, atendiendo a su naturaleza programática) puede ser concebida como apretura a una secuencia conversacional. (Roca Sierra,1990:327).

Sin embargo, el hecho de que los recursos retóricos de la carta sean equiparables a los del discurso oral y que todos los factores que determinan el acto de la comunicación confluyan de una manera clara en la estructura epistolar no la limita al carácter simple del diálogo. Precisamente la presencia explícita de esos factores es lo que confiere a la epístola su especificidad genérica.[3]

---

[1] Por 'asunto de familia' debe entenderse el doble tema de la vida espiritual y de la palabra divina (Valero,1999:92).

[2] La cita corresponde a la traducción de Marcos Celestino (1999:92) de las *Obras Completas. I. Obras Homiléticas* de San Jerónimo editadas por la Biblioteca de Autores Cristianos.

[3] Roca Sierra sostiene que el discurso epistolar está determinado por factores extrínsecos e intrínsecos. Entre los primeros se ubican los determinantes situacionales que regulan los mecanismos de la enunciación y la recepción: la actorializaición (modelo actancial de narrador y narratario); la temporalización (focalización textual a partir de la triangulación entre tiempo de la escritura, tiempo de la narración y tiempo de la lectura); la espacialización (regulación de la distancia y la aproximación entre enunciadores) y la canalización (dimensión metatextual de la epístola que le confiere función metonímica). Entre los segundos factores se hallan los procedimientos retóricos comunes a otros tipos de discurso, entre los que se destacan la tematización de los determinantes situacionales (que asignan una naturaleza metadiscursiva a la carta) y las estrategias retóricas propias del discurso oral (herederas de las cinco partes de la retórica clásica: *inventio, dipositio, elocutio, memoria* y *actio*).

La *Epístola* 1 de San Jerónimo –*Ad Innocentium Presbyterum de Septies Percussa*–, destinada a su amigo el presbítero Inocencio,[4] se organiza sobre la base de las estrategias y la tropología básicas del género epistolar.

De las partes la carta nos interesa, en función de los objetivos de este trabajo, la *narratio* del milagro. San Jerónimo relata que en una ciudad de Liguria, una mujer, junto a un joven, fue falsamente acusada de adulterio por su esposo y juzgada por ello. El hombre cedió a la tortura, se declaró culpable y murió; mientras que la mujer se mantuvo firme y no aceptó su culpabilidad a pesar de su sufrimiento: se ofreció a la muerte pero sin pasar por adúltera: "non ideo me negare velle ne peream, sed ideo mentire nolle ne peccem" (6.2-3).[5] La creyeron muerta y la llevaron a la casa contigua a la iglesia pero ella poco a poco retornó a la vida. Como la justicia igualmente la reclamaba, la intervención de Evagrio[6] le permitió finalmente obtener la gracia.

El suceso maravilloso referido opera en el conjunto del discurso como una clave hermenéutica, ya que apela al pensamiento –tanto de los personajes que intervienen en la historia como de los lectores destinatarios de la carta– luego de constatado el desvío de lo cotidiano y/o natural. En efecto, el prodigioso acontecimiento se presenta como una epifanía de lo imposible: en el marco de lo racional, no debería existir, pero la mirada lo comprueba y lo ratifica luego un discurso autorizado, el de San Jerónimo.

Sin embargo, la *narratio* no puede interpretarse de manera desarticulada del resto de los tramos estructurales de la epístola puesto que es posible considerarlos, junto con sus recursos retóricos, como el espacio elegido por San Jerónimo para, justamente, condimentar la conversación 'con la sal de la ciencia'. Las relaciones entre las partes de la carta han sido tratadas en ocasiones anteriores,[7] por lo cual no las desarrollaré en detalle aquí. Ofrezco a continuación una síntesis general:

---

[4] "Las amistades de Jerónimo tenían ramificaciones por todos los ámbitos en los que florecían ideales de ascetismo y de amor a la Iglesia. Así se explica su relación con numerosos personajes del clero, […], y particularmente con los presbíteros Inocencio, a quien dedicará su primera carta –probablemente, su primer escrito–, y Evagrio, que jugará un papel decisivo en la estancia de Jerónimo en Oriente" (Valero, 1999:34).

[5] "Si quiero negarme a mentir no es para no morir, sino porque no quiero pecar". Todas las citas del texto latino de la *Epíst.* 1 están tomadas de la edición que se cita en la bibliografía. Las traducciones al español me pertenecen.

[6] Evagrio desempeñó un papel decisivo en la estancia de Jerónimo en Oriente. Era un sacerdote anitioqueno, de origen latino, que se movió hábilmente en los ambientes eclesiásticos y políticos del norte de Italia. Fue útil varias veces a la iglesia oficial gracias a su influjo ante el poder civil, debido a su procedencia noble.

[7] Remito a Miranda y Nieto González 2006a y 2006b.

Estructura de la epístola	Recursos retóricos	Temas desarrollados	Implicancias
Salutatio	• Falsa modestia. • Uso de la apelación y la segunda persona.	• Justificación de San Jerónimo. • Debilidad de toda lengua humana.	• La palabra de San Jerónimo es legítima y autorizada porque es instrumento divino. • Centralidad de la fe.
Captatio benevolentia	• Pregunta directa. • Lítote. • Metáforas náuticas.	• Calidad del escrito fundada en la intención y la voluntad.	
Narratio	• Comparaciones de la protagonista del milagro con héroes y heroínas del AT. • Comparaciones – directas e indirectas – del personaje y su tortura con los relatos de la pasión y muerte de Jesús (NT).	• Condición social de la mujer. • Fuerza de la ley.	• La mujer del milagro es piadosa y honesta. • La Justicia divina está por encima de las leyes y las condenas humanas
Conclusio	• Narración breve del desenlace de la historia.	• Intervención de Evagrio.	• Necesidad de la actuación de los hombres de la Iglesia.

Las vinculaciones entre ciertas secuencias de la narración de la epístola y de los Evangelios son, a nuestro criterio, fundamentales como elementos argumentativos de San Jerónimo, ya que le permiten narrar el milagro de la mujer en un contexto particular de asimilación entre la situación y los personajes y las circunstancias de la crucifixión y resurrección de Jesucristo. No olvidemos que el milagro consiste, exactamente, en que la mujer muerta recobra la vida y en esa acción prodigiosa se manifiesta la voluntad y la justicia de Dios.

El modelo genérico de la *narratio*

El espacio textual que ocupa la *narratio* es el más extenso de todos los tramos estructurales que componen la carta.

En las figuras del verdugo y el magistrado se resume la concepción misógina de que la mujer miente:

> 'quid miramini', inquit, 'circumstantes, si torqueri mauult mulier quam perire? Adulterium certe sine duobus committi non potest, et esse credibilius reor noxiam ream negare de scelere, quem innocentem iuvenem confiteri' 6.34-39).[8].

El discurso descalificador del juez tiene como objetivo justificar la decisión legal y su propio accionar furibundo y soberbio. Por su parte, las descripciones del narrador contrarrestan las apreciaciones negativas del juez hacia la joven, ya que destacan su firmeza, su sufrimiento y su confianza en Dios, lo que instaura en el texto un esquema alternativo de evaluación de la mujer al mostrarla como piadosa y honesta, compararla explícitamente con héroes y heroínas del Antiguo Testamento (los tres jóvenes arrojados al horno, Daniel y Susana) y demostrar que cuenta con el favor divino.

El peso de la ley cae sobre la acusada y el juez no duda de la sentencia a pesar del cambio de voluntades operado en el pueblo que asiste al ajusticiamiento; San Jerónimo, por su parte, deja en claro que la Justicia divina está por encima de las leyes y los juicios humanos, aunque para demostrarlo el Señor deba acudir a actos maravillosos.

También en el caso de la muerte del joven, que tiene lugar antes que la de la mujer, se expone de manera indirecta la falibilidad de la justicia humana. En efecto, las palabras del juez mueven al destinatario de la carta a comparar, en parte, la sentencia de muerte del joven acusado con la de Jesús en el relato de los Evangelios: en ellos, Jesús es acusado injustamente, aunque nunca confiesa ni su culpabilidad ni su inocencia, y condenado a la muerte; en el caso del joven de la epístola también se da la acusación injusta pero él, por miedo, admite la culpa y luego es ajusticiado.

En los momentos previos a la muerte de la joven es posible advertir dos inversiones temáticas en la narración con respecto al relato de los Evangelios. En primer lugar, ante los infructuosos intentos de matar a la mujer, un grupo de verdugos invade la

[8] "¿Por qué admirarse, asistentes, preguntó [el juez], si esta mujer prefiere la tortura a la muerte? Ciertamente, el adulterio no puede cometerse sino entre dos y es más creíble que esta acusada sea culpable, aunque ella niegue su crimen, que la confesión de un joven inocente".

escena. El pueblo se muestra conmovido y pretende defender a la mujer pero uno de los ejecutores aclara que, de no cumplirse la sentencia, será él quien tenga que ocupar el lugar de la víctima:

> 'meum,' inquit, 'o cives, petitis caput, me illi vicarium datis! Si misericordes, si clementes estis, si vultis seruare damnatam innocens certe perire non debeo'(10, 8-11).[9].

Sabemos que Jesús, el inocente, a pedido del pueblo, tuvo que tomar el lugar de Barrabás, quien gracias a eso salvó su vida. En la epístola de San Jerónimo, vemos que, por el contrario, el verdugo no está dispuesto a ocupar el lugar de víctima y recrimina por ello a la multitud que asiste a la ejecución y pide clemencia para la condenada. Ante este planteo, ella se ofrece a morir para que no perezca el verdugo, inocente de cualquier cargo. La inversión también se da en que la mujer muere –o acepta morir– por salvar a un inocente mientras que Jesús murió por los pecadores. Ni a Jesús ni a esta mujer le desmiembran el cuerpo, aunque existe una intención de hacerlo en el último caso dado que el juez duda de que ella haya muerto. Otra diferencia entre ambos casos es que las heridas de Jesús no cicatrizan, ni aun en las apariciones posteriores a su muerte, mientras que las de la mujer poco a poco se cierran.

La serie de paralelismos positivos y opositivos entre las circunstancias de la *narratio* de la epístola con ciertos detalles del relato de la pasión de Cristo evidencia que San Jerónimo no ha dado un tratamiento enteramente 'original' a la materia de su relato. Efectivamente, la organización secuencial y temática de su narración se fundamenta en uno de los modelos narratológicos que J. D. Crossan (1994) admite como bases del relato de la pasión de Jesús en los Evangelios y en otros textos del primer cristianismo, a saber el modelo de la inocencia rescatada. Según este autor, el modelo de la inocencia rescatada representa una historia arquetípica[10] con cinco motivos comunes:

> *Situación*: en la que un inocente, por lo general en la corte,[11] recibe una *Acusación* falsa y, por culpa de ello, una *Condena* a muerte. Pero antes de que la sentencia de muerte se ejecute total o parcialmente, se produce una *Liberación* después de la cual el inocente obtiene una *Restauración* a una posición anterior o inclusive a un estatuto más alto mientras que los acusadores injustos reciben un castigo adecuado (Crossan, p.400).

---

[9] "¡Esta, mi cabeza, dijo, es la que demandáis, ciudadanos; yo la reemplazaré a ella! Si sois misericordiosos, [si sois] clementes, si queréis salvar a la condenada, yo, que soy inocente, ciertamente no debo perecer".

[10] Las raíces sapienciales del modelo narratológico se pueden ver en *Ahiqar*, "uno de los relatos más conocidos y difundidos en el mundo mediterráneo antiguo" que corresponde al séptimo o sexto siglo a. C. (Crossan 1994:399).

[11] En el caso de nuestro relato no se trata de la corte pero sí de otro ámbito institucional, el de la justicia.

Esta es la estructura genérica que Crossan encuentra en la saga de José en *Génesis* 37-50 y *Salmos* 105:16-22, de Tobit en *Tobit* 1:18-22, del mismo Daniel 6, de Ester en el libro del mismo nombre, de Susana en los relatos suplementarios agregados a la traducción griega de Daniel, de la judería egipcia de 3 *Macabeos.* Evidentemente también lo es de la historia de la falsa adúltera de la primera carta de San Jerónimo que nos ocupa. La vinculación intertextual en la epístola es explícita dado que se compara a la acusada con Daniel, con Susana y con los jóvenes arrojados al horno, figuras anunciadoras de Jesús en el marco de la lectura profética y tipológica del Antiguo Testamento.

El modelo de la inocencia rescatada se relaciona con una vasta corriente de la tradición que se extiende desde mediados del primer milenio a.C. hasta la mitad del primer siglo d.C., como documenta Crossan. El elemento común en todos los casos es, puntualmente, la virtud salvada del peligro de la muerte más inminente por la intervención divina.

La narración completa de la pasión de Cristo que siguen el Nuevo Testamento y otros textos evangélicos no canónicos fue organizada, en primer lugar, sobre la base del modelo de la inocencia rescatada, a partir de todas las aplicaciones proféticas discretas presentes en el Antiguo Testamento. Luego se aplicó también el modelo de la reivindicación del martirio.[12] Como principio organizador de la historia (la pasión de Jesús) se encuentra la estructura quíntuple del género –situación, acusación, condena, liberación y restauración–, esquema que claramente se repite en la *narratio* de la *Epíst.* 1.

Los aspectos maravillosos en la *narratio*

Las figuras de la maravilla, el prodigio o el milagro no son equivalentes culturalmente, sin embargo comparten una naturaleza común: el amplio espectro de los *mirabilia* se ubica a la vez en las márgenes y en el centro de los dinamismos organizadores a partir de los cuales se construye el imaginario antiguo –y el imaginario europeo que le sucede–. Los *mirabilia* representan el momento por excelencia en el que se ejerce una suerte de admiración y de sorpresa, y esa extrañeza es una forma de la alteridad, porque los *mirabilia* convocan al hombre antiguo a asistir al misterio de su relación con el Otro y con la Otredad (Thomas, 2004).

[12] El de la reivindicación del martirio es otro modelo narratológico de la pasión, una suerte de corrección deliberada de la visión optimista de la inocencia rescatada: en ese caso, se promete la salvación, pero no de la muerte sino después de la muerte.

La concepción de *mirabilia* que se advierte en los autores cristianos se ordena en torno de las categorías heredadas del mundo antiguo:

> [lo maravilloso cristiano se formó] porque ya estaba esa presencia y esa presión de lo maravilloso anterior, frente a lo cual el cristianismo no podía dejar de pronunciarse, de asumir una posición. Lo sobrenatural y lo milagroso que son lo propio del cristianismo me parecen diferentes por su naturaleza y función de lo maravilloso, aun cuando hayan marcado con su sello lo maravilloso cristiano. Lo maravilloso de la época cristiana me parece, pues, sustancialmente circunscrito a esas herencias de las cuales encontramos elementos "maravillosos", en los textos, en la hagiografía. En la literatura casi siempre se encuentra algo de lo maravilloso cuyas raíces son precristianas. (Le Goff 1986:11).

Mirabilia implica, desde su raíz *mir-* (*miror, mirari*), algo visual: en este sentido, el mundo imaginario antiguo se ordena alrededor de la apelación al sentido de la vista y alrededor de una serie de imágenes y de metáforas visuales. La maravilla cubre lo sobrenatural y lo sagrado y admite una ruptura en el espacio y en el tiempo, por lo tanto invita a ser leído como un signo, invita a la reinterpretación hermenéutica y racional.

El cristianismo se apropió de todos los *mirabilia* en provecho del Dios único: por ello, en el ámbito cristiano, se reduce el abanico de maravillas al concepto de milagro, que es lo propiamente maravilloso cristiano.[13]

Perrin (2004) distingue por *mirabilia* y *miraculum* tres categorías principales: a) la primera, en un sentido más corriente, se refiere a una 'cosa admirable', b) la segunda, implica la relación de esa 'cosa admirable' con la divinidad (en sentido estricto sería la Creación); y c) por último, la tercera categoría incluye los milagros de Cristo propiamente dichos, directos o indirectos.

El tercer sentido es el que podemos aplicar al milagro narrado por San Jerónimo en su primera carta: la devolución de la vida a la mujer muerta se presenta como una acción milagrosa, venida de Dios y asociada con Cristo de manera particular, como hemos indicado antes. Se trata de un milagro cristiano, con significación para el hombre, que debe comprenderlo como un signo de Dios, que hace sus milagros gracias a su poder y según su plan divino. Sobresale, principalmente, el aspecto teológico del mila-

[13] Para Le Goff (1986), en esta reducción de los *mirabilia* a lo milagroso se halla la contradicción de lo 'maravilloso cristiano'. En primer lugar, porque una de las características de lo maravilloso es, desde luego, el hecho de ser producido por fuerzas o por seres sobrenaturales, que son precisamente múltiples. Eso expresa, precisamente, el plural *mirabilia*: no sólo un mundo de objetos, un mundo de acciones diversas, sino una multiplicidad de fuerzas por detrás de ellos. Sin embargo, en lo maravilloso cristiano y en el milagro hay un único autor que es Dios. Por otro lado, advierte el autor una reglamentación de lo maravilloso en el milagro y una tendencia a racionalizar lo maravilloso, que lo despojan de su carácter esencial de 'imprevisible' porque los milagros están concebidos como parte del plan de Dios.

gro, ya que se sitúa en un contexto de salvación y de revelación que es, justamente, el signo del poder de Dios, de su amor y de la gloria de Cristo.

Vemos, en el ejemplo concreto propuesto por San Jerónimo, el modo en que el sentido cristiano de la vida, ampliado a través del milagro, vivifica el mundo cotidiano al enlazarlo con lo sagrado. Nace así un contexto en el que se vinculan varios signos de significados opuestos –lo débil y lo resistente, la trasgresión y la sumisión, lo mortal y lo inmortal, el orden y el desorden, lo humano y lo divino– en una única figura que es la de la mujer, protagonista del hecho prodigioso que expresa en el orden cósmico la intervención del Dios como señal en el mundo de la salvación.

En esta semiótica peculiar de lo maravilloso, en la que las características del cuerpo femenino son fundamentales, la ambigüedad y la complejidad exceden la ingenuidad de la lectura inicial, por ello la noción de *incredibilia* entra en concurrencia con la de *mirabilia* y ambas conforman el sistema –más escéptico– de la *curiositas*, cuestión que se resuelve gracias a la fe, noción fundamental que articula todas las reflexiones del texto. Ciertamente, el milagro requiere de un narrador que tenga fe (San Jerónimo) para que lo relate e interprete según los designios de Dios; a su vez, la narración del milagro exige receptores que tengan fe en esa voz autorizada para poder aprehender el mensaje divino y creer en él. En la *narratio*, entonces, San Jerónimo traduce el poder del Verbo en la verdad del verbo. Su relato, sin embargo, parece 'increíble' porque el suceso maravilloso referido expone un desvío de lo cotidiano y/o natural. La extraordinaria historia de la mujer que recobra la vida se presenta como una epifanía de lo imposible ya que, en el marco de lo racional, no debería existir. No obstante, el discurso calificado de San Jerónimo –la epístola, en la que habla movido por el Verbo– constituye una prueba de los hechos y los ratifica.

Bibliografía consultada

Ediciones

SAINT JÉRÔME. *Lettres*. Tome I. Texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, *Les Belles Lettres*, 1949.

SAN JERÓNIMO. *Obras Completas. I. Obras Homiléticas. Comentarios a los salmos. Comentario a San Marcos. Tratados varios*, Introducción general de Valero, Juan Bautista y Edición bilingüe de Marcos Celestino, Mónica, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

Obras

Crossan, John Dominic. *El Jesús histórico. La vida de un campesino judío del Mediterráneo,* Buenos Aires, Planeta, 1994.

Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval,* Barcelona, Gedisa, 1986.

Miranda, Lidia Raquel-Nieto González, Analía, "Poder y verdad de la palabra en la *Epíst.* 1 de San Jerónimo", ponencia presentada en las Terceras Jornadas sobre el Mundo Clásico, Morón, Universidad Nacional de Morón, 2006a (inédito).

---------- "Las estrategias retóricas en la *Epist. 1* de San Jerónimo", ponencia presentada en el XIX Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2006b (inédito).

Perrin, Michel Jean-Louis. "La christianisation de la notion de *mirabilia* chez Lactance (250-325)" en Bianchi, Olivier & Thévenaz, Olivier (edd), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique,* Bern, Peter Lang, 2004, pp.157-170.

Roca Sierra, Marcos. "Retórica del discurso epistolar". *Investigaciones Semióticas III. Retórica y Lenguajes.* Vol. II, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990: 327-333.

Tohmas, Joël. "*Mirabilia*. Tropismes de l'imaginaire antique" en Bianchi, Olivier & Thévenaz, Olivier (edd), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique,* Bern, Peter Lang, 2004,pp.1-13.

Valero, Juan Bautista. "Introducción General" a San Jerónimo. *Obras Homiléticas. Comentarios a los salmos. Comentario a San Marcos. Tratados varios,* Edición bilingüe de Marcos Celestino, Mónica, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999,pp. 4-117.

Discriminación y violencia en las escuelas: consideraciones epistemológicas sobre la normalidad genérica y sexual

Juan E. Péchin

La intención de esta ponencia es compartir algunos argumentos epistemológicos para considerar las condiciones que producen y autorizan los etiquetamientos de anormalidad, patología e incluso monstruosidad de las identidades de géneros y orientación sexual en los ámbitos institucionales de tratamiento y control del *bullying* escolar. En los medios masivos de comunicación ha proliferado la información sobre 'violencia juvenil' y 'violencia escolar' condensadas en el diagnóstico de *bullying* escolar: violencia física, insultos, burlas y otros modos de hostigamiento que se dan en los ámbitos escolares entre los /as mismos /as estudiantes y con cierta participación de los /as adultos /as (docentes y no docentes). En los últimos años, en el mundo y –más recientemente– en nuestra realidad local, el *bullying* ha trascendido su estatuto profesional y se ha naturalizado como sentido común alcanzando un estatuto de opinión pública. En efecto, la relevancia de la producción de los últimos años de políticas y protocolos locales de intervención en los conflictos escolares de discriminación concebidos como episodios de violencia habilita la importación cultural de la problemática del *bullying* escolar.

Conjuntamente, esta proliferación –en serie con la también mediatizada preocupación pública por los 'precoces' procesos identitarios GLTTTBI (gay, lésbicos, travestis, transexuales, transgéneros, bisexuales e intersex) de los y las jóvenes– evidencian su principal efecto ideológico: el modo en que las diferencias de género y orientación sexual aparecen mencionadas como constitutivas de 'grupos de riesgo' en los mapas situacionales de la discriminación y la violencia entre escolares. Estas especificaciones repercuten tanto en las propias condiciones de vida de los sujetos como en las formas en que las políticas de los organismos nacionales e internacionales consideran el vínculo entre juventud, diferencias culturales, discriminación y violencia como 'problema social'.

Esta conceptualización del *bullying* resitúa la relación entre Estado y sociedad civil en tanto produce –en el ámbito de la educación pública– la psicologización del problema de la discriminación, focalizado como violencia al institucionalizar solamente instrumentos de trabajo individual con la población afectada, naturalizando a su vez el antagonismo producido entre agresor/a y víctima. Por lo tanto, desde una perspectiva

queer se propone, por un lado, revisar las configuraciones culturales que vinculan juventud, diferencias, desigualdades, estigmas identitarios, escuela, discriminación y violencia, en relación con las tramas ideológicas que ordenan los procesos sociales y culturales de construcción de significaciones tanto sobre los derechos a las identidades de géneros y de orientación sexual como también a las experiencias de estas mismas identidades como tales; y, por el otro, analizar las posibilidades de intervención emancipatoria y transformadora en la producción de políticas de conocimiento que interpelen la sustancialización de la normalidad como régimen de autoridad moral.

En este último sentido, no se busca meramente incluir nuevos temas y problemáticas GLTTTBI ni estimular nuevos modos de gestión para la integración de las diferencias, sino reflexionar sobre la producción de nuevas políticas de conocimiento que intervengan en la trama compleja de la construcción de hegemonía entre Estado y sociedad civil, dando cuenta de la articulación entre democracia y capitalismo que sostienen legítimamente estructuras de poder y autoridad productivas y reproductivas de las desigualdades sociales como experiencia concreta de la institucionalización estratificante, represiva y discriminatoria con respecto a las diferencias de géneros, orientación sexual, edad, etnia, nacionalidad y clase social. Principalmente se intenta exponer la necesidad de discutir una pedagogía crítica en relación con las diferencias de género y orientación sexual a la vez que de edad, etnia y nacionalidad como experiencias materiales de las desigualdades de clase.

Es fácilmente registrable el hecho de que en la escuela pública se producen experiencias materiales concretas sobre las diferencias culturales y las desigualdades sociales que las complejizan a la vez que las ordenan en una clasificación identitaria que reproduce prejuicios y prácticas discriminatorias leídas como episodios de violencia en la articulación institucional que, a su vez, las regula como ‘otredad’. Por lo tanto, no se propone organizar un protocolo de integración -asistencialista y focalizado- que procese como casos a las minorías individualizadas, ya que así quedan asimiladas en una ampliación de la lógica institucional de normalización. Por el contrario, desde una epistemología *queer* se procura denunciar, revisar y desmontar las trampas democráticas de la exclusión capitalista que sostienen y articulan un régimen de desigualdad social y ciudadana pensado ‘multiculturalistamente’ como diferencias o diversidades: la experiencia cotidiana de la exclusión produce la ‘otredad’, constituye al ‘otro’ como tal al tiempo que las cruzadas liberales integracionistas ostentosas de buenas intenciones se man-

tienen serviles a la jerarquización con que se incluye paternalistamente al ‘otro’ en condiciones de inferioridad, anormalidad e, incluso, perversidad y monstruosidad, en un mapa de sociabilidad naturalizada como ‘normal’ y, por lo tanto, irrevocable.

Este modo de abordaje del vínculo entre diferencias y desigualdades es una apertura epistemológica para considerar críticamente políticas emancipatorias antirrepresivas y antidiscriminatorias que orienten políticas de formación y capacitación docente y programas curriculares de educación inicial, media y terciara, tanto en materia de educación sexual –de plena actualidad con la reciente apertura legislativa– como también en un sentido más amplio en el que ‘lo otro’ no se vuelva una mera concatenación zoológica de contenidos para la integración cultural celebratoria de cupos, sino que el valor crítico de la diferencia como configuración analítica sobre la desigualdad se formule como una estrategia combativa contra las gramáticas políticas que naturalizan la exclusión de las diferencias en las prácticas institucionales cotidianas del sistema educativo.

Para tal fin resulta central resignificar el estatuto político de las estrategias de intervención antirrepresivas y antidiscriminatorias en materia educativa contra la bandera neoconservadora de ‘normalidad para todos’. Fundamentalmente, desde una articulación dinámica entre escuelas, centros de capacitación y formación docente, institutos terciarios y universidades, por un lado, y organizaciones de Derechos Humanos y activismo antirrepresivo y antidiscriminatorio, por el otro, puede estimularse una reflexión crítica sobre las condiciones históricas que sostienen conjunta e indisolublemente la hegemonía andro -heterosexista con las operaciones de la cultura capitalista que completan y especifican el estándar argentino de subjetividad universal para lograr las garantías democráticas de existencia digna (como premio a la adecuación civilizatoria): varón, adulto joven, blanco, heterosexual, descendiente de europeos y de clase media.

Frente a la operatividad cultural e ideológica de los prejuicios por edad, género, orientación sexual, etnia, nacionalidad y clase social que gozan de plena legitimidad en la cotidianidad de las experiencias institucionales de nuestra realidad nacional, resulta una clave fundamental del activismo la producción de articulaciones con las organizaciones que apunten a desarmar aquellas lógicas institucionales de exclusión que distribuyen los nichos que ofrece el neoconservadurismo –para consumir la porción de normalidad asignada– en una fachada integracionista, que oblitera la permanencia de una lógica de derechos estratificantes que ordena la diversidad en categorías de calidad ciudadana que inferiorizan y condenan a grandes grupos por edad, género, orientación sexual, etnia, nacionalidad y clase social.

Históricamente se han enfocado los problemas de la 'otredad' como privativos de la condición de diferencia como dato natural sobre la base de una normalidad jerarquizante que, como ideal civilizatorio naturalizado y universalizado, nuclea a las ideologías del mero respeto, la aceptación y la tolerancia sin cuestionar el imperativo mismo que decide universalistamente qué es lo normal y qué es lo otro, cómo es lo otro, por qué es lo otro y cómo debe tratarse a lo otro.

Así es que la pediatría, la psiquiatría (infantil o pediátrica), la psicología, la psicopedagogía, el derecho y las ciencias sociales y humanas han vuelto al 'otro' una existencia empírica constatable, una ontologización objetiva y, de esta manera, han mostrado su relación con lo 'normal' como un problema de tolerancia, aceptación y respeto necesario para la convivencia desde una perspectiva multicultural, que implica la naturalización y cosificación del estatuto civilizatorio alcanzado que distribuye los atributos que constituyen 'lo normal' y 'lo otro' (necesariamente normalizable en la medida en que sus atributos son siempre clasificables desde un estándar cultural que marca todo alejamiento como estigma en el cuerpo vuelto superficie de visibilización de la identidad -interior y constitutiva- y a su vez amenaza para el resto). El discurso sobre lo 'normal' y lo 'otro' es constitutivo de la estabilización carcelaria de las clasificaciones identitarias que prescriben destinos individuales como efectos ineludibles de su rasgo definitorio, desvinculándolo con la dinámica relacional de las formaciones subjetivas.

En efecto, la anormalidad es legitimada como patología o morigerada como diferencia-que-debe-ser-orientada (eufemismo de controlada) y entra en clasificaciones que van desde trastorno psicológico o psiquiátrico, indisciplina, inadaptación, desviación sexual, perversión, distorsión o disforia de género hasta deserción escolar, adicciones, prostitución, delincuencia o criminalidad juvenil, entre otras. La libertad de los y las menores escolarizables y escolarizados/ as entre la familia, la escuela y los otros pocos lugares ofrecidos por la familia o la escuela con el mismo grado de subordinación y dependencia legal (y afectiva) vigilan de manera prácticamente coordinada una fórmula de preparación ciudadana para una 'vida adulta normal'. Sin embargo, una gran proporción de esos y esas menores no logra satisfacer esa meta esperada y presentada como única condición legítima (e ideal) de participación en la ciudadanía plena, quedando en un lugar de ciudadanía marginal o ni siquiera calificando como ciudadanos y ciudadanas (como es el caso de la mayoría de las travestis menores y adultas, que en su mayoría tienen dificultades para obtener su documento de identidad aun como varones argentinos).

En este esquema de atribuciones atomizadoras y separación formal entre institución, problema e individuo, cada enfoque disciplinario fortalece la lógica institucional que recorta 'casos' desde la tipificación víctima-victimario, la asistencia individual y los protocolos de integración obligada en el mundo codificado según los parámetros universales de la misma normalidad que seguirá sosteniendo la separación entre quien debe aceptar, tolerar y/o respetar y quien debe ser aceptado/ a, tolerado/ a y/ o respetado /a. Y es justamente esta retórica triunfante la que debe ponerse en discusión: cómo abandonar el distanciamiento paternalista que revisten la tolerancia, la aceptación y el respeto que mantienen distribuciones segregacionistas en el reparto de beneficios culturales, sociales, económicos y políticos, para trabajar y luchar por la no discriminación.

La propuesta de no discriminación no recae simplemente en el reclamo igualitarista y formal de que sea reconocido y garantizado para los y las 'diferentes' el ejercicio de todos los derechos pensados en relación con ese sujeto universal que desconoce las desigualdades sociales concretas que especifican las experiencias de la diferencia, sino en que la no discriminación consiste en la reflexión crítica sobre el carácter coercitivo de los derechos y en prácticas concretas de descomposición de los modos y modelos de autoridad que amparan y legitiman los mecanismos de exclusión social en nombre de los universales estratificantes del orden jurídico. Entonces, para discutir la escuela como escenario de la discriminación y la represión es necesario interpelar el estatuto de derecho que produce y reproduce.

Por otro lado, habría que señalar que la creciente presencia de la 'violencia escolar' y la 'violencia juvenil' –vinculadas como *bullying*– en el estado de opinión pública es parte de la condensación y del procesamiento de la información social como justificaciones de orden en la trama ideológica sobre la 'seguridad ciudadana'. Es parte medular de las mismas regulaciones culturales que en la especificidad institucional de las prácticas educativas ordenan hegemónicamente la producción de subjetividades en relación con los contenidos pedagógicos, los acuerdos de convivencia, la currícula, las actividades extracurriculares, las actividades recreativas y las normas institucionales que trazan los mapas normalizadores de la sociabilidad desde el espacio escolar. Históricamente la escuela ha sido el principal nexo entre familia y Estado en la configuración material de los usos políticos, culturales, sociales y económicos de los cuerpos en las experiencias de la sociabilidad propia de las democracias capitalistas: los procesos institucionales educativos inauguran la formación de ciudadanos y ciudadanas que se com-

pleta y complementa con otros recorridos institucionales que apuntalan la inexorabilidad del régimen civilizatorio de la normalidad. Las políticas públicas que incluyen a los y las menores y el sistema educativo mismo regulan la brecha jurídica entre menor y adulto/ a como ecuación de ajuste al canon de normalidad ciudadana.

Así, circulan las voces profesionales expertas sobre estrategias de consideración de las diferencias y tratamiento de la conflictividad y los modos de violencia que se les adscriben, por un lado, sosteniendo la autoridad del profesionalismo científico y técnico de los protocolos de vigilancia ofrecidos y, por el otro, orientando la producción de 'pánico moral' y 'pánico sexual', el control asistencialista (qué hacer si su hijo /a o alumno /a es homosexual, si es agredido /a, si es agresor /a) y la transferencia de responsabilidades (incluso la responsabilización de la víctima). El problema es sacado del aula y llevado con todo respeto terapéutico al gabinete psicopedagógico, al consultorio pediátrico, psicológico o psiquiátrico, e incluso ante la justicia. Sin embargo, la oferta de soluciones 'resuelve' unos cuantos 'casos' y al hacerlo no sólo no modifica las condiciones que posibilitan el conflicto sino que las perpetúa.

Bibliografía

AA.VV. (comp) *Violencia y escuela – propuestas para comprender y actuar*, Buenos Aires, Aique, 2005.

Beane, Allan L,. *Bullying. Aulas libres de acoso*, Barcelona, Graó, 2006.

Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, PUEG-Paidós, 2001.

Córdoba, David; Sáez, Javier y Vidarte, Paco, *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Madrid, Egales, 2005.

Delfino, Silvia "Género y regulaciones culturales. El valor crítico de las diferencias" en *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados,UNC, 1999.

Duncan, Neil, *Sexual Bullying: Gender conflict and pupil culture in secondary schools*, London, Routledge, 1999.

Elizalde, Silvia, *La otra mitad. Retóricas de la peligrosidad juvenil. Un análisis desde el género*, Tesis Doctoral 2005, FFyL (UBA), sin publicar.

Eribon, Didier, “Hannah Arendt y ‘los grupos difamados’” en *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Gogna, Mónica, *Estado del arte: investigación sobre sexualidad y derechos en la Argentina (1990-2002)*, Buenos Aires, CEDES-CLAM, 2005.

Kaplan, Carina V. (comp.), *Violencias en plural. Sociología de las violencias en la escuela*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006.

Llamas, Ricardo y Vidarte, Francisco J., *Homografías*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Osorio, Fernando, *Violencia en las escuelas. Un análisis desde la subjetividad*, Buenos Aires, Noveduc, 2006.

Olweus, Dan, *Conductas de acoso y amenaza entre escolares*, Madrid, Morata, 1998.

Rapisardi, Flavio, "Raras teorías al sur. Una experiencia de diversidades y desigualdad político-sexual", *Orientaciones – Revista de Homosexualidades* (9) 2005.

Serrano, Ángela, *Acoso y violencia en la escuela. Cómo detectar, prevenir y resolver el bullying*, Barcelona, Ariel, 2006.

Solari, Néstor E., *La niñez y sus nuevos paradigmas*, Buenos Aires, La Ley, 2002.

Sullivan, Keith; Cleary, Mark y Sullivan, Ginny, *Bullying en la enseñanza secundaria. El acoso escolar: cómo se presenta y cómo afrontarlo*, Barcelona, CEAC, 2005.

Villalpando, Waldo, *Hacia un Plan Nacional contra la Discriminación. La discriminación en Argentina: diagnóstico y propuestas*, Buenos Aires, INADI, 2005.

Voors, William, *Bullying. El acoso escolar*, Buenos Aires, Oniro, 2006.

Woods, Peter y Hammersley, Martyn (comp), *Gender and ethnicity in schools. Ethnographic accounts*, Londres, Routledge, 1993.

Monstruos y escándalos en las noticias sobre el crimen

Flavia Ivana Ragagnin

1- Introducción

El aspecto ceremonial, ritual y festivo que antiguamente tuvieron los actos punitivos en la plaza pública se puede comparar hoy con la espectacularización de las noticias televisivas sobre el crimen, la cual es crucial para servir a los objetivos simbólicos y pedagógicos del sistema penal. El espectáculo punitivo en la plaza pública o en la TV persigue el mismo fin político: establecer, mantener o reforzar el orden y el control social.

Por otra parte, el monstruo como representación de lo raro, de la irregularidad, del exceso, de la desmesura, del ser anormal y negativo (Calabrese, 1987) permite la analogía con el estereotipo del delincuente común que construyen las noticias televisivas sobre crímenes aberrantes. Caracterizaciones que no distan de otras desplegadas por el pensamiento positivista que inundó el derecho penal argentino a fines del siglo XIX y principios del XX. Se trata de características biologicistas y patológicas que por prejuicio o falta de base científica se reproducen en los medios de comunicación.

Sin embargo, todo el pensamiento alrededor de la construcción socio-histórica del delito, de la pena y del delincuente tiene que ver con la ejecución pública de los castigos como herramienta política de los grupos dirigentes en el proceso hacia la modernidad que comienza en el siglo XIII (Moore en Anitúa, 2003:68).

Actualmente, los noticieros -y los medios de comunicación en general- se erigen como portavoces de las políticas criminales de Estado al ser predominantes las fuentes oficiales a las que acude el periodista cuando ocurren delitos. Pero estas políticas encierran un entramado ideológico complejo que interactúa con el mercado y con los consensos sociales.

En este marco, el presente trabajo intenta indagar en la construcción del sentido de la criminalidad que pone en circulación los noticieros, haciendo especial hincapié en la caracterización y el límite de lo monstruoso en los diversos tipos de delito, en el misterio que suscita la figura del monstruo como componente de la espectacularización noticiosa y la diferenciación en la cobertura informativa de otros delitos no considerados monstruosos sino escándalos. El trasfondo político-ideológico que surge de esta diferenciación.

2- Historia, contextos y fronteras

En 1764, el libro de Beccaria se presenta como un caso típico de 'dialéctica de la Ilustración' cuyas ideas eran congruentes con la incipiente sociedad capitalista (Heller, 1990:207-208) y se establece como antecedente del derecho penal vigente. En aquellos tiempos, el patíbulo es reemplazado por la cárcel como nueva tecnología de poder (Foucault, 1975).

A fines del siglo XIX, la cátedra de Derecho Penal de la Universidad de Buenos Aires era eminentemente positivista. En 1889 se funda la Sociedad de Antropología Jurídica para promover el estudio científico de la criminalidad. Argentina participó en congresos internacionales sobre el tema (Bruselas,1889; París, 1893; Ámsterdam, 1901,entre otros). Entre los máximos exponentes de esta corriente positivista varios ocuparon cargos importantes dentro de los Tribunales de Justicia o en otras instituciones gubernamentales,[1] pero la figura que se destaca es la del médico José Ingenieros (Elbert, 2004) que realizó estudios sistemáticos de los delincuentes en la cárcel y sostenía que el individuo delinque por un problema de disminución mental y psíquica: "son las fronteras del delito comparables a las fronteras de la locura […] pobres de espíritu de carácter claudicante y voluntad relajada",decía Ingenieros. Para el autor, "todo acto delictuoso era la expresión de una anormalidad de carácter transitorio o permanente, congénito o adquirido". La concepción de delito que acompañaba a su pensamiento era de signo biológico, psicológico y social (Ingenieros,1957).[2]

Hoy, científicamente, se sabe que es imposible diagnosticar la peligrosidad en conductas individuales pero de hecho se la evalúa en grupos sociales determinando 'el riesgo sobre la sociedad'. De esta manera, al criminalizar a estos grupos como elementos amenazantes o 'molestos' para el sistema se avanza en el paradigma de la peligrosidad presunta. Esto significa que los grupos señalados son representantes de una peligrosidad sin delito o anterior a la conducta típica antijurídica (Zaffaroni,2006).[3] Es así que vemos fracasar el derecho penal clásico del castigo como proporcional a la culpabilidad (Pavarini,2006).[4]

---

[1] Norberto y Antonio Piñero, Osvaldo Magnasco, Francisco y José M. Ramos Mejía, Luis María Drago, Francisco Pico, Luis Gonnet, Eusebio Gómez, entre otros (Elbert,2004).
[2] Si bien las ideas de Ingenieros datan de 1916, la edición consultada es de 1957, pp.20-84.
[3] Seminario Internacional de Criminología, UMSA, septiembre de 2006.
[4] ib.

En este sentido, la construcción noticiosa de la criminalidad es inescindible de la coyuntura política, socioeconómica y cultural. Nos referimos a que el Estado - y el mercado a partir de la década del ´90- a través de las políticas criminales y la privatización del control social, señalan la dirección de la criminalización para mantener y / o reforzar el orden social. Y son los medios de comunicación, que a través de la "sobrerrepresentación de fuentes oficiales" (Martini y Gobbi, 1997), traducen ese enfoque de la criminalidad en una narrativa espectacular.

Por lo tanto, la relevancia del tema se centra en que la percepción que el público tiene de la cuestión criminal, de los objetivos y función del sistema penal, generalmente la recibe a través de los medios de comunicación (Zaffaroni,2001) salvo en los casos de experiencia directa. Y este tipo de información se constituye en material específico para el análisis y la caracterización del orden social, ya que es un tipo de noticia que cruza el sentido del mundo y lo marca en su articulación entre lo posible y lo probable desde las representaciones sociales, como construcciones del orden de lo inconciente (Martini,1999; Sodré,2001).

Asimismo, el problema fundante del presente trabajo partió de la construcción que hacen de la cuestión criminal los noticieros *Telenoche, Telenueve, TN Central* y *Crónica TV*,[5] de las diferencias en las coberturas de los delitos comunes y de los delitos no convencionales, en particular del delito de cuello blanco; es decir, de la diferenciación entre 'monstruosidades' y 'escándalos'. Diferenciación que tampoco es ajena al concepto de delito como construcción destinada a cumplir cierta función sobre algunas personas y respecto de otras.[6]. El estudio, de carácter interpretativo y crítico, está enmarcado principalmente en las teorías de la comunicación, teorías de la noticia y la criminología crítica.

3- Los monstruos asustan, los escándalos divierten

De acuerdo con Calabrese (1987:107), "los monstruos, en cualquier descripción desde la antigüedad hasta nuestros días son siempre excedentes o excesivos […] con demasiadas partes ausentes". La figura del monstruo es equiparable con el prototipo criminal de Ingenieros: aquel que excede la norma, con actos excesivos, porque es pobre de

[5] El período analizado se extiende entre marzo y noviembre de 2005.

[6] Para el Código Penal, es una conducta humana individualizada mediante un dispositivo legal (tipo) que revela su prohibición (típìca), que por no estar permitida por ningún precepto jurídico (causa de justificación) es contraria al orden jurídico (antijurídica) y que, por serle exigible al autor que actuase de otra manera en esa circunstancia, le es reprochable (Zaffaroni,2001).

espíritu, carácter y voluntad, y vive en ausencia o disminución de la racionalidad y al borde de la locura. Todas estas características negativas sirven hoy para la construcción mediática del delincuente común: el excluido del mercado/ el pobre.

Desde el enfoque criminológico y a los efectos operativos del trabajo diferenciamos dos categorías de delito:

- el delito convencional o común
- el delito no convencional que incluye el crimen organizado y los delitos de cuello blanco[7] -criminalidad económica, corrupción –. En esta categoría incluimos el delito contra la seguridad pública y los delitos de violencia institucional, el gatillo fácil, mafias, el narcotráfico, que no serán considerados en este trabajo.

No obstante, desde la cobertura noticiosa no siempre un determinado delito es considerado como tal ni todos los que cometen delitos son delincuentes, ni todos los delincuentes son monstruos.

Las noticias sobre delitos representan cerca del 20% del total de noticias que se emiten, del cual el 60% se refiere al delito convencional.[8] Dentro de esta categoría contemplamos los delitos contra la vida y contra la propiedad –delitos callejeros, predatorios, robos, hurtos, lesiones, homicidios-, que cuanto más violencia explícita contienen mayor valor de noticiabilidad poseen. Y cuanto más aberrante es el delito y más marginal es su autor, se encuentra mayor coincidencia en la caracterización del agresor como monstruo. En estos crímenes, aunque no siempre se refiera explícitamente a monstruos, se alude al pensamiento de Ingenieros y a muchas de las características que Calabrese utiliza para definir al monstruo.[9]

El relato de los noticieros opera en el orden del sentido común; a decir verdad ¿quién no se indigna cuando ocurren esos crímenes aberrantes? Los noticieros generan alarma, olas de delitos, miedo serializando la información.[10] Estas operaciones trabajan

---

[7] Consideramos delitos de cuello blanco: hechos de corrupción, la criminalidad económica, ambiental, etc. Todos aquellos delitos cometidos por individuos pertenecientes a las clases socioeconómicas elevadas -en el curso de su ocupación (Sutherland,1939) o no- que requieren cierto grado de connivencia con los poderes públicos.

[8] En el mes de marzo de 2005 los delitos comunes representaron el 59% de la cobertura noticiosa total de delitos y en el mes de noviembre el 63%.

[9] "Asesinos por naturaleza"…"Villa Domínico. Conmoción tras el crimen de una nena por dos menores delincuentes"(*Telenueve* 14/03/05).

[10] "Alarma por la ola de delitos contra casas en countries y clubes privados" (*Telenueve* 07/03/05). "Caballito. Un barrio, todo el miedo" (*Telenoche* 02/03/05)."El crimen pasea por Ituzaingo" (*Telenueve* 11/03/05)."González Catán. Vecinos cortan ruta por ola de inseguridad y abusos sexuales" (*Crónica TV* 15/03/05)
"José C. Paz/ Inseguridad", "Vecinos reclaman medidas de seguridad " (*Telenueve* 22/04/05)."Golpear al más débil" –esta serie tiene centralidad noticiosa en *Telenoche* en el mes de octubre y se intensifica en

en la función de normalizar, condicionar comportamientos, actitudes y también ideas, naturalizando el sentido de un sistema penal más duro. En consecuencia, se legitima la violencia institucional y simbólica (Bourdieu,1977).

Conspirando contra el estado de derecho, muchas veces los noticieros son cómplices más o menos encubiertos en las peticiones de penas más duras, la disminución de la edad de la imputabilidad de los menores, mayor control social, lo que el Juez Luis Niño (2006) llama "elefantiasis represiva".

En el caso de los delitos no convencionales existe mayor dificultad a la hora de su definición y representan alrededor del 40% de los delitos que se emiten en los noticieros (20% menos que el delito común).[11] Desde los medios de comunicación su identificación en el relato no siempre es clara, por lo que resulta complejo establecer la pertenencia dentro de una u otra categoría de delitos. Sin embargo, podemos identificar particularidades que los distinguen de los delitos comunes.

En el caso de los delitos de cuello blanco y el crimen organizado,[12] la diferencia radica en que este último tiene en común con el crimen convencional el carácter marginal o culturalmente descentrado de sus actores y por este motivo no se diferencia subjetivamente del delito común. El delito de cuello blanco no se criminaliza dada la influencia de sus protagonistas de nivel sociocultural y económico elevado y la existencia de mecanismos de "dispersión de los efectos" (Virgolini;2004:189,198) que incrementa las posibilidades de permanecer impune. En el caso de la corrupción, como delito de cuello blanco, su incidencia sobre la asignación de recursos afecta a los niveles de producción *per capita* y al crecimiento económico; es decir, se produce una figura de 'captura del Estado' por parte de una elite que se beneficia con la legislación que promueve (Canavese,2004:107-109). Ciertamente, si estos casos no fueran investigados por el periodismo, rara vez llegarían a ser de conocimiento público. Pero este tipo de criminalidad que paradójicamente no es criminalizada, cuando sale a la luz pública es considerado un 'escándalo' y no una monstruosidad.[13] Y el escándalo es del orden de lo trivial y no genera alarma social.

---

noviembre, compartiendo la agenda con las elecciones del 23 de octubre y la Cumbre – Contracumbre. "¿Por qué tanta saña?" –Serie de *Telenoche* que encierra los asesinatos de mayores de edad (07/04/05, 14/04/05 – 26/04/05) y el caso de un joven a quien balean por la espalda al ser testigo de un asalto en un tren (05/04/05)."¿Por qué tanta saña? Robaron y fingieron fusilar a una nena" (*Telenoche* 06/07/05).

[11] El delito no convencional representa el 41% de los crímenes transmitidos en marzo; mientras que en el mes de noviembre corresponden al 36% de los delitos totales.

[12] Ver Virgolini, 2004:189ss.

[13] "escándalo de los sobresueldos", se nombra la figura de "malversación de caudales públicos" (*TN Central* 29/04/05). No se aclara que se trata de un hecho delictivo. "Ella habló y como se dice prendió el ventilador…Menem salió a responderle a María Julia Alzogaray. Desde La Rioja dijo que no se pagaron sobresueldos y hasta se animó a sugerir que la ex polifuncionaria está confundida" (*Telenoche* 28/04/05)."La

De estas dos grandes categorías de delitos que se relacionan y yuxtaponen se desprenden distintos tipos de estereotipos criminales:

- el origen 'subcultural' que se les atribuye a los delincuentes comunes y organizados los acerca a la caracterización mediática basada en estereotipos heredados del 1900: hombres, pobres, que habitan zonas marginales, fracasados, criminales nativos, con genealogías patológicas y biológicas ('loco', 'siniestro') o pertenecientes a 'las profesiones peligrosas'[14] de la sociología policial (Caimari;2004:140) y los tipos actuales: los desocupados, los cartoneros, los piqueteros, los inmigrantes, el joven o el pibe chorro, el villero,[15] vestidos con ropa de trabajo. Estos estereotipos criminales posibilitan la eficacia de los mecanismos de control social estatales y privados hacia grupos sociales 'de riesgo,' aquellos que son peligrosos sin cometer delito alguno, tal como afirma Zaffaroni. Son los más proclives a ser considerados 'monstruos'.Las víctimas de estos agresores son generalmente 'vecinos honestos y normales' o los 'más débiles': niños y ancianos.
- por el contrario, el autor de delitos de cuello blanco[16] o 'escándalo' es muchas veces un enemigo impersonal o alguien que cometió un desliz, pero no un criminal y mucho menos un monstruo.

4- Resultados y reflexiones finales

Los noticieros construyen la cuestión criminal en el mismo sentido; aunque cada uno mantiene una línea editorial, se dirige a un público en particular y posee un contrato de lectura diferente.

Para *Telenoche* y *TN Central,* la criminalidad es la del delito común. Los dos noticieros del *Grupo Clarín* se diferencian en la cantidad total de delitos transmitidos; mientras que en *Telenoche* se emite un 15,3% de noticias sobre delitos, en *TN Central* esa cifra es menor: 11%. Ambos seleccionan aquellos actos delictuales o violentos que otorgan mayor carga emotiva a la cobertura y tornan anecdóticas a aquellas conductas típicas pertenecientes a los delitos de cuello blanco (nos referimos al caso de un

---

rueda de Fortuna", "la increíble historia de un funcionario jugador" (música de fondo o cortina de la película *El Golpe*) (*Telenoche* 28/04/05).

[14] "Detuvieron a dos jóvenes por matar a una anciana… la empleada doméstica y un taxista" (*TN Central* 30/03/05). Responden a las categorías de 'profesiones peligrosas'.

[15] "La Villa Carlos Gardel, la capital del delito" (*Telenueve* 28/04/05).

[16] -Delito ambiental: "enemigo imperceptible", la imagen toma el cartel que señala estar en la Comisión Nacional de Energía Atómica, Presidencia de la Nación. (*Telenueve* 20/04/05). El enemigo a combatir es impersonal, contrario a lo que sucede con el delincuente común como enemigo**.**

funcionario que jugaba con dinero de la Curaduría de alienados: "La rueda de la 'Fortuny'", el narrador en *off* dice "en Europa no se consigue"). La mayoría de los delitos de cuello blanco registrados se refieren a la anterior administración menemista. A su vez, construyen una delincuencia juvenil que se 'ensaña' con sus víctimas 'normales',preferentemente, niños y ancianos. El relato se basa en historias de vida de víctimas, generalmente de clase media, el caso de los 'ataques a los ancianos' es muy ilustrativo de cómo apelan a las sensaciones de emoción, identificación e indignación. Otras veces, cuando se tiene cierta información del victimario, la atención se centra en sus características físicas y conductuales. Además, *Telenoche* y *TN Central* tienen lo que Martini (2005) denomina "discurso crítico normalizado" en el tema de las cárceles ("Peor que animales" serie sobre el trato de los presos y presas en las cárceles), en el tema de gatillo fácil (Caso Camila Arjona, una adolescente embarazada que fue baleada por policías) y en el de las coimas en el senado ("Los sospechosos de siempre").

Por su parte, el noticiero de *Telenueve* construye una delincuencia común peligrosa para los vecinos 'honestos' habitantes de *countries* y barrios privados. Delincuencia, que a su vez, proviene de barrios marginales del conurbano bonaerense y que 'generan terror a diario', muchos 'con antecedentes penales', que 'se manejan a cara descubierta con total tranquilidad/ impunidad'. Las noticias sobre el delito promedian el 17% de las noticias totales. La línea editorial de *Telenueve* justifica a la justicia por mano propia ("presa de la inseguridad y el miedo…tomó justicia por mano propia", 17/03/05), y adhiere a las políticas de mano dura y tolerancia cero.

En *Crónica TV*, la criminalidad también es una cuestión de clase. El delito, es el delito común, el del pibe chorro, joven pero mayor de edad, muchas veces reincidente. En la señal, junto con el crimen del 'pibe chorro', predominan las noticias de tráfico de drogas que involucra a argentinos e inmigrantes de países limítrofes. En los registros analizados encontramos que las noticias sobre delitos corresponden a más del 20% del total de noticias emitidas (los valores oscilan entre el 27% en el mes de marzo y el 16% en noviembre). El relato destaca la violencia pero no desde una estética emotiva, como en el caso de *Telenoche*, sino desde una estética morbosa que se ajusta a las preguntas que los cronistas realizan a los testigos o a las víctimas "que exponen al periodista de ese canal a transitar por la frontera de lo moralmente aceptable", según asevera el periodista Hernán Pajoni que trabajó durante cinco años como cronista en el canal.[17]

[17] Entrevista publicada en la revista electrónica *Cinco W*, de la Universidad Católica –UCA-, por Josefina Dussol, junio de 2005.

Asimismo, no se encuentran registros de delitos de cuello blanco ni en *Telenueve* ni en *Crónica TV* durante el período analizado (excepto alguna mención de Menem declarando en Tribunales).

El estereotipo criminal que construyen los noticieros se basa en imaginarios históricos o extraídos de la literatura y los *films*, otros más recientes que asocian el delito con una persona joven generalmente de sexo masculino, en edad de trabajar, no ciudadano, anormal, peligroso; es decir, diferente al resto de los 'vecinos honestos y normales' que están desprotegidos. Estas caracterizaciones se inscriben en prácticas sociales discriminatorias y en discursos autoritarios.

Para el delito común la cárcel es el castigo más extendido referido en todos los noticieros pero la pena nunca es suficiente: el principio de proporcionalidad jurídica no tiene admisión en el tribunal de las noticias. Por lo tanto, puede coadyuvar a la sensación de injusticia, al resentimiento público organizado o no, a la urgencia de ajusticiamiento y peticiones de cambios en la legislación penal (penas más duras) que conspiran contra el estado de derecho y las garantías individuales.

Si bien el delito de cuello blanco está tipificado en sus diversas variantes en el Código Penal (delito de acción pública, cohecho, enriquecimiento ilícito, contrabando, malversación de fondos, entre otros) no representa enemigo alguno a perseguir por parte del Estado. La narrativa noticiosa adhiere a esta postura al considerarlo no delito sino 'escándalo'. Se extiende la idea de que los delitos de cuello blanco supuestamente no representan amenaza para el orden social. Las personas normales, famosas, reconocidas o admiradas tienen un desliz; cuya pena es la destitución, un trámite administrativo en tribunales, a lo sumo un corto plazo de encierro en un pabellón *VIP* o prisión domiciliaria. Las tácticas de estos delincuentes de cuello blanco en busca del crimen perfecto se asocian a la 'viveza criolla' o a *films* que hicieron historia produciendo fascinación en el público como *El Golpe* o *La gran estafa I* y *II*, y anulan el resentimiento público organizado. Esta tendencia enunciativa en los delitos de cuello blanco es fácilmente asociada a la frase del sentido común: "el que tiene plata hace lo que quiere"; que no hace más que naturalizar la fórmula: dinero, poder e impunidad.

Los noticieros de televisión estudiados durante el año 2005, por "sobrerepresentación de fuentes oficiales" (Martini y Gobbi,1997), generalmente policiales, actúan como parte acusadora al igual que esta institución de criminalización. Sin embargo, el sentido de la criminalidad es despojado de su sentido sociopolítico quedando reducido a la capacidad maniquea de discernir entre buenos y malos, peligroso e inofensivo, loco y racio-

nal, de acuerdo al 'buen sentido moral' (Heller,1990). Es así, que el relato como construcción cultural se inscribe en un modelo de referencia (Alsina,1993) que clasifica los delitos de manera que permite alistarlos dentro de series. Este recurso se utiliza para los delitos comunes[18] y para los 'escándalos' o delitos de cuello blanco[19] de manera que facilita la inteligibilidad de las noticias delictuales dentro de parámetros del sentido común; construyendo así una visión unívoca de la criminalidad.

A su vez, se estima que diariamente el público recibe como mínimo dos o tres noticias sobre delitos. Lo cual no es poco si tenemos en cuenta la construcción espectacular e impactante de este tipo de noticias para provocar la atención del público y el tiempo de duración de las mismas.[20]

En este aspecto es válido destacar que los noticieros reproducen el imaginario social sobre las conductas criminales al construir el sentido criminal unívocamente. Además evaden la contextualización de la noticia, las causas del delito, todo aquello que pudiera brindar un panorama abarcador al tratar con fuentes plurales y diversas - no sólo oficiales-, que lograra profundizar en el hecho sin generar alarma, contribuyendo a una cobertura responsable y respetuosa de los derechos de los ciudadanos.

Bibliografía

Alsina, Miguel R. *La construcción de la noticia*, Barcelona, Paidós, 2002.

Anitúa, Ignacio *Justicia Penal Pública*, Buenos Aires, Del Puerto, 2003.

Baratta, Alessandro *Criminología crítica y crítica del derecho penal –Introducción a la sociología jurídico – penal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Caimari, Lila; *Apenas un delincuente –Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880 - 1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004..

Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.

Elbert, Carlos "La criminología argentina", en *Manual Básico de Criminología*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.

[18] Series de delitos comúnes: "Por qué tanta saña", "Con los chicos no", "Golpear al más débil", "Alarma contra la ola de delitos en countries

[19]Serie de delitos de cuello blanco: "Los sospechosos de siempre", "La hora de…", "(Imputado) en la mira".

[20] El tiempo total de aire en minutos y segundos ocupados por noticias delictivas es alto si tenemos en cuenta que el promedio por bloque es de 8' y en una hora entran cuatro bloques. Una noticia sobre hechos delictivos puede tener una duración de 20" como de 6´35´´ como es el caso de un delito común en Almagro: "Furia en la madrugada" (*Crónica TV* 07/11/05) Por ejemplo el 09/11/05, *Telenoche* emitió 13´06´´ y *Telenueve* tuvo al aire 6´ 20´´ de noticias sobre delitos.

Foucault, Michel *Vigilar y castigar –Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

Garland, David; *La cultura del control.Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Heller, Ágnes *Más allá de la justicia*, Barcelona, Crítica, 1990.

Ingenieros, José, *Criminología*, Buenos Aires, Elmer, 1957.

Kessler, Gabriel; *Sociología del delito amateur*, Paidós, Buenos Aires; Paidós, 2004.

Martini, Stella *Periodismo, noticia y noticiabilidad*, Buenos Aires, Norma, 2001.

---------- "Una formalización de los relatos de control", Documento de trabajo, mímeo, 2001.

---------- "La noticia sobre el delito, un discurso crítico sobre la publicidad y la privacidad", en *Actas VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica*: *Discursos Críticos*, Buenos Aires, 2005.

---------- y Gobbi, J. "La agenda de los medios y el reconocimiento del público: una propuesta de discusión", documento de la cátedra: Ford, Teorías sobre el periodismo, 1997.

---------- y Luchessi, L. *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*, Buenos Aires, Biblos, 2004.

Pegoraro, Juan S. "La corrupción como cuestión social y cuestión penal", *Delito y Sociedad, Revista de Ciencias Sociales* (13) 1999.

Ragagnin, Flavia "Cuestión criminal y narrativa noticiosa", en III Congreso Panamericano de Comunicación, CCC, FCS, UBA, 12 al 16 de julio de 2005.

---------- "El relato de las noticias sobre el delito de cuello blanco", en *Palabra Clave*, (13) 2005.

Schargrodsky, E.; Cornblit, O.; Canavese, A. *Corrupción, crimen y violencia*, Buenos Aires, La Crujía, 2004.

Sevares, Julio *El Capitalismo criminal*, Buenos Aires, Norma, 2003.

Sodré, Muniz *Sociedad, cultura y violencia*, Buenos Aires, Norma, 2001.

Surette, Ray *La construcción del crimen y la justicia en las noticias de los medios*, Selección, traducción y adaptación por Stella Martini, 1999.

Van Dijk, Teun "Los medios de comunicación hoy: ¿discursos de dominación o de diversidad?*" Signo & Seña* (12) 2001.

Virgolini, Julio *Crímenes excelentes*, Buenos Aires, Del Puerto, 2004.

Wolf, Mauro *La investigación de la comunicación de masas –críticas y perspectivas-*, Barcelona, Paidós, 1991.

Zaffaroni, Eugenio *Manual de Derecho Penal –parte general-*, Buenos Aires, Ediar, 2001.

Páginas de Internet consultadas:

Dirección Nacional de Política Criminal:www.polcrim.jus.gov.ar

Rico, María *Crimen y Justicia en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1998; en www.books.google.com.ar

Las figuras imaginarias de la Alteridad

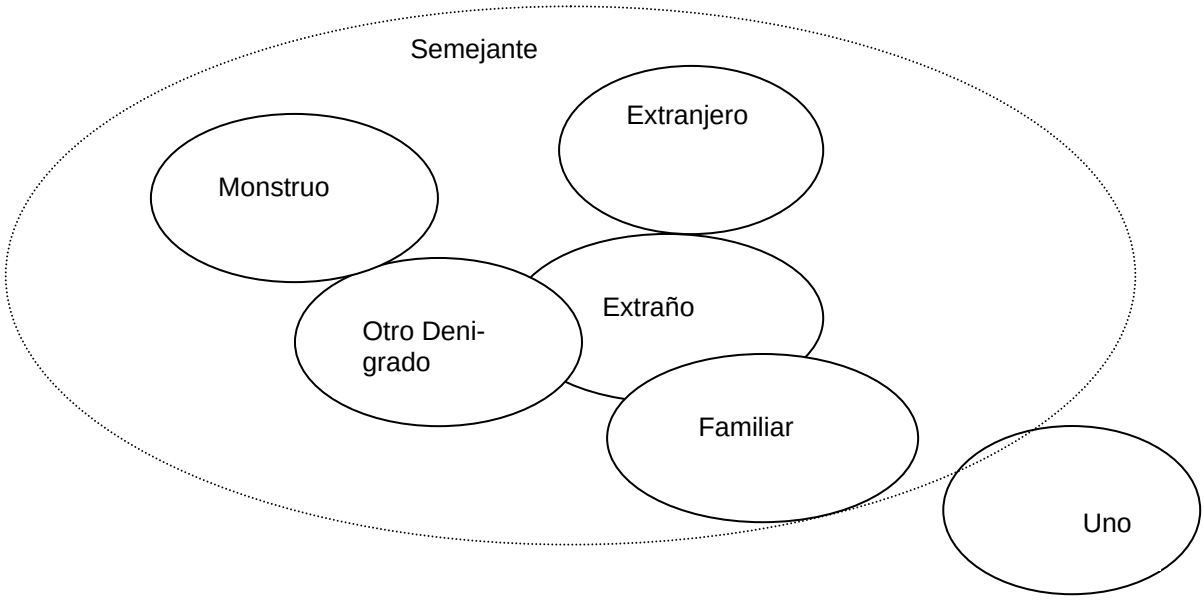
Marcelo Silberkasten

Hay una homogeneización que solemos hacer en el campo de la Alteridad. A veces ponemos en el mismo plano a la mujer, al homosexual, al ciego, al tuerto, al epiléptico, al ateo, al judío, al negro. Evidentemente el planeta Plutón y una zanahoria son algo diferente de un ciudadano varón blanco, anglosajón y protestante de Boston, pero no por ello pertenecen a una misma clase. Es por ello que consideramos necesario para no ubicarnos en posiciones facilistas producir una conceptualización del campo de la alteridad que denote claramente diferenciaciones en dicho campo. Cuando hablamos del vinculo del Uno con el *Alter*, lo que primero aparece es un movimiento de discriminación del diferente, del *Alter*. Discriminar tiene dos connotaciones que no deben ser olvidadas, y deben ser explicitadas: una negativa, en términos de denigración, subestimación, etc., del diferente con el objetivo de ubicarlo en una posición de poder subordinada al Uno, pero también una connotación positiva, como por ejemplo sucede en la ética (es una función ética necesaria discriminar entre lo bueno y lo malo) o en psicología (es una función psíquica básica discriminar entre realidad y fantasía). No discriminar estos aspectos pondría al sujeto en graves aprietos. Dentro de las características de discriminación del diferente se da un doble proceso dialécticamente contradictorio, en principio un proceso de Homogenización que se realiza del Otro, del campo del Otro. Es de esperar, sin embargo, que con los sucesivos descentramientos cognitivos por un lado, como con los libidinales por el otro, esta homogenización vaya mutando hacia una caracterización más rica del campo de la alteridad. Así, esta homogenización no es completa ni total y se ve acompañada de crecientes elementos de diferenciación del campo de la alteridad en subconjuntos más o menos estancos, más o menos comunicados y que implican sucesivos corrimientos de una subcategoría a la otra de acuerdo a ciertas condicionalidades que nosotros definimos en principio, regidas por elementos infraestructurales en los que incluimos las tasas demográficas, la productividad económica, los condicionamientos ecológicos, la utilización energética, la tecnología disponible entendiendo por tecnología no solo los instrumentos físicos sino también los instrumentos conceptuales, representacionales.Hoy día nos encontramos con una progresiva eliminación de la figura de lo monstruoso por el lado de la ambigüedad taxonómica o la imposibilidad jurídica. Lo extraño se volvió común. Y lo monstruoso va quedando solo del lado del exceso. Lo

inclasificable ya no aparece como monstruoso. Pero no por ello es Uno, no por ello lo clasificamos dentro de la figura de lo propio, ni conlleva sentimientos siempre agradables. No será ‘normal’ pero no por ello es monstruo.

Y este es el comienzo de la definición de una gama amplia de los diferentes.Hay una serie entonces que querremos definir y trabajar en el campo de la Alteridad: Monstruo, Otro, Extranjero, Extraño, Familiar, Uno. Y englobándolos y cuando eso sucede, disolviéndolos: Semejante

Es necesario definir la serie y sus corrimientos. Serie que no es lineal y que adoptaría la figura de círculos en algunos puntos coincidentes. Las agrupaciones podrían ubicarse topográficamente más o menos en este sentido.



Al estar definidas por condicionalidades variadas, al cambiar estas a lo largo del tiempo los sujetos que pertenecen a una pueden pasar a otra. Pero tienen características que pueden y deben ser definidas.

Monstruo es aquel que siempre, sea monstruo por el exceso o por ser un ambiguo taxonómico o un imposible jurídico, genera una subjetividad del Horror y del Terror. Con el monstruo se produce un imperativo categórico, que es la necesidad de eliminarlo del tejido social, mediante su muerte o su aislamiento completo. Ese impera-

tivo va a superar cualquier legalidad vigente y esta legalidad se va a modificar si es necesario a los fines de que esa eliminación se haga efectiva. La muerte del monstruo no va a ser definida como asesinato sino como legitima defensa, como la muerte del enemigo en situación de guerra no define como asesino al soldado que mata al enemigo, ni tampoco se define como asesino al verdugo del condenado en juicio socialmente aceptado. El ejemplo típico del Monstruo es por supuesto el ser combinado de categorías taxonómicas en épocas previas al siglo XX, como los tiranos del exceso a partir de la Revolución Francesa.

Pero, como dijimos anteriormente, hoy en día el monstruo no es representado en términos de pureza taxonómica o de imposibilidad jurídica. Pero ¿por qué se produjo ese corrimiento y por qué es definido como monstruo el sujeto del exceso y no otro tipo de sujeto, incluido hoy en día el ambiguo taxonómico? Podemos dar una respuesta por los motivos infraestructurales: El Monstruo es aquel que impide y/o obstaculiza 'absolutamente' el sistema de producción y distribución de bienes y servicios. En su momento el imposible jurídico generaba conflictos graves en la forma que se distribuía la riqueza por el lado de la dificultad de definir si podía ser propietario o no, si podía heredar o no, como es el caso claramente de los hermafroditas. Perturbación que debía ser simplemente eliminada mediante su muerte o la eliminación de su estatus de hermafrodita, definiéndolo como de un sexo binario determinado a la fuerza o sin ella. Pero esto no sucede hoy en día en Occidente: el hecho de que tanto la mujer como el varón tenga crecientemente el mismo estatus jurídico, crecientemente similares inserciones productivas, hace que la diferenciación entre hombre y mujer sea desde el punto de vista económico una diferencia paulatinamente, aunque no completamente, poco significativa. La falta de diferenciación hombre-mujer del hermafrodita deja de tener importancia porque su presencia no imposibilita el sistema de producción ni su mantenimiento. Al no alterar entonces ningún orden productivo ni jurídico el problema del hermafrodita se va volviendo lentamente irrelevante. Y sale de la categoría de lo monstruoso. Esto no implica que no genere inquietud. Pero monstruo no es. Pero esto no es así en todos lados: el presidente iraní, Mahmud Ahmadinejad, considera que Israel es monstruoso y lo dice no por la violencia que ejerce, sino porque "es una anomalía dentro del mundo islámico, es una monstruosidad". " es una "mancha nefasta" que, "como dijo el imán (Jomeini), debe ser borrado del mapa". Hay que tratarlo como históricamente se trataba a los monstruos, esto es morir en la pira de fuego, que purifica: "Todo el que reconozca a

Israel se quemará en la hoguera de la furia de la nación islámica".[1] A Ahmadinejad le preocupa mucho más la dimensión anómala de Israel, un pequeño pedazo de Occidente no musulmán en medio de un universo musulmán que las guerras. En Occidente, hoy en día, esto ya no es así: considero que en el pensamiento políticamente correcto el Otro ya no aparece en la figura de lo monstruoso. En el canal para niños Discovery Kids, hay un objetivo claramente didáctico de definir al Diferente, al Otro como un Semejante: En *Clifford*, un perro en si mismo anormal ya que es gigante, aparece como personajes tanto una niña en silla de ruedas como un ciego; en *Barney el Dinosaurio*, los niños que interactuan con él son poliétnicos: un negro, un anglosajón rubio, una niña asiática con ojos rasgados, otros tipo hispano, morochitos, finalmente una niña a la que le falta una mano y que sin problema con su muñón hace una ronda con sus poliétnicos amigos y cantan que la amistad es lo mejor. Todos son Otros y al serlo todos son Uno. Lo mismo con las películas casi simultáneas *Monster Inc* y *Shrek*, donde los monstruos son más buenos y menos monstruosos que los humanos estándar.

A diferencia del capitalismo temprano, que privilegiaba la renta del capitalista por sobre todas las cosas y cuya ética era la ética de las ganancias sin importar el cómo, el capitalismo tardío considera más importante privilegiar el mantenimiento del sistema, no de la renta. Esa modificación le permitió al sistema subsistir y no caer en las crisis que erróneamente pronostico Marx. Cuando los acontecimientos de la Comuna de París mostraron que el privilegio de la renta podría culminar con la eliminación de todo privilegio de las clases dominantes, apareció la idea de capitalismo de rostro humano, tildando al anterior como capitalismo de rostro inhumano. De ahí a definir como monstruoso al capitalismo de rostro inhumano sólo hay un paso. Y se produce el pase a la situación de que el capitalista inhumano es un monstruo cuando antes no lo era, era simplemente su privilegio de contar con los medios de producción. Y es así que el capitalista actual no es monstruoso si no es plenamente capitalista, esto es, busca lucro pero también debe buscar cierto nivel de bienestar en sus trabajadores: da francos, vacaciones, horarios máximos de trabajo, prohibición del trabajo infantil, sistema de jubilaciones, salarios mínimos de subsistencia. O sea no es monstruoso un sistema capitalista que no sea plenamente capitalista, que tome rasgos socialistas, que sea un híbrido, una mezcla taxonómica de capitalismo y socialismo. Y será monstruoso cuando sea plenamente capitalista. Creo que este marco conceptual permite entender por qué Ahmadinejad considera

[1] Diario Clarín, Buenos Aires, Argentina: 27 de octubre de 2005

monstruoso a Israel en términos de pureza taxonómica y en Occidente no es así. Parten de situaciones infraestructurales distintas donde el sistema productivo de bienes de Irán no necesita del *xenos*. La economía en la mayoría de los países musulmanes es de características agropecuarias o de extracción de *commodities* como el petróleo. Su manejo demográfico es igualmente contrario al de Occidente: no instalan ningún sistema de control de la natalidad. De allí la búsqueda de la pureza racial musulmana. En Occidente, necesitados del *xenos* como mano de obra temporaria se los acepta, con derechos limitados, a veces mayores, a veces menores, como distintos. Es considerado el Otro como un ser denigrado, un sudaca, un bolita, un negro, no un monstruo. Pero no seamos ingenuos: si las condiciones infraestructurales de Occidente en un futuro vuelven a cambiar tornando innecesario o obstaculizador al extranjero en lugar de lo que es actualmente, esto es, absolutamente necesario para su sistema de producción, éste podría llegar a ser ubicado nuevamente en la figura de lo monstruoso. Y si el mundo musulmán se ubica en una situación de producción de bienes en el que necesita del extranjero serán ellos los que sean más 'progresistas'. Ya sucedió. La España árabe fue el típico ejemplo: las necesidades que los árabes del siglo X tenían hacían que leyeran el Corán en un tono cosmopolita, 'progre', y no en el tono actual de características maniqueas, fascistas, como lo hacen el premier iraní o Bin Laden. Los árabes de Córdoba y Granada eran lo más abierto intelectual, científica e ideológicamente del mundo medieval.

El **Otro Denigrado** comparte algunas características con el Monstruo pero hay una en la que difiere notablemente: el imperativo categórico con el Otro Denigrado ya no es el de eliminarlo como sucedía con el Monstruo sino el de carecer de contacto con él. No se debe hablar con él, hay que mantenerlo alejado ya que la subjetividad que genera es la de la Perplejidad y la Confusión. Pero no se lo debe ni se lo puede eliminar. El que lo haga será ya catalogado de asesino, aunque con las accesorias legales que permiten su reducción de penas. El ejemplo típico del Otro Denigrado es el Psicótico, el Transexual, el Piquetero.

La Perplejidad y la Confusión, los estados alterados de conciencia, serán pues los salvoconductos que tiene el sujeto 'Normal' para, si bien no salvarse de ser catalogado de asesino, evitar la prisión, la horca, o por lo menos una condena más o menos prolongada si elimina físicamente al Otro Denigrado. La subjetividad generada es de Perplejidad y Confusión, y a su vez, a diferencia del Monstruo, que generaba Terror, en este caso se genera Temor. El Otro Denigrado tiene una serie de características que lo hacen peligroso pero por el lado de la Incertidumbre y no desde la Certeza como en los

Monstruos: no sabemos cómo va a reaccionar, o creemos que no sabemos cómo va a reaccionar por lo que justifica una subjetividad de perplejidad y confusión y justifica por lo tanto acciones de evitación y, cuando esta es imposible, de eliminación del Otro Denigrado, que como dijimos anteriormente, será juzgada pero suavizada en sus consecuencias. ¿Por qué el Otro Denigrado genera dichas subjetividades?

Así podríamos decir que el Otro Denigrado no impide, como el Monstruo, la producción de bienes y servicios de un sistema infraestructural de producción pero lo altera, lo perturba. La perturbación que genera el Otro Denigrado es distinta en cada caso ejemplificado: el piquetero es claro que impide el transito de personas y fundamentalmente de bienes a los fines de la Producción, el transexual perturba (y más turba) al Uno que tiene los sistemas de represión más o menos consolidados para poder Trabajar, esto es sublimar. Si el sujeto en cuestión, tiene su sistema de represión armado demasiado fallidamente, su sexualidad armada muy lábilmente, la presencia del transexual le resulta altamente más turbante.

El psicótico genera temor, no terror, básicamente por la imprevisibilidad de sus conductas, que no adopta ninguna de las formas de la racionalidad que el Uno espera en sus contactos con el *Alter*.

La eliminación del Otro Denigrado no genera Culpa sino la eliminación de sentimientos desagradables como es la Confusión y la Perplejidad y fundamentalmente Temor. El hecho que el Otro Denigrado no sea un Monstruo hace que coexistan una leve Tristeza, combinado el Alivio (y fundamentalmente la falta de culpa en consecuencia) que se genera con la eliminación o la desaparición del Otro Denigrado

El **Extranjero** no solo no es evitado como sucede con el Monstruo y con el Otro Denigrado sino que es aceptado pero sólo en términos de Invitado. Esto es, una alteridad con la que se tiene contacto e intercambio económico y de dialogo pero no proyecto común. No puede ser eliminado sino solamente rechazado su ingreso en el seno de la comunidad, o su aceptación siempre esta ad referéndum, su permanencia es precaria, no estable, sujeta a evaluaciones periódicas. La transgresión del extranjero a diferencia de las transgresiones del Uno lleva a su expulsión del seno de la comunidad. Si un extranjero comete delito con suma frecuencia es repatriado. De hecho el documento que tienen los extranjeros en nuestro país para trabajar durante sus primeros años de permanecía se denomina tal cual: 'La Precaria'. Está incluido pero no integrado, tiene dentro de la estructura jurídica iguales obligaciones pero menos derechos (carece de derecho de voto y no puede recibir subsidios por desempleo, discapacidad, etc., por ejemplo).

La subjetividad que genera en el Uno es la de la Desconfianza Su inclusión es absolutamente funcional al sistema de producción de bienes y servicios, es necesario. Pero su precariedad legal permite su expulsión cuando deja de ser necesario por razones de superproducción de bienes o disminución del consumo (que son las dos caras de la misma moneda). Como subjetivamente lo que aparece con el Extranjero es la Desconfianza, su expulsión llegado el momento necesario es sin culpa, cuestión absolutamente central. Al ser considerado el extranjero un igual pero con intereses distintos, es absolutamente necesario para el sujeto 'normal' que la desconfianza se mantenga y aparezca constantemente una sensación difusa y vaga de peligro respecto del Extranjero. Cuando el Extranjero se vuelve innecesario simplemente se lo expulsa sin angustia, ya que está en función del bien común y no del interés egoísta y narcisista, con sensación subjetiva de actuar autopreservativamente. El vinculo entonces entre el Extranjero y el Uno es económico productivo pero no reproductivo. El que mejor definió la situación con el extranjero fue Derrida: el sentimiento que se tiene con él es de Hostipitalidad, neologismo que condensa la Hostilidad apenas connotada con la Hospitalidad apenas denotada.[2]

El **Extraño** tiene elementos, en este continuo con elementos discretos, del Extranjero en lo que hace a la generación de desconfianza pero tiene el mismo estatus jurídico que el Uno, que el 'normal'. El Extraño es el sujeto que está potencialmente o en los hechos integrado tanto dentro del sistema de producción como de la legalidad, pero no se lo incluye dentro del sistema de reproducción fácilmente. No se lo puede expulsar y su presencia no es precaria, sino constante.

El Uno interactúa constantemente con el Extraño bajo modalidades legales equitativas e igualitarias pero con sistemas de reciprocidad no formal alterados.

El ejemplo típico del Extraño es el Discapacitado, el que posee una enfermedad crónica con cierta discapacidad anexada. Subjetivamente aparece una Desconfianza como con el Extranjero pero esta tiene especificaciones especiales. No se sabe cómo interactuar con él, el Uno percibe que todo vinculo con el Extraño está tapizado o por el exceso o por el defecto. Y es por ello que más que Desconfianza el posicionamiento subjetivo es de Incomodidad. No se sabe cómo se van a dar los parámetros de reciprocidad, no se sabe cuánto dar y cuánto pedir a cambio de lo que se da. El intercambio paradigmático con el Extraño (en nuestro ejemplo, discapacitado) es la limosna, esto es un intercambio unidireccional de bienes. El Uno le entrega algo de dinero a cambio de na-

[2] Derrida J. La Hospitalidad Buenos Aires Ediciones de la Flor , 2000.

da. Es con el único sujeto que se entrega un bien sin esperar reciprocidad, mas que un "Dios te bendiga". Comentarios ridículos acerca de la personalidad de sordos, ciegos y paralíticos alimentan el imaginario popular, o más bien generan subjetividades atravesadas por la sensación de Incomodidad (son tercos, son rencorosos, son vengativos, etc.). Son descripciones de tipo psicológico y caracterológico peyorativas.

A diferencia del Extraño las descripciones del Extranjero, también peyorativas, no son psicológico-caracterológicas sino conductuales (los peruanos son chorros, los paraguayos sucios, los sudacas vagos) Esta Incomodidad genera las condiciones para nuevamente trabajar con el Extraño, pero mantener sistemas de relaciones sociales afectivo-libidinales escasos sin culpa por su pobre involucramiento. Pero su eliminación genera sentimientos de culpa a diferencia del extranjero. Es que el Uno puede transformarse por los distintos avatares de la vida en un Extraño, nunca en un extranjero en el seno de una comunidad pero sí en un Extraño. Autopreservativamernte el Extraño debe ser respetado y hasta sostenido económicamente a los fines de que se produzca un acto de reciprocidad en el caso de que el Uno pase a ser Extraño.

El **Familiar** es el que asemeja al Uno pero obviamente no es el Uno. Asemeja pero no es. A diferencia del Extraño está plenamente inserto tanto en lo reproductivo como en lo productivo, se generan relaciones mutuamente interdependientes en lo económico y lo afectivo con derechos y obligaciones. Sin embargo, dentro del mismo sistema familiar, éste está atravesado por redes de poder isomórficas a los aspectos sociales más generales reproduciendo relaciones de dominación y subordinación más o menos intensas, más o menos displacenteras. Estas relaciones de poder pueden ser tan escasas que se vuelvan casi imperceptibles o, por el contrario, pueden ser bien explícitas. El ejemplo típico del Familiar, es el esposo, la esposa y el Hijo. Las relaciones del Uno con el Familiar son constantemente redefinidas y son variantes siempre entre los actores involucrados. Los sentimientos involucrados con el familiar son el deseo de Completud en y con el Familiar, cierto deseo más o menos vago, más o menos exacerbado de Posesión, pero fundamentalmente de que el Familiar se transforme en el Uno, que tienda a pensar y comportarse como el Uno, mediante el doble juego de posesión e Identificación. El principal reproche del Uno hacia el Familiar es que este último no se comporta de acuerdo a los Ideales que el Uno tiene. El hiato entre el Uno y el Familiar no es tolerado fácilmente por el Uno, generándole angustia que en los casos extremos lleva a la violencia hacia el Familiar o a la finalización del vínculo con el mismo, a pasar de ser un contacto más cercano (económico, afectivo, sexual, de convivencia) a ser uno de los más alejados posibles.

Nos quedan dos figuras más tal como lo definimos al principio, el Semejante y el Uno. El semejante lo ubicamos en una posición atópica, integrativa de las otras figuras si ciertas condiciones se dan como posibles.

El **Semejante** es aquel con el cual se tienen relaciones tanto productivas como reproductivas, pero su vínculo tiene básicamente un sentido ético y no moral, como sucede con el Extraño. Tampoco se busca con el Semejante una reproducción identificatoria como con el Familiar. La única identificación que hay con el Semejante es la de estar identificados en tanto humanos. El sentimiento básico hacia el Semejante es de Responsabilidad, de un intercambio deseante en su faceta libidinal y agresiva (no violenta), pero atravesado por la línea de la integración del Semejante y del Uno dentro de un colectivo humano. Cuando el Uno puede ubicar y a su vez ubicarse frente a cualquier figura de la alteridad en términos de estar atravesado por la ética y en consecuencia con responsabilidad tanto hacia el *Alter* como hacia el Uno, el Monstruo, el Extraño, el Extranjero, el Otro, el Familiar todos ellos desaparecen como categoría de la alteridad y se funden en el Semejante. Con el semejante hay agresividad pero no violencia. Con el semejante hay erotismo pero no perversión. Con el semejante hay un intercambio libidinal pero no hay posesión mutua ni necesidad de apropiación. Con el semejante hay un reconocimiento enriquecedor de las diferencias. El Semejante es una Utopía, pero no por ello no merece ser permanentemente buscada, en la medida en que la dimensión de la esperanza este presente.

Llegamos a la última figura de la Alteralidad que es el **Uno**. Pero, ¿es una figura de la alteridad? ¿El Uno puede serlo por definición?

Vamos a dar un pequeño rodeo. En principio diremos que el Uno no existe como tal sino como un precipitado de identificaciones. ¿Pero con quién? Y ahí es lo maravilloso. Se identifica con las distintas figuras de la Alteralidad. El Uno es los otros. El Uno es el sujeto, el Yo. El Uno tiene como interlocutor a las distintas figuras de la Alteralidad pero a su vez tiene como interlocutor sus propios Ideales, sus deseos, sus pulsiones. El Uno tiene obviamente distintos sentimientos y posicionamientos frente a sí mismo. El Uno se reprocha a sí mismo lo mismo que al Familiar: no manejarse ni comportarse de acuerdo a los Ideales que el Uno tiene, en este caso, de sí mismo. Cuando este reproche alcanza niveles muy altos entramos en la categoría de Depresión. De ahí los posicionamientos ora melancólicos ora depresivos que dominan la psicopatología contemporánea y que explican la creciente difusión de los antidepresivos, psicofármacos estrella del siglo XXI. El sentimiento prevaleciente en el Uno es la Insatisfacción. Insa-

tisfacción que es estructural al Uno. Dicho psicoanalíticamente parte por el hecho de estar atravesado por la castración.

Finalmente necesitamos realizar un desarrollo conceptual adicional. Freud, si bien no trabajó el concepto de monstruosidad, evidentemente trabajó el campo de la alteridad, en distintas formas y facetas como son los conceptos de Identificación, Narcisismo, Autoerotismo, Sublimación, Objeto, etc. Sin embargo un concepto que trabajó Freud, conceptualmente en un lugar ciertamente marginal en el corpus teórico; es el de lo Inquietante o lo Siniestro, según las traducciones, lo "*Unheimlich*" en alemán, que Freud reconocía de difícil traducción.[3] Lo siniestro (nadie dudaría en pensar que al menos en gran parte lo monstruoso, lo extranjero, lo otro, es inquietante, es siniestro) adopta los modos, en la conceptualización freudiana, de retorno de aspectos reprimidos o de coincidencia de aspectos reprimidos con la representación siniestra. La castración, lo reprimido lábilmente reproduce asociativamente aspectos que hacen a la representación siniestra o inquietante. Y por ello la idea de que lo extraño- inquietante- siniestro de lo "*unheimlich*" esta a un solo paso de lo familiar- conocido- propio de lo "*heimlich*". "*Heimlich*" es lo familiar, lo cómodo, lo hogareño, lo cálido. Insistimos, no es fácil para el ser humano odiar, matar y ser agresivo sin culpa. El *Alter* nos convoca en tanto humano a pensar que somos como él. El sistema social, con sus condicionalidades infraestructurales, requiere que seamos hostiles sin culpa con gran parte de nuestros prójimos. Y para ello es necesario disolver permanentemente la figura del semejante para ubicarla en algunas de las de alteralidad. Proceso nunca acabado, ya que para que una sociedad no se disuelva es necesario a su vez una disolución del *Alter* para que aparezca como semejante, en una tensión con visos dialécticos, sí, pero no automática en sus determinaciones. Dicho de otra manera nada de lo "*unheimlich*" lo es para siempre, transformándose en "*heimlich*" y viceversa. Las historias de asesinatos más jugosas son las que se dan entre familiares y conocidos, entre "*heimlich*". Esto es, historias que describen como lo "*heimlich*" se trasforma en "*unheimlich*". En la película *Munich* el director juega constantemente con la idea de si el enemigo es "*unheimlich*" o si es "*heimlich*". Se mata sin culpa en el primer caso, si lo matado es "*unheimlich*" y es destructor psicológicamente, si lo matado es "*heimlich*".

Es posible que la categorías descriptas no sean las únicas de la alteridad o que aparezcan otras en el tiempo. Sobre lo primero tendremos que decir que este es solo un

[3] Freud, S. "Lo ominoso", *Obras Completas Vol. XVII*, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.

texto aproximativo y no pretende agotar todas las figuras de la alteridad por limitaciones inherentes al estado actual de la investigación y la incapacidad parcial cognitiva del que redacta el presente informe. Sobre lo segundo, consideramos que pueden y estamos seguros de que lo harán, surgir nuevas figuras, imposibles de imaginarnos hoy día, de acuerdo a como se den las condicionalidades económico-reproductivo-ecológico-infraestructurales que las determinan. Pero estaremos satisfechos si logramos el objetivo de no homogeneizar el campo de la Alteralidad, homogenización que nos dejaría en una posición tranquila pero, por ello mismo, pobre a todas luces de conocimiento.

La representación de la alteridad en tres cantares de gesta medievales[1]

Carlos Alfonso Valentini, Marcela Alejandra Ristorto y Noelia Elim Ruiz

Las manifestaciones del Bien: guerra santa, evangelización y virtudes heroicas

El mundo medieval está atravesado por una gran división que dominó la vida moral, social y política. La humanidad se sintió desgarrada por dos poderes entre los que no podía haber ni compromiso ni acercamiento: si un acto era bueno procedía de Dios; si era malo, procedía del Diablo.

Las acciones del otro, del extranjero -ya fuera musulmán, judío o pagano- constituyeron una amenaza diabólica sobre la comunidad cristiana en su conjunto, por consiguiente, sólo cabía enfrentarla por el único medio conocido: la espada, la guerra, el exterminio.

La ecúmene cristiana era el ámbito donde todos participaban de una misma confesión, uniendo un sentido espiritual a un espacio geográfico. A ella se oponía en el contexto de *La Canción de Rolando* la ecúmene musulmana, simbolizada por la media luna. Por ello, la concepción cristiana del mundo que aparece en la *CR* es agresiva, marcial, conquistadora; es el *christianismus* de las Cruzadas.

La situación es totalmente diferente en *El Cantar de los Nibelungos* ya que el objetivo es la evangelización del pueblo germánico puesta en evidencia a través del señalamiento de la inutilidad de la venganza. La barbarie germánica que imperó en los tiempos primigenios carece de todo sentido en la sociedad cortesana del siglo XIII, donde la vuelta a las creencias paganas sólo da pie al horror ante el Mal y a la necesidad de expurgarlo.

En el *Poema de Mio Cid*, en cambio, la actitud de Rodrigo hacia los musulmanes muestra respeto y tolerancia religiosa. El eje del poema está centrado en los enfrentamientos entre la alta nobleza leonesa y los infanzones, representados por el Cid, más que en la guerra de reconquista. Aquí, el Mal, está encarnado por la alta nobleza cristiana. Por ello, el enemigo al que hay que derrotar es el que se opone a las virtudes heroicas.

---

[1] Esta comunicación se inscribe dentro del trabajo realizado por el equipo de la cátedra de *Literatura Europea I (Literatura Medieval)* en el marco del proyecto de investigación sobre "La representación de la alteridad en tres cantares de gesta" acreditado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Rosario y radicado en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Asimismo, esta investigación constituye una de las actividades académicas del Centro de Estudios Comparativos de dicha facultad.

El presente trabajo está centrado en el análisis de la alteridad a partir de los sujetos que la expresan. Así, se abordará sucesivamente en los tres cantares la representación del enemigo, del traidor y de la mujer.

La percepción de la alteridad: monstruos y monstruosidades

El enemigo

El mundo medieval considera a su otro más extremo partiendo de la diferencia; ésta se traduce inmediatamente en términos de inferioridad (Todorov,2001:50). En *La Canción de Rolando*, el inferior es el musulmán; además su 'alteridad' lo sitúa en el límite. Así Cros (1977:49-65;57) sostiene que "no es extraño que las representaciones de la "alteridad" se articulen con el espacio mítico de la transgresión, es decir, de lo satánico, ya que la representación de lo no semejante, de lo disímil, es filtrado una vez más por los modelos discursivos preestablecidos".

Al destacar la hermosura física y el arrojo en la batalla de los jefes sarracenos el poeta de *La Canción de Rolando* exacerba la belleza y la valentía de los héroes cristianos. El enemigo no es bello *per se* sino como recurso que alimenta y potencia las virtudes cristianas. El coraje y la belleza del enemigo sólo son una mera proyección de los propios valores cristianos.

Entonces, la valentía de Carlos, de Rolando, de Oliveros, de Turpín es inconmensurable puesto que sus contrincantes son Baligán, Malprimís, Blancandrín. Y su hermosura es deslumbrante ya que impacta la de Margarís y la del emir de Balaguer.

Exterioridad e interioridad, forma y virtud se ensamblan en un solo fin: representar la perfección del Bien.

Pero al mismo tiempo que el Otro es lo semejante también es su antítesis porque representa lo desconocido, lo extranjero, lo diferente. Por ello, bajo la apariencia de lo bello y lo valiente comienzan a emerger los semas de lo monstruoso.

Así, el poeta agregará un verso final a la descripción positiva del emir de Balaguer: "Fust chrestïens, asez oüst barnet" (899)[2] con el que señalará la presencia de la falla, de lo disímil, de lo imperfecto. Bajo una apariencia casi semejante a la del cristiano se esconde, agazapado, el enemigo.

[2] "y gran barón sería si en nuestro Dios creyera" (899)

Pero también aquél que no pertenece al mundo cristiano no puede ser humano, puesto que la Edad Media no concibe otro mundo que el reino de Dios y si no pertenece a este mundo, entonces debe pertenecer necesariamente al reino del Demonio.

El poeta de la *CR*, luego de señalar las semejanzas, inicia un camino más radical de deshumanización de la alteridad. O bien el Otro es inferior, o bien carece de toda característica humana.

Así los sarracenos serán "impíos", "viles paganos", "mentirosos", "felones", "jactanciosos", "gente asesina", sus pecados los agobiarán y sus almas serán llevadas por los diablos al Infierno.

También los sarracenos aparecen vinculados a la magia, la oscuridad, la malformación, la mitología y los vicios: el rey de Corsalís es "un berberisco ducho en artes maléficas" (886); Siglorel es un "encantador que estuvo en el infierno" (1391) llevado por la magia de Júpiter; Abismo es dueño de un "mágico escudo" que le fue obsequiado por el emir Galaferno, quien lo recibió de un "diablo" (1499-1503); Falsarón tiene una frente tan amplia que los ojos están separados entre sí por medio pie de distancia (1217-1218) y el tío de Marsil, Marganice, tiene un ejército de "gentes negras" con grandes narices y larguísimas orejas (1912-1917). Asimismo, las huestes del emir está conformada por guerreros micenios (que son cabezudos con espaldas de una piel semejante a la de los puercos), cananeos, gente de Samuel, de Malprosa (que son hombres gigantes), todos son los "peores felones", "nunca sirvieron a Dios", en la batalla son "viles y obstinados" y no necesitan llevar yelmos ni lorigas porque "el cuero de sus cuerpos como el hierro es duro" (3214-3233).

En *El Cantar de los Nibelungos*, el enemigo pertenece a la misma comunidad que el héroe Siegfried, forma parte de su círculo íntimo. No es un enemigo externo, a diferencia de la epopeya francesa, ya que integra la misma corte a la que el héroe acaba de incorporarse mediante su matrimonio con Kriemhilde. Aquí, el enemigo es el rey Gunther a quien Siegfried ha prestado grandes servicios y para quien ha conseguido dominar a Brunhilde, la *walkyria*, y el honorable caballero Hagen de Tronje, el principal jefe militar del rey y compañero de caza de Siegfried.

Como consecuencia de ello, el mundo pagano se presenta sin límites claros en cuanto a lo moral, no se sabe quién puede perjudicar al otro. Es decir, el enemigo habita entre ellos mismos. Los motivos para el asesinato y la traición son meramente personales y no involucran al resto del conjunto social.

No es posible trazar una línea divisoria entre amigos y enemigos porque no existen dos grupos netamente diferenciados entre los paganos. Aquellos que no han recibido o no han hecho suya la fe cristiana, carecen de la gracia de Dios y, por consiguiente, están condenados a obrar en las tinieblas, como acontece con el mítico ejército de los Nibelungos, destruyéndose entre ellos, animados únicamente por el odio y el espíritu de venganza. Hagen mata a Siegfried por consejo de Brunhilde y con el apoyo de Gunther; Kriemhilde extermina al ejército burgundio y Hagen mata a Ortlieb, hijo de Kriemhilde; Kriemhilde mata a Gunther y a Hagen e Hildebrand mata a Kriemhilde. Esta sucesión de muertes aparece enmarcada en un contexto donde las reinas van a misa, los caballeros se entregan a Dios, los héroes están emparentados con obispos y viven acompañados de capellanes. Esta pátina de religiosidad cristiana, como señala acertadamente, Marianne Oeste de Bopp (1984:XIV), sólo es un trasfondo donde se dirime la eterna batalla entre el Bien y el Mal, entre cristianismo y paganismo.

Como ya se ha señalado, en el *Poema de Mio Cid* la línea divisoria no está dada por la pertenencia a un grupo étnico determinado ni a una religión establecida. Los moros y la alta nobleza constituyen lo 'otro', el enemigo al que el héroe debe enfrentar.

En este cantar no se enfatiza en lo musulmán como lo 'otro' demoníaco que hay que eliminar, sino que se puede detectar en él la tolerancia religiosa que caracterizó a la península ibérica; así el héroe del poema –como el Cid histórico[3]- tiene dos actitudes ante los moros. Se muestra clemente con los musulmanes españoles, no se entrega a una ferocidad excesiva ni a una carnicería inmotivada (tirada 31), hasta tal punto que los moros de Alcocer, ciudad conquistada por el héroe, se lamentan cuando la abandona.

El poeta está, por tanto, muy lejos de compartir las convenciones de la épica francesa, según las cuales los musulmanes eran agentes del demonio que debían ser exterminados o convertidos a la fuerza. Asimismo, el Cid tiene como aliado al rey moro Abengalvón (1464-1480, etc.), quien recibe hospitalariamente a los mensajeros del Cid y a las hijas que atraviesan sus tierras (1488,1490,1535). Es importante subrayar que este rey moro es un hombre más leal que los traidores infantes cristianos (tirada 127).

Por otra parte, hay que señalar que los ejércitos musulmanes que se enfrentan al Cid están también integrados por cristianos (por ejemplo, tiradas 32-39). Del mismo

[3] Menéndez Pidal (1943), pp.50s., 409 y 482.

modo, el conde de Barcelona se enfrenta al Cid con un ejército compuesto por cristianos y musulmanes (tiradas 54-58).

Los musulmanes africanos, en cambio, son combatidos encarnizadamente por el héroe. En el poema se narran las abrumadoras derrotas de los reyes Yúsuf y Búcar de Marruecos (tiradas 88-95;113,115-118), las que constituyen hitos fundamentales en la trayectoria heroica de Rodrigo.

En contraposición a lo establecido por la norma épica, los oponentes cristianos del Cid carecen de grandeza, son presentados como 'anti-modelos', como lo 'otro' más extremo: cobardes, traidores y codiciosos. Estos enemigos cristianos pertenecen a la alta nobleza, son 'ricos-hombres', quienes basaban sus recursos en extensos dominios territoriales, prestaban servicios al rey en el gobierno y la administración, razón por la cual recibían grandes honores en la corte. En cambio, Rodrigo pertenece a la clase de los infanzones, es decir, a la pequeña nobleza que todavía estaba ligada a la economía agraria (Blanco Aguinaga,1978).

Los infantes de Carrión son ambiciosos, se casan con las hijas del Cid por las riquezas del padre (tiradas 101 y 104). Pero, lo más importante es que representan la alteridad radical, lo 'otro' más opuesto al modelo heroico, ya que son fundamentalmente cobardes. Sienten temor en el campo de batalla (tiradas 115,119-120) y ante la presencia del león (tirada 112), el que dócilmente obedece al Cid. Este último episodio permite contrastar al héroe valiente y sereno con los atemorizados infantes. Asimismo, son traidores, ya que violan –cuando ultrajan a las hijas– la confianza que el Cid depositó en ellos. De este modo, la afrenta de Corpes (tiradas 126-130) presenta a estos traidores como cobardes que sólo pueden atacar cruelmente a indefensas mujeres. Por último, muestran su mezquindad en las cortes de Toledo (tiradas 137-149), donde finalmente son castigados.

El traidor

La representación del traidor, en cambio, es similar en los tres cantares. Construido a partir del modelo bíblico de Judas, el traidor pertenece al mismo campo cristiano. No son el enemigo 'monstruoso', tienen familias por las que se preocupan, vínculos vasalláticos que respetan, su apariencia en nada se diferencia de la de los héroes. Sin embargo, sus actos criminales representan una monstruosidad para el mundo medieval.

Sus conductas son esencialmente anticristianas. Así, Ganelón no repara en conducir a la muerte a la retaguardia franca con tal de satisfacer su deseo de venganza para

con Rolando. Cae en desmesura y la pérdida de sus cabales lo ubica del lado del Mal. Sólo traerá muerte para sus propios compatriotas e incluso hará perder la vida a toda su familia. Este monstruo felón y sangriento, execrado por sus pares y vapuleado por sus siervos recorre el camino de la perdición y horroriza a los cristianos mostrándoles cuán expuestos están al poder del Demonio.

Hagen, en *El Cantar de los Nibelungos*, al traicionar a Sigfried evidencia un comportamiento monstruoso, ya que rompe el vínculo que los unía. Se puede afirmar que Hagen actúa como un monstruo si se considera unas de las acepciones de este término que lo define como 'una persona cruel y perversa'.

Por un lado traiciona y por el otro prioriza su vínculo vasallático con Gunther, confirmando lo expuesto anteriormente en relación a los límites difusos del accionar de los paganos.

En el *Poema de Mio Cid*, frente a la lealtad del vasallo Rodrigo Díaz de Vivar y de sus hombres se presenta la deslealtad y la cobardía de los infantes de Carrión, a los que el poeta denomina "ricoshombres" pero carecen de cualidades morales: son cobardes y avaros. Antes de la crucial batalla contra Búcar, Muño Gustioz escucha cómo los infantes planean una estratagema para evitar tener que participar en la lucha (2323). A pesar de que el Cid los desobliga, Diego y Fernando van a la batalla obligados por la situación, donde se comportan de forma ignominiosa, convirtiéndose en objeto de burla en la corte de Valencia. Por otra parte, cuando abandonan a sus mujeres, luego de ultrajarlas, pretenden conservar las riquezas que el Cid les había otorgado (2550s). Ante un auditorio para el cual el Cid representaba los valores de la nacionalidad y para un pueblo que estaba construyendo su identidad y sus símbolos, el comportamiento deshonroso de los nobles leoneses constituía una monstruosidad que ponía de manifiesto la maldad y la ambición de la alta nobleza.

La mujer

En el cantar francés, la voz de la mujer es una voz clausurada. Alda es la prometida de Rolando y encarna la mesura de la mujer cristiana. Sólo interviene para preguntar por la suerte de su hombre y su única reacción es morir ante su ausencia. Bramimunda, la esposa de Marsil, representa el exceso de la mujer sarracena: interviene en las discusiones de su marido con sus vasallos e impreca contra sus propios dioses, pero más tarde, desprovista de toda protección y hecha prisionera, se convertirá rápidamente al cristianismo para salvar su vida.

En el *Poema de Mio Cid* las mujeres son figuras planas, carentes de voz. Sin embargo, su presencia resulta indispensable para el desarrollo de la acción.

Doña Gimena sólo interviene para rogar a Dios por la vida de su esposo. Ella y sus hijas sólo participan para resaltar las cualidades morales del héroe: buen esposo y mejor padre. Estas virtudes se agregan a las propias del guerrero y del vasallo. De este modo, su honra se ve exaltada al tener una esposa tan leal y unas hijas tan honestas cuyos posteriores matrimonios con los reyes de Navarra y Aragón lo vinculan definitivamente con alta nobleza española.

En *El Cantar de los Nibelungos* son las mujeres la causa de la acción, es por Brunhild y Kriemhild que los hechos se desencadenan. A diferencia del *Poema de Mio Cid* y de *La Canción de Rolando*, estas mujeres son personajes activos, ocupan el lugar de los héroes, se enfrentan a ellos, toman decisiones, dan órdenes, planean la venganza. Ello es posible porque su accionar se sitúa en un contexto germánico muy diferente al de las mujeres cristianas. A pesar de tanta decisión y bravura su furia termina siendo doblegada por la astucia del héroe o por la fuerza del guerrero.

El comportamiento de Kriemhild es comparable al de un monstruo ya que obsesionada por la venganza pasa de ser calificada "Kriemhild, bella como la aurora", la que asiste a la iglesia "con gran devoción" a "Kriemhild, la mala" al actuar contra sus hermanos y su propio pueblo para vengar la muerte de su primer esposo.

Conclusión

Como se ha podido observar, la representación de la alteridad propuesta en los cantares de gesta medievales impone una percepción que lleva a asociar al enemigo de la figura heroica con lo diferente, lo temible, lo monstruoso.

Este mismo procedimiento puede ser leído, en nuestra contemporaneidad, en los nuevos relatos de guerra que transmiten los 'juglares' de los grandes medios masivos de comunicación recitando ante un auditorio de cientos de millones de lectores / telespectadores, la remanida concepción de la teratologización del otro.

De este modo, el 'enemigo musulmán', es estigmatizado y se le adjudican acciones monstruosas que sumergen al mundo en la zozobra y la desazón, mientras que las acciones del 'nosotros' son mitigadas y justificadas. Nadie habla de las causas reales de los conflictos y todo queda librado a una lucha entre el Bien y el Mal, donde evidentemente los 'otros' obran por cuenta del Demonio.

Los límites difusos entre enemigos y traidores del cantar germánico, parecen ser semejantes a los de un Osama Bin Laden quien pasa sucesivamente de ser socio y amigo a archienemigo y encarnación del Diablo.

Bibliografía

Anónimo, *El Cantar de los Nibelungos*, México, Porrúa, 1984.

Anónimo, *El Cantar de Rolando*, a partir de las ediciones de CEDAL, Buenos Aires, 1984 / Buenos Aires, Losada, 2001 / Bruges, Gallimard, 1958 y Saint-Amand, 1986 / Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Anónimo, *Poema de Mio Cid*, a partir de las ediciones de Losada, Buenos Aires, 1974 / Madrid, Alianza Editorial, 1995 / Excmo. Vitoria, Ayuntamiento de Burgos, 1988.

Auerbach, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura.* México, FCE, 1997.

Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez-Puértolas, Julio; Zavala, Iris M.,"Aristocracia, propaganda y algo más. La épica" en *Historia social de la literatura española en lengua castellana*. Tomo I, Madrid, Castalia, 1978.

Borges, Jorge Luis, *Antiguas Literaturas Germánicas*, México, FCE., 1965.

Cramer Vos, Marianne, "Aspects démoniaques de quelques protagonistes rolandiens" en *Charlemagne et l'épopée*. *Actes du VII Congrès International de la Société Rencesvals*, Tome II, Paris, Belles Lettres, 1978.

Cros, Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

Duby, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Argot, 1983.

Eco, Umberto, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani, 1988.

Edmonds, Barbara P., "Le portrait des Sarrasins dans *La Chanson de Roland*", *The French Review* (44) 1971, pp.870-880.

García de Córtazar, José Ángel, *La época medieval*, Madrid, Alianza, 1974.

Guglielmi, Nilda, *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

Le Goff, Jacques, *La civilización en la Edad Media*, Barcelona, Paidos, 1998.

Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1943.

Modern, Rodolfo, *Historia de la literatura alemana*, México, FCE, 1961.

Rico, Francisco-Deyermond, Alan, *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Tomo 1 y Primer Suplemento, Barcelona, Crítica, 1980 y 1991.

Segre, Cesare, "Esquemas narrativos en la *Chanson de Roland*" en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI Editores, 2001.

Valentini, Carlos, "Cristianos y Sarracenos. La representanción de la monstruosidad en *La Canción de Rolando* en Caballero de del Sastre, E.; Rabaza, B. y Valentini, C. (comps.) *Monstruos y Maravillas en las Literaturas Latina y Medieval y sus lecturas*, Rosario, Homo Sapiens, 2006.

Van Dijk, Teum, *El discurso como interacción social*. *Estudios sobre el discurso II*. *Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Zurdo Ruíz-Ayúcar, María Teresa: "Estudio Preliminar" a *El Cantar de los Nibelungos*, Madrid, Swan, 1980.

DISCURSO, VIOLENCIA Y PODER

Matar al monstruo: la fantasía de hacer justicia por mano propia en la nueva novelística sobre la última dictadura militar

Virginia Castro

El primero de septiembre de 1995, Alfredo Chaves, ex detenido-desaparecido en el campo clandestino de detención El Vesubio en 1978, encuentra por azar en la ciudad de San Carlos de Bariloche al ex capitán de fragata y genocida Alfredo "El Cuervo" Astiz, a quien interpela y termina golpeando. La golpiza sólo se interrumpe cuando interviene un amigo de Chaves, que separa a los contrincantes. A partir de ese año, activistas de derechos humanos y distintas agrupaciones de izquierda celebran todos los primeros de septiembre en Bariloche "la piña simbólica", para conmemorar este episodio.

Episodios como el de Alfredo Chaves, o la discusión que se produjera en el seno de la organización Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio sobre la modalidad que asumiría la condena a los genocidas antes de la implantación de la "mesa de los escraches",[1] son muestras de la persistencia de la fantasía de 'hacer justicia por mano propia' frente al desempeño –que es percibido como insuficiente o directamente erróneo– de la justicia ordinaria, que avaló las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida y los indultos menemistas.

En el libro *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* de Juan Gelman y Mara La Madrid es recurrente la pregunta sobre la legitimidad de este deseo casi atávico de vengar la muerte de los progenitores.[2] Puestos frente a la identidad del genocida-torturador que asesinara al padre o la madre en un campo clandestino de detención (y que está libre y circula libremente en la Argentina post indultos), los hijos Fernando, Raquel II y Mariano II 'no saben qué hacer con esta información', si usar a su vez la violencia contra los perpetradores, o perdonar. Ninguna de las dos posibilidades resulta satisfactoria.

---

[1] "hay un término medio, porque esa justicia –nuestra justicia– es medida, no lo matamos al tipo, y hay una diferencia en si elegimos matarlo y si elegimos escracharlo. El escrache es algo que tenía que surgir dentro de los límites que hay, dentro de lo que podíamos haber creado, fuimos hasta donde más se puede, elegimos este camino, que puede ser muy radical dentro de ciertos límites. Y tiene que ver con la sociedad de este tiempo, una sociedad en la que todavía la violencia es un tema jodido." Para una historización y discusión completa de la modalidad del escrache con sus protagonistas, véase "Conversación con H.I.J.O.S. del 8 de septiembre de 2000" en *Situaciones 5. Mesa de escrache popular. Documento de la Comisión de Escraches de H.I.J.O.S.*, reedición de *Situaciones* 1, octubre de 2002, s. n..

[2] Dice Fernando en la sección PASIONES, cuando se entera de que su padre fue asesinado por el General Omar Riveros: "Sentí una sensación como que se me pinchaba la cabeza, me dije acá me vuelvo loco, ¿qué hago si sé quién mató a mi viejo?, porque yo no soy un asesino, ¿qué hago si lo llego a saber? Ahí me di cuenta de que no estaba preparado para saberlo." (Gelman,Juan y La Madrid, Mara *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos.* Buenos Aires, Planeta, 1997, p.119).

Como señala Mariano II, a quien contacta el genocida torturador Juan Carlos Solís (alias "Miguel") para hacerle un relato moroso de los últimos días de su madre en Campo de Mayo, "que venga [el perpetrador] y te lo cuente, también forma parte de la impunidad". La condición excepcional de "hijo de" un detenido-desaparecido hace que –continúa su razonamiento Mariano II– el deseo "normal" de (por lo menos) golpear al que mató a tu madre sea "mal visto" por una sociedad que prefirió adherir sin más a la 'teoría de los dos demonios',[3] "porque seríamos los pichones asesinos que nuevamente atacan".[4]

Dentro del corpus de la novelística sobre la dictadura escrita a partir de mediados de los noventa que periodiza Miguel Dalmaroni en su artículo "La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)",[5] este trabajo pretende investigar la forma en que ocho novelas tematizan la fantasía de 'castigar por mano propia' al genocida–torturador.

En las novelas *No sé si casarme o comprarme un perro* (1995) de Paula Pérez Alonso; *El Informante* (1998) de Carlos Dámaso Martínez; *Calle de las escuelas Nº 13* de Martín Prieto y *No te fíes de mí, si el corazón te falla* de Eduardo Sguiglia (ambas de 1999) y *Memorias del río inmóvil* (2001) de Cristina Feijóo, individuos y grupos 'autogestionados', que descreen de la justicia como instancia de reparación, contemplan la posibilidad de secuestrar/ 'hacer confesar' (eventualmente, torturar y/o ajusticiar) al genocida-torturador que nunca fue juzgado o que finalmente fue absuelto por las insti-

[3] Como señala Hugo Vezzetti, "la representación de dos formas intolerables de terrorismo, de ultraizquierda y de ultraderecha, enfrentados en la escena social, no nace con la democracia en 1983: ya estaba presente en la visión de muchos en las vísperas del golpe militar de 1976. Más aun, el discurso de *orden* enunciado por las Fuerzas Armadas no dejaba de utilizar esa figuración del enfrentamiento de los extremos para justificar la necesidad de una intervención que devolviera al Estado el monopolio de la violencia. Como es sabido, la dictadura no persiguió por igual a la guerrilla y a la Triple A y siempre consideró que el terrorismo de derecha era una forma de defensa contra la verdadera *subversión*: en todo caso, debía ser incorporado y subordinado a una acción organizada [...] Una versión de los 'dos demonios' nace en el terreno jurídico con la decisión del presidente Alfonsín de someter a proceso simultáneamente a las cúpulas de las Fuerzas Armadas y a los jefes sobrevivientes de Montoneros y el ERP." (Vezzetti, Hugo *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2003, p.121.)

[4] Gelman, Juan y La Madrid, Mara, op. cit., p.398.

[5] "es posible pensar en una *nueva novelística sobre la dictadura* que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados *grosso modo* en las novelas de Piglia y Saer citadas: ahora (desde –digamos– *Villa* en adelante) lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas [...] procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*; no obstante, parece necesario anotar que tanto los registros de los narradores como las construcciones de trama, por más que remitan a cierto impulso *realista* o *literal* respecto de lo representado, tienen poco de 'prosa diáfana' o de relato lineal." (Dalmaroni, Miguel "La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)" en *Hispamérica* (96) 2003, p.38.)

tuciones democráticas, en un tiempo narrado que va significativamente de 1987[6] a la Argentina post indultos menemistas.

En estas novelas del corpus, las figuras de los justicieros siguen dos patrones bien diferenciados: o bien actúan solos, a la manera de las heroicas figuras solitarias de los *thrillers* hollywoodenses (en *No sé si casarme o comprarme un perro* y *No te fíes de mí, si el corazón te falla*), o bien se organizan en pequeñas células que –en su funcionamiento– mantienen un llamativo parecido con el de las células terroristas urbanas (adopción de alias para evitar las consecuencias de la delación bajo tortura en caso de que caiga un compañero, encuentros de sus miembros en lugares públicos, logística relativamente modesta, utilización de 'aguantaderos' para llevar a cabo los secuestros –que en este caso no tienen como motivación el hacerse de fondos para la célula mediante el pedido de un rescate, sino el castigo a los perpetradores–, alto grado de cohesión o sentimiento de pertenencia al grupo dado no sólo por una difusa ideología común, sino también por la existencia de lazos personales o familiares entre sus miembros).

Dentro del corpus, hay tres novelas que tematizan esta fantasía de manera diferente: *El viejo soldado* (2001) de Héctor Tizón,[7] *El director* (2005) de Gustavo Ferreyra y *El camino del norte* (2006) de Horacio Vázquez-Rial.

En *El viejo soldado* y *El camino del norte*, la fantasía opera por desplazamiento. En la primera, Raúl, exiliado argentino en Madrid, fantasea con la posibilidad de matar al viejo soldado franquista que lo contrata como redactor de sus memorias, porque cree ver en él la encarnación del fascismo que se perpetuó bajo otra piel en los miembros de la "patota" que violaron a su mujer en Buenos Aires. En *El camino del norte*, Marina Morgenstern, hija de padre detenido-desaparecido en el '76, busca al nazi Heisenberg –que se oculta en Yacaré Viejo haciéndose pasar por suizo– para vengar la muerte de sus tías abuelas en Ravensbrück, campo de concentración gestionado por Heisenberg durante su época alemana.

---

[6] Vale aclarar: post promulgación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, a la última de las cuales se alude al sesgo en la novela de Pérez Alonso: "La muerte, para él, sabiamente era parte de la vida de todos los días, y llegó hasta el final decidiendo sobre su vida, creyendo que elegía, sin someterse ni transar bajo presiones. Sumisión: servilismo-sometimient-acatamiento-sujeción-subordinación-humillación-dependencia-rendimiento-vasallaje-obediencia-disciplina-obedecer la autoridad-obediencia debida". (Pérez Alonso, Paula *No sé si casarme o comprarme un perro*. Barcelona, Tusquets, 1995, p. 65.)

[7] Si bien en la "Advertencia" que prologa su novela Héctor Tizón aclara que *El viejo soldado* fue escrita en 1981, poco antes de *La casa y el viento*, tomamos como criterio para su inclusión en nuestro corpus la fecha de publicación (2002), por considerar que la poética de *El viejo soldado* responde al modelo realista o literal post 1995, lo que precisamente explicaría la imposibilidad de su publicación en 1981.

También en este caso el desplazamiento sirve al mismo tiempo para señalar la historia argentina reciente: finalmente, no es Marina sino el comisario Rojas el que mata a Heisenberg, resignificando esta muerte para la política argentina (Heisenberg había enseñado los métodos de la tortura al comisario argentino Lombilla; es entonces –para decirlo rápidamente– la punta del ovillo que devendrá en la Alianza Anticomunista Argentina y el terrorismo de Estado de los '70).

El director tiene como héroe al director de escuela Jorge, hermano de un desaparecido y enfermo crónico de cáncer (en el '83 afirma que está a punto de morir... pero finalmente recién muere en ¡2018!). Aunque adhiere a la 'teoría de los dos demonios',[8] el cáncer le suscita un deseo extemporáneo:

> Varias veces me he dicho que, canceroso, desahuciado, el suicidio fuera tal vez la mejor solución, y hasta fantaseé con un suicidio 'útil', una muerte heroica. Rociarme con kerosén y encenderme vivo en una plaza en protesta contra algo, o llevarme al otro mundo algún hijo de puta que lo mereciera. Hijos de puta sobran pero me falta el motivo más personal que lo justificaría. Si, desahuciado, fuera el padre de un desaparecido, me he dicho, mataría a Videla o a Massera y me convertiría en héroe de alguna gente. En verdad, casi lamenté no ser padre de un desaparecido. Tampoco adhiero fervientemente a ninguna causa, de modo que mi idea de convertirme en bonzo nunca encontró nada demasiado concreto.[9]

Si bien nuestra tradición literaria ofrece un modelo soberbio de cómo narrar la génesis y el devenir de una célula terrorista en la novela en dos tomos de Roberto Arlt (*Los siete locos* y *Los Lanzallamas*), en las novelas de nuestro corpus (*El Informante* de Dámaso Martínez; *Calle de las escuelas Nº 13* de Prieto y *Memorias del río inmóvil* de Feijóo), el objetivo parece ser –aunque sólo a primera vista– más modesto.

A diferencia de lo que ocurre en el texto de Arlt, ni los 'justicieros' ni los grupos tienen como objetivo lograr la consecución de una utopía para el conjunto de la sociedad,[10] sino meramente –y frente a la pasividad estatal– reivindicar el relevante papel de

---

[8] Bajo el subtítulo "septiembre 1978", la victoria futbolística argentina le suscita a Jorge las siguientes reflexiones: "A mí también me parece que el campeonato nos estaba destinado, que estaba escrito de alguna manera. Y que el país va a salir adelante, que hay como una senda que se empieza a abrir [...] Quiero mirar para adelante. La gente muere y los vivos siguen. Los muertos, mal que mal, se archivan en lugares remotos. En las guerras mueren de a millones y las posguerras son períodos de fe, de confianza, casi alegres, por no decir del todo alegres. Y yo quiero creer que vamos a tener una posguerra con confianza y optimismo. Y todo el pasado queda justificado porque hay optimismo. Los muertos se incorporan en ese paquete que es el pasado arriba del cual nos subimos, mamíferos bípedos, para otear con aquiescencia el horizonte del futuro. Eran el precio a pagar si es que se espera una nueva etapa, con progresos y bienaventuranzas. Se ha sufrido y los sufrimientos parecen haber sido una lavativa necesaria. La sangre volcada en una operación que ha de restablecernos la salud." (Ferreyra, Gustavo *El director*, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 336, 338-339.)

[9] Ferreyra, Gustavo, op.cit., p.148.

[10] Por más disruptiva que nos resulte la sociedad de castas que describe el Astrólogo en el capítulo "Discurso del Astrólogo" en *Los siete locos* (discurso que a su vez es una reescritura *up-to-date* de lo que

la víctima en la administración de la justicia penal propio del derecho inglés antiguo.[11] En este contexto, no parece casual que entre los justicieros haya ex detenidos desaparecidos sobrevivientes, hijos de militares y desaparecidos, o bien amigos y familiares directos de los muertos por el terrorismo de Estado.

El riesgo que conlleva esta fantasía de 'hacer justicia por mano propia' es la igualación atroz a partir del *modus operandi* –si bien en nombre de la justicia y la ideología contraria– entre los que se postulan a sí mismos como justicieros y los perpetradores. Tanto en *El Informante* como en *No te fíes de mí, si el corazón te falla* y *Memorias del río inmóvil*, los personajes embarcados en esta fantasía debaten explícitamente sobre los riesgos de esta posible identificación a partir de los métodos.

Quizá, de las novelas del corpus sea *Calle de las escuelas Nº 13* de Prieto la que lleva a su máximo riesgo la fantasía de 'hacer justicia por mano propia', ya que en este caso los conjurados no buscan hacerle confesar sus crímenes al genocida y/ o hacerle sufrir en carne propia la experiencia concentracionaria (como es el caso en el resto de las novelas), sino simplemente establecer una relación amistosa con él para luego ajusticiarlo,"matar al perro", en la fórmula de Prieto. La fórmula alude, por supuesto, al conocido refrán popular: "Muerto el perro, se acabó la rabia". Este planteo de máxima va más allá del límite ético que se autoimponen los justicieros del resto de las novelas en su consecución de la 'fantasía de hacer justicia por mano propia': los perpetradores son hambreados, se los esposa para los interrogatorios, pero nunca son torturados. En este contexto, no parece casual que todas las fantasías de 'hacer justicia por mano propia' que plantean estas novelas queden truncas o bien finalmente fracasen.[12]

En la novela de Prieto, la relación con el pasado de los integrantes de la célula es meramente libresca. Su motivación al momento de elegir al perpetrador (que es una figura claramente menor dentro del elenco de los genocidas) filia con el nominalismo

---

propusiera Shigaliov en el segundo volumen de *Los Demonios* de Fiodor Dostoievski en tanto agrega al proyecto ruso la figura de "un Mesías entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino", para cuya promoción se hace indispensable el nuevo arte cinematográfico), el espacio para la utopía colectiva sí existe en la novela de Arlt.

[11] Para una exposición histórica del derecho de la víctima a disponer privadamente de la persecución penal y la introducción posterior (y altamente problemática) del principio de la persecución penal estatal en Inglaterra y los países del *common law*, véase: Bovio, Alberto "Capítulo V: La persecución penal pública en el derecho anglosajón" en *Justicia Penal y derechos humanos*, Buenos Aires, Editores del Puerto, 2005.

[12] Excepto en *No te fíes de mí, si el corazón te falla*, donde el deseo de hacer 'justicia por mano propia' del ex militante de ERP Víctor Aguirre se cruza con una intriga narco en la Argentina menemista, y finalmente éste sí logra matar al oficial de inteligencia Morán, que lo torturó y asesinó a su mujer, aunque bajo la extorsión de un sombrío personaje de la Agencia Federal Antidrogas de EEUU, lo que desvirtúa fuertemente el ideario inicial.

borgeano: lo eligen por su alias, "Parrillita". Denominan su proyecto como "la causa" (un claro homenaje –que es también una autoevaluación del proceder del grupo– a "La causa justa" de Osvaldo Lamborghini), y para la comprensión del pasado histórico les basta un verso del *Martín Fierro*.[13]

Por su juventud, los cuatro integrantes de la célula de Prieto carecen de la experiencia directa del terrorismo de Estado. Sólo Daniel, hijo de un militar perteneciente a los azules, mantiene una relación con el pasado menos mediada por la literatura. Quizá todo esto explique por qué este grupo no sólo no descarta el uso de la violencia política sino que también lo propone programáticamente hacia un 'afuera del texto', que es construido a partir de una rudimentaria *mise en abîme*. Dice el personaje de Daniel al narrador en primera:

> la sola idea de que te hayas puesto a escribir una novela, me parece como de, por un lado, una pulsión narcisista, hacer alarde de una cosa que, creo yo, estaba para nosotros perfectamente recortada y, por otro, una propuesta de proyecto político, **salgan todos, busquen a su torturador**.[14]

Es en la formulación de este 'programa' donde precisamente se corta la novela *El camino del norte*: luego de la muerte del nazi Heisenberg, el personaje de Kramer le pregunta a Marina si sabe cuál militar argentino ordenó el asesinato de su padre, y hacen planes juntos para ir a matarlo a Madrid, donde éste se esconde. Sin embargo, nada se le participa al lector sobre la consecución final de esta fantasía.

Una versión mejorada de la 'teoría de los dos demonios' es la que quiere hacer del pueblo argentino el sufrido sujeto pasivo de un aprendizaje: mediante la experiencia de los años que antecedieron y precedieron al Golpe, se habría aprendido finalmente a condenar todo tipo de violencia política. Contra esto, la ficción en estas novelas vuelve a plantear una 'guerra', que ahora ya no se da más entre dos ejércitos, sino entre individuos (que tienen sus buenas razones para no plegarse a la retórica menemista de la "reconciliación-pacificación nacional") contra mafias compuestas por "mano de obra desocupada" (esto se lee claramente en *No te fíes de mí, si el corazón te falla* y *Memorias del río inmóvil*).

---

[13] "¿Cuándo comienzan, en este país, las desgracias? ¿Cuándo principia el pericón? ¿Qué hecho las funda, a las desgracias? ¿Cuándo es que se vuelve verdaderamente insoportable? A nosotros nos quedaba claro, siempre, un recorte que, al revés que en el canto segundo del *Martín Fierro*, marcaba una desgracia hacia atrás. Ese recorte, que es político, se sitúa en 1983. Hacia atrás, la desgracia, pero eso no significa que hacia adelante hijos, hacienda y mujer. La desgracia en este país, empieza cuando ustedes mejor lo quieran, siempre entre 1974 y 1976." (Prieto, Martín *Calle de las escuelas Nº 13*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p.15.)

[14] Prieto, Martín, op. cit., p.20. Énfasis nuestro.

La ficción –se ha dicho muchas veces y de forma más diáfana que ésta– es la afirmación de lo imposible, pero también la anticipación de lo que vendrá. En este sentido, estas novelas se sumarían al conjunto de los discursos sociales que presionaron para la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, y la declaración de su inconstitucionalidad en 2006: la narrativa como anticipación (quizá excesiva, seguramente desmañada) de un deslumbrante día de justicia.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Dámaso Martínez, Carlos *El Informante*. Buenos Aires, Losada, 1998

Feijóo, Cristina, *Memorias del río inmóvil.* Buenos Aires, Alfaguara, 2001

Ferreyra, Gustavo, *El director.* Buenos Aires, Losada, 2005

Pérez Alonso, Paula, *No sé si casarme o comprarme un perro*.Barcelona, Tusquets, 1995

Prieto, Martín, *Calle de las escuelas nº 13*. Buenos Aires, Perfil, 1999

Sguiglia, Eduardo, *No te fíes de mí, si el corazón te falla*. Buenos Aires, Norma, 1999

Tizón, Héctor, *El viejo soldado.* Buenos Aires, Alfaguara, 2002

Vázquez-Rial, *El camino del norte.* Buenos Aires, Norma, 2006

Bibliografía secundaria. Historia, testimonio y periodismo de investigación

AA.VV., *Ese infierno. Conversaciones con cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA.* Buenos Aires, Sudamericana, 2001

Anguita, Eduardo y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Buenos Aires, Norma, 1997 y 1998

CONADEP, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires, Eudeba, 1984

Cuadernos Hispanoamericanos "La cultura argentina: de la dictadura a la democracia", (517-519) julio-septiembre de 1993

Gelman, Juan y La Madrid, Mara, *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos.* Buenos Aires, Planeta, 1997

Bibliografía secundaria teórica

Balderston, Daniel (comp.), *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987

Bergero, Adriana y Fernando Reati, *Memoria colectiva y políticas de olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997

Corbatta, Jorgelina, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor, 1999

Dalmaroni, Miguel "La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2003)", Ponencia presentada en el XII Congreso Nacional de Literatura Argentina, UNPA, Río Gallegos, octubre de 2003, publicada como artículo en *Hispamérica* (96) 2003

Gramuglio, Teresa "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas sobre la dictadura militar", *Punto de Vista* (74) 2002

Reati, Fernando *Nombrar lo innombrable. Violencia política y literatura argentina 1975-1985*. Buenos Aires, Legasa, 1992

Situaciones 5. Mesa de escrache popular. Documento de la Comisión de Escraches de H.I.J.O.S., reedición de *Situaciones* 1, octubre de 2002, s. n

Sosnowski, Saúl (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.* Buenos Aires, Eudeba, 1988

Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002

El grado cero del suplicio: Vlad III Dracula, el hombre detrás del monstruo.

Alejandra Cersósimo

Apertura

Vlad III Drácula, considerado por sus coetáneos un maldito,[1] gobernó Valaquia durante tres períodos y pasó a la historia como un monstruo que cometía atrocidades. Pero ¿quién está detrás de este monstruo?

Es necesario acudir a las fuentes históricas, las cuales son: manuscritos alemanes (en total se encontraron trece, fechados entre 1488 y 1521), el poema del trovador Beheim (1463), folletines (a partir de 1476), manuscritos rusos (desde 1482), las memorias del Papa Pio II publicadas en 1584, y el testimonio relatado en latín de Nicolás de Modrussa. Los alemanes fueron los primeros en llamar en sus relatos a Vlad III "loco", "bebedor de sangre", "tirano". Respecto de las fuentes destacaremos que los dos manuscritos más antiguos que contienen historias del voivoda fueron escritos en el dialecto de la Baja Alemania en el año 1462 cuando Vlad III estaba preso en Buda (Hungría). Uno se halla en el monasterio benedictino fundado por San Galeano en el 613, en Suiza y el otro en el monasterio de Lombach en Austria.

Fuentes iconográficas: retrato de Drácula en tamaño real, el único que se ha conservado. Se encuentra en el castillo de Ambras, cerca de Innsbruck. El retrato no lleva firma pero por el estilo no cabe duda de que fue realizado en el siglo XV. El óleo de Forchtenstein se encuentra en el castillo homónimo en Wiener Neustadt y es la única representación de cuerpo entero que tenemos de Vlad III Drácula. Mide 2,18m por 1,30m y fue realizado en el siglo XVII, encargado a un pintor anónimo a las órdenes del Príncipe Paul Esterhazy (1631- 1690) para integrar su Galería de Antepasados. El cuadro remata con un cartel en latín que dice: "Drácula Príncipe de Valaquia Transalpina, hostil enemigo de los turcos, 1466".

El escenario donde se desarrollan los hechos es la antigua Rumania, conformada por los principados de Transilvania, Valaquia y Moldavia. Vlad II se casó con Cneajna Musati, hija del Príncipe Alexandru cel Bun de Moldavia. De esa unión nacieron dos hijos: Mircea (en 1428) y Vlad (en 1430), en Sighisoara (actualmente su casa natal se

[1] La mentada historia del 'pacto con el Diablo' se remonta al VI, cuando Teodosio, dejó formalmente establecida la noción de pacto.

encuentra en la calle Matei Corvin 6)[2]. Ambos eran herederos de la Orden del Dragón[3] ya que era costumbre marcar con hierro al rojo vivo el emblema de la orden y no permitía dudas ante la identificación del legítimo heredero.

La organización social de los rumanos en el siglo XV era simple: el voivoda (príncipe guerrero), los kenez (príncipes locales), los nobles, en su mayoría de origen magyar, y el campesinado. Mientras estuvo en el trono de Valaquia, Europa Oriental no sufrió la invasión turca otomana. Con toda su mala reputación a cuestas, Vlad III es considerado uno de las diez personalidades más importantes de Europa de los siglos XV y XVI. El problema se plantea con las fuentes rumanas, que no solo no se sumen en un gran silencio sino que al contrario, consideran a Drácula un héroe nacional incomparable. Los cantos rumanos hablan así de Drácula:

> Gracias a su perspicacia política, su habilidad diplomática, y su gran capacidad militar, Vlad Tepes encarno la historia de su propio pueblo. El amor a la patria, la sumisión a los grandes valores del pueblo, se convirtieron en una fuerza capaz de resistir los asaltos de las grandes potencias. Esta es la gran lección política que surge de la vida y de la obra del príncipe Vlad Tepes. [4]

Entre 1431 y 1436 Vlad III trabajó en el taller de acuñación de monedas en Sighisoara. A partir de 1436 se trasladó a Târgoviste puesto que su padre tomó el trono de Valaquia. Para Cazacu, la desaparición o muerte de su madre pudo haberle ocasionado un trauma psicológico.[5]

Siguiendo la política de sus antecesores su padre lo envió junto a su medio hermano Radu como rehenes a la corte del sultán otomano Murad II. Estuvo allí entre 1444 y 1448. Aprendió mucho durante su estadía entre los turcos, no solo el idioma y las costumbres sino también el sistema punitivo de éstos, que adoptó pero refinándolo. Era una persona educada en la cultura de su época, en teología católica ortodoxa y temas de política. Su lengua materna era el eslavo antiguo, el rumano del siglo XV, pero también hablaba turco, húngaro, latín y alemán. Había sido entrenado en el arte de la espada, el arco y la flecha, equitación, y juegos de destreza orientales. Si bien leía, no se conservan cartas autógrafas ni firmas ni monogramas.[6]

---

[2] Nótese la ironía del nombre de la calle, es decir, la referencia al que fue aliado y enemigo en su vida, Matías Corvinus.

[3] Esta Orden era una Institución, inspirada en el modelo de la Orden de San Jorge (1318). Fue creada en 1408 por el Emperador del Sacro Impero Romano Segismundo con el propósito de proteger a la familia real y la cruz. En el origen la Orden estaba compuesta por 24 miembros de la nobleza. Nota de la autora.

[4] Märtin, Ralf Peter, *Los 'Drácula': Vlad Tepes el Empalador, y sus antepasados.* Barcelona, Tusquets, 2000, p.182.

[5] Cazacu, Matei, *Vlad III Drácula. Vida y Leyenda de "El Empalador", príncipe de Valaquia.* Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p.88.

[6] Cazacu, Matei, op.cit., p.92. Otros autores opinan lo contrario, por lo tanto esto es conjetural.

Primer reinado – 1448

En 1447 fueron asesinados su padre Vlad II y su hermano mayor Mircea a manos de los partidarios de Juan Hunyadi que deseaba poner en el trono valaco a un príncipe del clan Danesti, enemigo del clan Draculesti. La venganza contra el asesinato de su padre Vlad II Dracul y de su hermano Mircea está relatada en el primer episodio del manuscrito de San Galeano y es un hecho histórico auténtico. Este magnicidio doble ocurrió en 1447. Las fuentes rumanas dicen que su padre fue asesinado en Balteni, cerca de Bucaresti, y que Mircea fue arrastrado encadenado hasta Târgoviste. Vlad III fue a la sepultura de su hermano Mircea y notó que la cabeza estaba torcida mirando hacia el suelo lo que prueba que fue enterrado vivo y que lucho desesperadamente por respirar. Vlad III ordenó que se lo enterrara nuevamente con toda la ceremonia digna de un voivoda, en la Iglesia, y luego planeó la venganza contra la nobleza.

Vlad III tomó el poder del principado de Valaquia como voivoda y puso capital en Târgoviste. Ese año ordenó colocar el blasón de los Draculesti en las estampillas, carteles, monedas, edificios públicos, armerías, armas, y en la enorme placa que estaba sobre su trono, para dejar en claro su pertenencia a la Orden del Dragón.

Instauró una nueva política: desde la época de Vlad I el principado valaco estaba gobernado por un príncipe o *domnul* que trabajaba conjuntamente con la nobleza, que tenía el monopolio del comercio. El *domnul* estaba vinculado a la Iglesia Católica Apostólica de Roma, que dominaba Rumania. Pero Vlad III cambió las cosas. Anuló el sistema feudal de los *domnul*, puesto que los consideraba manipulados por los nobles y los eclesiásticos, y anunció públicamente que él era el único poder en Valaquia, donde hay un solo soberano que toma las decisiones. Luego formó un ejército permanente a sueldo y al margen del derecho consuetudinario (solo en caso de guerra el voivoda podía reclutar tropas), desarrolló el comercio, impuso impuestos aduaneros, modificó el estatus de príncipe otorgándose mayor libertad ante las normas legales, les impuso el derecho de emporio a los húngaros y alemanes, defenestrando su monopolio económico.

En cuanto tomó el trono realizó el inventario de todos los recursos naturales de Valaquia, la cual exportaba sal y vino, pero generaba grandes ingresos, por ello el derecho al emporio le pareció el medio mas adecuado. Vlad III exigió total sometimiento, quiso gobernar como *primus super omnes*, se opuso violentamente a la antigua doctrina según la cual todos los nobles eran iguales al príncipe a quien consideraban *primus inter pares*. Estableció una ley para que todos los habitantes del principado se sometiesen por

igual al trono y que nadie reclamase sin ningún derecho. En lo religioso Vlad III deseaba que la Iglesia Ortodoxa Rumana lo apoyase y procedió a reemplazar a los sacerdotes extranjeros por monjes valacos. La tensión con Roma se hizo sentir rápidamente; su contemporáneo, el Papa Pío II lo manifestaba permanentemente en sus cartas al rey de Hungría o al de Polonia.

Segundo reinado – 1456 a 1462

Durante su segundo reinado, se advierte un cambio radical tanto en su política como en su personalidad. "El sanguinario tirano llevó a cabo todas las atrocidades imaginables. Jamás tirano alguno ha hecho tanto, ni Herodes, Diocleciano, Nerón ni ningún otro".[7]

Para recuperar el trono valaco planificó junto a Hunyadi el asesinato de Ladislav II de los Danesti en 1456. Es investido voivoda de Valaquia en Buda, pero ese mismo año muere Juan Hunyandi. Vlad III procedió a acuñar una nueva moneda, conmemorando la visión del cometa Halley el 8 de junio de ese año. En 1462 tomó por esposa a una hija de Matias Hunyadi, y se casó en Sibiu. Al retomar el trono tuvo que nombrar a los doce miembros del Consejo pero se fue deshaciendo de todos reemplazándolos por sus seguidores. Los *vornic* eran jueces y administradores de la corte, quienes tenían gran poder, y por ello Vlad III decidió reemplazos y asesinatos para evitar problemas. El único que parece ser que conservó su cargo durante este reinado fue Cazan, pues aparece en todos los papeles oficiales como canciller. Vlad recibió un territorio de 77.000 km², con 17 burgos sometidos, y una población estimada en 500.000 almas. Sus capitales fueron Campulung, Curtea de Arges y Târgoviste. Tuvo dos ciudades nobiliarias: Targu Jiu y Targu Gilortului (hoy desaparecida). Fortificó Bucaresti entre 1459-1465. Bucaresti era el centro administrativo del reino. Construyó el castillo de Poenari, y en la capital se destaca la construcción de la Torre Chindia.

En Valaquia no había dominio fundario del voivoda pero éste era propietario de la riqueza de los lagos del Danubio, de las salinas, de las minas de oro, plata y cobre. Como no tenía apoyo militar, ya en 1456 pareció peligrar su poder al llegar una comitiva turca a Târgoviste reclamando el tributo anual, el envío de un hijo como rehén y el derecho a transitar libremente por Transilvania. Vlad III no obtuvo el apoyo de nadie y durante dos años pagó el tributo pero no envió a ningún hijo como rehén y prohibió a los turcos deambular libremente por Transilvania..

[7] Märtin, Ralf Peter, op.cit., p.160.

Comenzaron los problemas. El primero fue que Vlad III acuñó en 1456 una nueva moneda en metal puro que era más fuerte que su homóloga húngara y con ello rompió con la unión monetaria de 35 años entre Hungría y Valaquia. Esta decisión política fue percibida como una expresión de independencia y una traición.[8]

En 1458 los turcos se abalanzaron sobre el Danubio pero Vlad III los derrotó; huyeron a Sofía y luego a Nicópolis. Vlad III a partir de 1459 dejó de pagar tributos al sultán. Ese año colocó en Bucaresti un taller para acuñar una nueva moneda. Luego dirigió su atención a los principados de Fagaras y Amlas. Prohibió el libre tránsito de los mercaderes alemanes de Brasov y Sibiu, arrestó y empaló a trescientos cincuenta comerciantes en Târgoviste.

Luego pensó en deshacerse de los boyardos y en la Pascua de 1459, invitó a unos cincuenta[9] y luego de la cena, los empaló. Tras los desastres en Brasov y Sibiu, una comitiva de cincuenta y cinco embajadores de los principados de Fagaras y Amlas fue a negociar con Vlad III; éste los entretuvo en tanto destruía Brasov y Sibiu, empalando y quemando viva a toda la población.

En 1462 se enfrentó a Esteban de Moldavia porque éste tomó el control del puerto de Kilia (Chilia Veche, en la provincia de Tulcea, en el delta del Danubio que desemboca en el Mar Negro). En el invierno de 1462, quebró un complot de los otomanos, cruzó el Danubio y devastó todo a lo largo de 800km: no quedó ni una aldea, ni embarcaciones, mató a miles de cristianos, y él mismo dice la cifra de muertos: 23.883 (sin contar los que quemó vivos o murieron en la incursión).

Testimonios de los mecanismos punitivos, los suplicios y la escenificación del terror durante el segundo reinado de Vlad III.

Aparte de empalar, procedía a decapitar al condenado o bien lo sometía a las siguientes torturas: cortaba narices, orejas, órganos sexuales, extremidades, descuartizaba, incendiaba cuerpos en piras, hervía, asaba, despellejaba, clavaba, sepultaba vivos, exponía cuerpos a inclemencias del tiempo y de fieras. Obligaba a los condenados al canibalismo y a beber sangre. También fue el primero - al parecer - en utilizar ‘armas biológicas’

[8] Cazacu, Matei, op.cit., p.132.

[9] La cifra de quinientos fue corregida debido a nuevos estudios acerca de la situación de la masacre. La misma se produjo dentro del palacio, en un salón que medía 12m x 7m, donde podían ubicarse, como máximo, cincuenta comensales. Los cronistas pudieron deformar la cantidad o simplemente leer mal las cifras.

ya que enviaba contingentes de personas con enfermedades altamente infecciosas hacia los lugares que deseaba atacar, provocando epidemias mortales. Solía enterrar vivos a los traidores y cuenta la tradición que poseía un vasija ornamentado con cabezas cortadas dentro de la cual colocaba agua, prendía fuego en el hornillo que se hallaba bajo dicha vasija, y la hacía hervir, obligando a sus 'convidados' a que bebiesen un trago de esa 'infusión'. Entre sus sistemas punitivos el empalamiento no fue su invención sino un refinamiento de esta tortura creada por los turcos. Su método básico consistía en poner un caballo atado a cada pierna de la víctima y una estaca era encajada en el cuerpo, el extremo era rociado con aceite y no era afilada, para que la muerte no sea instantánea.

Según Vlad III los mendigos eran una carga para el país. Como su palabra clave fue 'utilidad', se comprende fácilmente el pensamiento del voivoda. Como esta capa social no producía nada y vivían de los bienes de los otros, se hartó. Convocó a un festín y preguntó a todos estos personajes si querían verse libres de preocupaciones y privaciones. Los mendigos, enfermos y vagabundos respondieron afirmativamente. El voivoda ordenó incendiar la sala y ninguno escapó con vida. Nuevamente el pueblo fue testigo de esta escenificación del terror: el voivoda fríamente les explicó que no quería pobres ni enfermos en su principado. Para él, una regla sencilla: se elimina la pobreza eliminando a los pobres.

Los gitanos enviaron una petición a Segismundo solicitando que se eliminara el castigo de la horca pero esto enfureció a Vlad III pues los gitanos cuestionaron su soberanía. "Había en su territorio cerca de trescientos gitanos. Tomo a tres de los mejores, los mandó asar para que los demás los devoraran y les incitó a comerse los unos a los otros, de lo contrario serían enviados a luchar contra los turcos."[10] Semejante medida redujo los robos a manos de gitanos y en general en el principado.

Respecto de la obsesión del voivoda por el orden y la utilidad, estableció que se colocase un jarro de oro puro en la fuente pública de Târgoviste. Su orden fue que quien lo robase, sería empalado. Huelga decir que durante todo su reinado el jarro de oro jamás desapareció de la fuente.

En el famoso salón del palacio de Târgoviste en 1460 Drácula recibió a un enviado turco que venía a reclamarle el pago de tributos y la entrega de una cierta cantidad de jóvenes para las levas militares otomanas, según lo pactado, pero que el voivoda no quería cumplir. El voivoda lo recibió con los honores pertinentes y le ordenó que se

[10] Märtin, Ralf Peter, op.cit., p.124, citando al Manuscrito Saint Gallener Nro. 806 (Romania National Bibliotek)

quitase el turbante, costumbre rumana normal en la corte. El turco se negó aludiendo a que era necesario tenerlo puesto porque así lo dictaba la ley musulmana. Drácula ordenó que clavasen los turbantes en las cabezas de los enviados con largos clavos.

La Noche del Terror (4 de Junio de 1462)

En una villa cercana a Târgoviste, cerca del lugar donde acampaban los turcos, Vlad III reunió un consejo de guerra. Tenía que impedir que cayese Târgoviste. Los turcos avanzaron, en dura formación de batalla y fueron testigos del escenario del horror: en un llano de unos 180m de largo y 7m de ancho el sultán tropezó con un ´bosque´ de 25.000 turcos empalados incluyendo lactantes. Esta visión horrorosa turbó al sultán hasta tal punto que lo consternó y murmuró la famosa frase: "¿Qué podemos hacer contra un hombre como este?".[11]

Un hombre que se mostraba como ´clemente´ le preguntó al voivoda, que se paseaba entre los empalados, como podía soportar el hedor de los cuerpos pudriéndose. El voivoda cortésmente le agradeció la atención dispensada hacia su persona e inmediatamente ordenó que el ´clemente´ fuera ´clementemente´ empalado en una altísima estaca para que el hombre expirara en la altura, donde el aire es más puro. En otra oportunidad, el voivoda se compadeció de dos monjes mendigos que le pidieron limosna. Les dijo: "Lleváis una vida miserable" Y los monjes contestaron que confiaban en ganarse el cielo. El voivoda les preguntó: "¿Y estáis seguros de llegar allí?", y los monjes respondieron que era su mayor deseo, pero que dependía de la voluntad de Dios. Consecuencia: el voivoda se brindó a colaborar con la voluntad de Dios y mandó que los empalaran por considerarlos improductivos.

Otro suceso, relacionado con la tensión contra la sexualidad y las mujeres en particular, sucedió en 1462, cuando ordenó matar a 25.000 hombres de toda raza, credo o condición social, y seleccionó a las mujeres y jóvenes más bellas que eran mantenidas por los cortesanos. Muchas declararon desearlo y amarlo y esto lo enfureció al extremo: las mandó descuartizar.[12]

Vlad III viajaba por el reino en una de sus habituales inspecciones cuando vio a un campesino vestido con un caftán más corto que lo usual. Se detuvo y le preguntó por qué el caftán estaba incompleto. El hombre le contestó que su esposa no lo había podido

[11] Märtin, Ralf Peter, op.cit., pp.144-145.
[12] Según el Manuscrito San Gallener Nro. 806.

terminar porque estaba enferma. Vlad III tomó esto como una excusa de la mujer. “No debemos tener mujeres ociosas en mi reino”, gritó el voivoda. Mandó a sus guardias a buscar a la mujer y a pesar de los ruegos del campesino, la empaló. Luego cabalgó hasta la granja más cercana, escogió él mismo una mujer joven y soltera, y se la llevó obligándola a casarse con el campesino, indicándole a éste que una mujer joven y saludable podía hacer feliz al marido. Ordenó el casamiento para el atardecer y les advirtió que regresaría en un mes para ver si el campesino estaba correctamente vestido. No sabemos si regresó pero ¿qué alternativa le quedaba a la joven?

Entre las mujeres del harem todas deseaban que él las eligiera para ser princesas. Una joven celosa, como no lograba la atención del voivoda, le dijo que estaba embarazada y él ordenó inmediatamente los preparativos para el casamiento, y la joven creyó que había caído en la trampa. Estaba equivocada. Vlad III ordenó a los médicos que examinaran a la joven. Estos le dijeron que no estaba embarazada y el voivoda montó en cólera. Si bien ella admitió que mintió por desearlo y para obtener su amor, él ordenó a los guardias que la sujetasen, le arrancó los vestidos y con su daga le abrió el abdomen desde su vagina hasta el tórax y luego cruzando los senos. Ordenó que fuera exhibida mientras moría desangrada para que todo el pueblo viese lo demoníaca que puede ser una mujer.

Un día el voivoda le preguntó a un monje en qué medida era lícito aplicar castigos crueles. El monje expuso la teoría de que el soberano tenía el derecho de hacer empalar a todo aquel que considerase culpable. Sus acciones no estaban sujetas a la crítica de los súbditos, proseguía explicando el monje, de modo que él podía decidir como único responsable. Drácula recompensó al monje. No pasó lo mismo con otro monje de la orden de los franciscanos. Este se atrevió a dirigir un sermón contra el voivoda por haber exterminado a una familia de nobles, sin perdonar siquiera a los bebés. Drácula mandó a empalar al monje. Como su ´insolencia´ fue producto de su pensamiento, lo atravesaron por la cabeza.

Testimonio de Nicolás de Modrussa enviado papal a Buda en 1464

> Asesinó a algunos destrozándolos bajo las ruedas de carros, otros luego de ser desnudados fueron despellejados vivos hasta sus entrañas, otros puestos en estacas, o asados sobre carbón al rojo vivo ubicado bajo ellos, otros fueron perforados con estacas que traspasaban sus cabezas, pechos, nalgas y el interior de sus entrañas, sacando la estaca por la boca; y para que no faltara ninguna forma de crueldad clavó estacas en los pechos de las madres y atravesó a los bebés en ellas. Finalmente mató a otros de diversas maneras

> muy feroces, torturándolos con muchos tipos de instrumentos semejantes a las atroces crueldades ideadas por el más temible de los tiranos.[13]

Consecuencia: fueron masacradas 40.000 personas, entre hombres y mujeres.

Exilio y último reinado - 1476

Vlad III fue hecho prisionero por Matías Hunyadi durante doce años (1463-1475). Pasaba encerrado la mitad del año en Buda y la otra mitad en Visegrad. No estaba encadenado, lo exhibían para producir terror. Cumplió simplemente un arresto domiciliario que se atenuó cuando consintió en convertirse al catolicismo (obviamente en forma simulada). Se casó en 1475 con una pariente de Matías. Su reclusión no hizo mella en él, pues siguió desarrollando su pedagogía del terror. Una vez que retomó legítimamente el trono, pensó llevar a cabo a cualquier costo todos los planes que había delineado en su mente.

Testimonio de un enviado papal, el obispo de Eralau en 1475.

Informó al Vaticano que Vlad III había mandado matar a unas 100.000 personas de su propio principado, que contaba en esa época con una población total de unos 500.000 habitantes.[14] Es la época en la que desarrolló un 'código moral', que se refería a la conducta sexual. Era una moral mórbida. La sexualidad era considerada desviación, transgresión y peligro. Era un terreno movedizo en medio de una estructura social controlada. No soportaba especialmente la esposa infiel a su marido. Si alguna lo era, ordenaba que se le mutilaran los órganos sexuales. Luego la despellejaba y la exhibía en público. El mismo castigo lo aplicaba a las doncellas que perdían su virginidad o a las viudas que no guardaban recato. Las torturas aplicadas a las mujeres incluían cortarles los senos, arrancarles los pezones con tenazas, quemarles la vagina con varas de hierro al rojo vivo atravesándole las entrañas hasta que le saliesen por la boca. Las condenas y los castigos eran iguales para todos, sin distinción de raza, religión o clase social.

Sabemos con bastante precisión que fue asesinado antes del 10 de enero de 1477, debido a un complot de los nobles encabezados por Basarab Laiota, y halló la

---

[13] Florescu, Radu y Mc Nally, Raymond, *Drácula, la verdadera historia*. La Plata, Terramar, 2004, p.89.

[14] El famoso reinado de terror de Robespierre de 1793 a 1794, ocasionó entre 35 y 40 mil victimas y Francia tenía una población aproximada de 18 millones de personas.

muerte entre Bucaresti y Girgiu. La Iglesia que efectivamente mandó construir Vlad III Drácula fue la de Comana, pero allí no hay evidencias de su tumba. No fue sepultado en Snagov aunque recibió donaciones de Vlad III en 1441. La primitiva iglesia fue demolida por Negoe Basarab (1512-1521). Los voivodas que construían iglesias jamás eran inhumados en la entrada (como se pretende en Snagov) sino en el lado derecho del pronaos, donde lamentablemente no hay evidencia arqueológica alguna de su tumba.

La delgada línea roja

Foucault traza la diferencia entre la gestión sobre la vida y el poder sobre la vida, además de las diferencias en la modificación del mecanismo punitivo hacia fines del siglo XVIII,[15] pero da una referencia a épocas anteriores para denotar los cambios. Se escenifica el dolor y los castigos. Foucault establece una serie de objetivos elementales para instrumentar en el estudio de un mecanismo de castigo en una época dada, y son los que se aplicaran en este texto: analizar el castigo como una función social compleja, estudiar los métodos punitivos como técnicas especificas dentro del campo general del poder, situar la tecnología del poder en el principio tanto de la humanización de la penalidad como del conocimiento del hombre, examinar cómo el cuerpo está investido por las relaciones de poder.[16]

El cuerpo está investido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción. En la concepción de la microfísica del poder foucaultiana el poder que se ejerce no es una propiedad sino una estrategia. Hay que renunciar a la oposición violencia-ideología.

> El suplicio es una técnica y no debe asimilarse a lo extremado de un furor sin ley. Una pena para ser un suplicio debe responder a tres criterios principales: en primer lugar ha de producir cierta cantidad de sufrimiento que se puede ya que no medir con exactitud al menos apreciar, comparar y jerarquizar. La muerte es un suplicio en la medida en que no es simplemente privación del derecho a vivir, sino que es la ocasión y el término de una gradación calculada de sufrimientos: desde la decapitación [...] hasta el descuartizamiento.[17]

A la decapitación Foucault la llama “el grado cero del suplicio”. El suplicio se basa en el arte cualitativo del sufrimiento. Hay todo un código jurídico del dolor. El suplicio

[15] Foucault, Michel,Vigilar y Castigar, México D.F., Siglo XXI, 1983; ver especialmente el tema ‘suplicios’
[16] Foucault, Michel, op.cit., p.30.
[17] Foucault, Michel, op. cit. p.39.

forma parte de un ritual, es un elemento en la liturgia punitiva (*sic*) y responde a dos exigencias: exposición del cuerpo y falta de reconciliación. En el suplicio el exceso de violencia es uno de los elementos de su gloria. En dicho exceso se manifiesta toda una "economía del poder".[18] "El tormento es cruel, pero no salvaje [....] porque es una práctica reglamentada."[19]

Castigar en la época medieval era un derecho exclusivo del soberano. Es el derecho, el poder absoluto de vida o muerte de la que ya se hablaba en el derecho romano con el nombre de *merum imperium*, derecho en virtud del cual el príncipe hace ejecutar su ley ordenando el castigo del crimen. Hay disimetría entre el súbdito acusado y el soberano que ejerce su fuerza. La ejecución no muestra la mesura sino el exceso, enfatiza el poder del soberano. Al violar la ley o una costumbre, el acusado atenta directamente contra la persona misma del príncipe. La ceremonia punitiva es 'aterrorizante'. En el suplicio no se muestra el ejemplo, se muestra el terror. Hacer presenciar a todo el pueblo en el cuerpo del condenado la presencia desenfrenada del soberano tiene como fin escenificar e infundir el terror. "El suplicio no restablece la justicia, reactiva el poder".[20]

Se prosigue hasta la extinción de la vida. El castigo ideal del regicida es la suma de todos los suplicios posibles, es la venganza elevada al infinito. Es preciso que el crimen en su mismo horror se manifieste y se anule. El cuerpo del condenado es la manifestación del poder, "la ocasión de afirmar la disimetría de las fuerzas".[21]

Noción de atrocidad: es una característica propia de los grandes crímenes, el horror que suscita. El castigo debe asumir esa atrocidad.

> La atrocidad propia del suplicio desempeña, pues, un doble papel: principio de la comunicación del crimen con la pena, es, de otra parte, la exasperación del castigo con relación al crimen. Asegura al mismo tiempo la manifestación de la verdad y la del poder: es el ritual de la investigación que termina y la ceremonia por la que triunfa el soberano. Une a los dos en el cuerpo del supliciado[22]

Con la divulgación de la política penal a partir del siglo XIII y la progresiva utilización de la tortura a partir del siglo XIV, la administración jurídica de la Edad Media creó un código de castigos donde estaban la pena de muerte y mutilaciones varias.

[18] Foucault, Michel, op. cit. p.46.
[19] Foucault, Michel, op. cit. p.46.
[20] Foucault, Michel, op.cit. p.54.
[21] Foucault, Michel, op. cit. p 60.
[22] Foucault, Michel, op. cit. p.61.

Cierre

Buscar una respuesta psicológica a la conducta del voivoda no es el propósito de este escrito, simplemente se puede señalar algunos aspectos vistos desde la psicología puesto que todos podemos percibir 'anomalías' o 'desviaciones' en su conducta. Se lo ha tratado de esquizofrénico (quien se esfuerza por mantener su integridad y prevenir la fragmentación del yo, y cuyos episodios se caracterizan por confusión, fuerte ansiedad y alucinaciones seguidos por períodos de estabilidad ilusoria), de psicótico agudo (los derrumbamientos de tipo psicótico surgen ante la opresión que supone la presencia de un conflicto irresoluto), de maníaco obsesivo (un excéntrico y desequilibrado, quienes no poseen control sobre lo irracional) pero todo esto no basta para tratar de explicar la pulsión por la atrocidad que sentía Vlad III. Tal vez padecía alguna de estas patologías, con sus variables según los casos, o era una mixtura de las mismas, hecho que no podemos develar. Vlad III sentenció y ejecutó según sus propios impulsos. Su época fue difícil, gobernó con violencia, fue víctima de la violencia, violentó a sus congéneres y la violencia engendró violencia.

Héroe nacional en la actualidad para los rumanos, el colmo de la brutalidad para el Occidente, un Guerrero de Dios para otros, un excelente estratega militar para algunos, un psicópata en el poder para otros, en definitiva, Vlad III , un personaje singular en la historia de Europa Oriental, que en su polifacetismo nos invita a seguir reflexionando.

Pace voua, morti nostri.[23]

[23] "Descansen en paz nuestros muertos", frase frecuente en las iglesias de Bucaresti.

Imagen

La Orden del Dragón (Societas Draconistarum) fue fundada por Segismundo de Luxemburgo en 1408 cuando era rey de Hungría. Los miembros de la Orden eran elegidos entre la nobleza, debían llevar un medallón con la insignia. Dicha insignia tuvo dos iconografías: desde 1408 a 1418 mostraba un dragón circular con la cola enroscada tres veces al cuello, en su espalda la cruz roja de San Jorge sobre un lomo plateado. A partir de 1418, la insignia cambia: el dragón aparece con la cruz húngara clavada en su espalda y con la leyenda: "O quam misericors est deus" (vertical) Justus et Paciens (horizontal). En 1433 Segismundo introdujo la insignia en sellos y el dragón aparece con dos patas, alas desplegadas y la cruz húngara. Vlad III Drácula debió usar el medallón (no nos ha llegado). Acuñó seis monedas de plata y cobre en Sighisoara donde el dragón aparece en el reverso y este motivo lo impuso como escudo de armas de la sede episcopal de Curtea de Arges. Drácula transformó el sello en su propio escudo de armas, se tallaba en piedra o madera, y mostraba a un león vencido por el dragón alado. En la imagen, se aprecia una reproducción que se considera la más aproximada a la que habría sido original. Se la encuentra en toda bibliografía sobre el tema aquí tratado.

Bibliografía

AAVV., *Sociología del Poder*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.

Romanian Academy of History. www.academiaromana.ro

Cazacu, Matei, *Vlad III Drácula. Vida y Leyenda de "El Empalador", príncipe de Valaquia.* Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

Florescu, Radu R. and Mc Nally, Raymond T., *Dracula, A Biography of Vlad the Impaler (1431-1476)* Londres, 1974.

---------- *Dracula: Prince of Many Faces*. Little, Brown and Company, 1989.

---------- *Drácula, la verdadera historia*. Terramar Ediciones, La Plata 2004.

Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar*. México D.F., Siglo XXI Editores, 1983.

Märtin, Ralf Peter, *Los 'Drácula': Vlad Tepes el Empalador, y sus antepasados.* Barcelona, Tusquets, 2000.

Negroni, María, *Museo Negro*. Buenos Aires, Norma, 1999.

Rezachevici, Constantin, **"**From the Order of the Dragon to Dracula",*Journal of Dracula Studies* (1) 1999. www.blooferland/com/drc/index

Tappe. E.D., *Documents concerning Rumanian History (1427-1601).* Londres, 1964.

Treptow, Kurt (ed), *Vlad Dracula: The Life and Times of the Historical Dracula.* Iasi, Center for Romanian Studies, 2000.

De saberes y poderes. Una arqueología de la monstruosidad

María Cecilia Colombani.

Introducción.

El proyecto de la presente exposición consiste en problematizar el concepto de monstruosidad en el horizonte de cierta configuración epistémica, que roza dos campos, a saber: el médico y el jurídico. Es nuestro interés incorporar y repensar la categoría de lo monstruoso en el campo de las relaciones entre el poder médico y el saber jurídico y ver los desplazamientos de la noción hasta quedar incorporada al discurso científico de la psicopatología.

El monstruo es una de las tres figuras que analiza Michel Foucault y que habrán de poblar el campo de la anormalidad en el siglo XIX, junto con el incorregible y el onanista.

La díada normalidad-anormalidad reconoce históricamente la solidaridad entre salud, moral y normalidad, ya que la idea dominante de mesura, *sophrosyne*, fue precisamente la que orientó tal maridaje. En efecto, la salud, enclave de preocupación del saber médico, parece ser la recompensa de una vida vivida conforme a medida.

La idea de equilibrio resulta una noción rectora ya que el propio concepto de salud supone el equilibrio como nudo dominante de problematización, al tiempo que implica el esfuerzo por conjurar toda forma de *hybris*, como pasaporte a la enfermedad.

Asimismo es la idea de orden la que sobrevuela la configuración mental ya que la salud resulta de un principio de *arkhía*, mientras la enfermedad se resuelve en una dimensión de *an-arkhía*, como transgresión del orden-medida.

Así pues, *sophrosyne*, *hybris*, medida, orden, principio ordenador, equilibrio, límite, parecen ser los vocablos bisagra de una lógica que aúna salud con templanza, ubicando la preocupación médica en un *topos* de intersección con la preocupación moral.

Sabemos que siempre medicina y moral constituyeron territorios de implicancias mutuas, al tiempo que interceptaban procedimientos y modelos de subjetivación.

En efecto, un sujeto sano, que ha sabido propiciar su salud y mantenerla con un régimen adecuado, queda, sin duda, territorializado en un espacio de normalidad que, al mismo tiempo, sugiere un *topos* moral. Por el contrario, el sujeto intemperante, incapaz

de mantener ese bien preciado que supone la salud, *telos* de la *tekhné* médica, por desconocimiento de la medida como noción dominante, queda desterritorializado del enclave que solidariza lo sano con lo moral. Se da, pues, una relación topológica entre las díadas anunciadas. Lo sano y lo enfermo, lo normal y lo anormal, lo moral y lo inmoral, ocupan distintas territorialidades, distintos registros de visibilidad y discursividad.

En el presente trabajo nos proponemos abordar el extremo mismo de la noción de normalidad y medida. Nos referimos al monstruo humano para ver su ubicación en el marco general de lo aceptado como normal, su abordaje médico-jurídico y sus representaciones sociales.

Indudablemente, el monstruo representa un hito en la historia de la trasgresión. Es esta una noción capital para abordar la problemática de la monstruosidad, ensayando una arqueología de la anormalidad.

El imaginario simbólico

Antes de introducirnos de lleno en el *topos* de la monstruosidad, optaremos por algunas consideraciones antropológicas en torno al imaginario de los anormales, para ver en qué medida la figura del monstruo humano se solidariza con esa familia.

Nuestro interés es detenernos en esas figuras monstruosas para analizar precisamente ese enclave que cabalga entre lo imposible y lo prohibido, que venimos soslayando; figuras monstruosas que evocan la idea de mezcla, de confusión de reinos y *topoi* que la excepcionalidad de la monstruosidad implica. ¿Qué es el monstruo en una tradición a la vez jurídica y científica? Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII que nos ocupa es, esencialmente, la mezcla. La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro. Allí está la trasgresión del orden de la naturaleza.

Los reinos se mezclan y con ello rompen el familiar paisaje de una naturaleza que parece haber extraviado su rumbo y haber perdido su principio de inteligibilidad, desembocando en formas de la monstruosidad. La naturaleza ha transgredido su propio orden, se ha vuelto a-cósmica, a través de esas figuras desmesuradas. Hombre-árbol que nuevamente exhibe un registro de visibilidad del orden de la mezcla, de la trasgresión de *topoi* y de la excepcionalidad del orden natural. Allí aparece la mixtura en estado puro: mitad hombre, mitad porcino, lo cual habla de una posible cópula entre elementos heterogéneos. Citamos Foucault al respecto:

> Así, se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y de la especie humana, y buscamos la causa, ¿a qué se nos remite? A una infracción del derecho humano y el derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos.[1]

A la luz de las reflexiones precedentes, parece darse cierta solidaridad entre la monstruosidad y el mal. Las figuras monstruosas acompañan el horizonte fantasmagórico; es más, lo constituyen desde su extrañeza radical, desde su registro amenazante y desde su elocuencia plástica. El monstruo es esa figura del límite, del borde, del margen, presente en un tiempo también del orden del límite y del final.

Lo monstruoso aparece así asociado al pecado y, en ese registro, refiere su dimensión de prohibido. En el corazón de esa experiencia, la presencia de lo monstruoso como la forma límite de la alteridad más absoluta. El monstruo es lo otro del hombre, como el pecado es lo otro de la virtud. El monstruo es como la forma más rotunda de la desviación, como el pecado es la desviación del camino que la virtud y el sano juicio indican. El monstruo es lo desterritorializado por excelencia, como el pecado es la bisagra desterritorializante por antonomasia.

En un mundo que aúna lo prohibido, lo imposible y la trasgresión, como signo de la pérdida de la unidad religiosa, se explica la insistente preocupación por lo monstruoso.

Las figuras demoníacas se multiplican, pero sólo queremos destacar la presencia perturbadora del grillo, formado por un enorme vientre con un cuchillo en el ombligo y con un capuchón rojo que deja al descubierto la oreja. El grillo, en este marco simbólico, representa un pequeño monstruo en forma de hombre-pájaro u hombre-insecto, con una o más caras, o nariz en la espalda. Interesante representación para nuestros fines investigativos, ya que la imagen contra-natura del grillo no sólo devuelve la cópula entre elementos de campos heterogéneos sino que exhibe asimismo configuraciones dobles -dos cabezas-, lo cual constituirá una tema dominante a propósito de los siameses, como forma de la monstruosidad, tema que abordaremos en páginas sucesivas. Un tema de notable insistencia como la monstruosidad, no puede ser abordado por un *logos* único; más bien, hay que tender las líneas de las distintas discursividades en torno al nudo en cuestión.

---

[1] Foucault, Michel *Los Anormales*. Buenos Aires, FCE, 2001, p; 69.

Como se ve, la preocupación en torno a las figuras monstruosas, sobre todo allí donde lo monstruoso roza lo demoníaco, en tanto cópula entre hombres y animales, cuyo fruto resulta siempre una figura contra-natura, ha obsesionado a las gentes desde muy larga data. El arte ha acompañado la preocupación y la iconografía ha sido una forma eficaz de conjurar el peligro en ciernes que el imaginario monstruoso evoca, al mismo tiempo que da cuenta de la fascinación que, paradójicamente, la monstruosidad despierta.

A modo de conclusión de este apartado podemos afirmar ciertas cuestiones que hacen a nuestro interés investigativo:

- ✓ Lo monstruoso ha constituido un tema de preocupación intensa que involucra distintos *topoi* de análisis y discurso.
- ✓ En cualquiera de dichos territorios, lo monstruoso está emparentado con lo prohibido y lo imposible.
- ✓ Lo monstruoso responde a formas de la excepción, de la trasgresión a una cierta regularidad que lo convierte en un ser a-cósmico, en una contra-naturaleza.
- ✓ Lo monstruoso está siempre relacionado con la mezcla, con la mixtura de los territorios heterogéneos, cuya unión da por fruto un ser de la misma heterogeneidad.
- ✓ Lo monstruoso constituye la Otredad en estado puro, la discontinuidad de la regularidad y la homogeneidad, que rompe la tranquila familiaridad de lo semejante, como forma de la Mismidad.
- ✓ Lo monstruoso está asociado a la falta, a la falla, al error, pero también al mal, al pecado y a la culpa. Hay una dimensión moral que roza su territorialidad.
- ✓ Lo monstruoso se halla en el no-lugar, es un ser de los bordes, de los márgenes, siempre desterritorializado, que no pertenece definidamente a un reino y que, a su vez, refuerza la desterritorialización de aquellos que a él están vinculados.

Formas de lo monstruoso. El campo médico-jurídico

A continuación, nos proponemos abordar algunas manifestaciones de lo monstruoso, a la luz, incluso, de algunas características recorridas en el apartado anterior, sobre todo

en ese enclave de lo prohibido-imposible, pero iluminadas por la mirada médico-jurídica.

Una de las notas dominantes de la monstruosidad hasta el momento ha sido la idea de la mixtura. Dicha mezcla ha aparecido trastocando los *topoi* que, naturalmente, deben conservar los distintos reinos para que la naturaleza no vea alterada su regularidad.

No obstante, hay otras mixturas que interceptan otros *topoi* que también entran en la categoría de lo monstruoso.

> Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que no obstante logra subsistir durante algunos minutos o algunos días, es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo.[2]

El monstruo es aquello que no conserva la forma, precisamente porque la forma es aquello que hace ser a un determinado ser, lo individualiza, lo territorializa y, sobre todo, permite su clasificación. En el monstruo hay una forma en fuga, inapropiable, inasible e inclasificable.

El dispositivo de clasificación permite siempre el control-fijación de aquello clasificado. Dona un espacio definido, un *logos* que recoge la clasificación y una posibilidad de maniobra sobre lo clasificado de carácter previsible, pautado y programado. El monstruo escapa a esta posibilidad de control, de clasificación, de maniobra y de discurso. Es propiamente lo inasible, aquello que no se puede capturar desde las herramientas corrientes.

La alteración de las formas rompe con la cadena regular de las asignaciones discursivas y explicativas. Cuando el monstruo quede atrapado bajo la mirada médico-jurídica, entonces el esfuerzo clasificatorio, discursivo, operativo y de control, habrá desplazado viejas configuraciones simbólicas en torno a la monstruosidad.

Al mismo tiempo, hay algo del monstruo que hace enmudecer a la ley. La ley no tiene respuestas para ese ser de la mixtura. El campo jurídico parece trabajar sobre un fondo de regularidades, donde la infracción se da en el mismo campo, en el mismo registro. El monstruo, en cambio, significa un cambio de registro, una alteridad, que se desmarca de los parámetros, dentro de los cuales la ley devuelve un *logos*.

---

[2] Foucault, Michel, op.cit., p.68.

El trabajo de la arqueología

El intento del presente trabajo es efectuar una excavación arqueológica de las primeras capas-representaciones de lo monstruoso en el marco de un horizonte que aún no ha encontrado su *logos* epistémico.En un segundo momento, analizaremos la configuración epocal a partir de la cual el monstruo humano queda atrapado bajo la mirada médico-jurídica, abriendo un espacio de saber-poder que captura la monstruosidad al interior de una arquitectura científica. Entonces el esfuerzo clasificatorio, discursivo, operativo y de control, habrá desplazado viejas configuraciones simbólicas en torno a la monstruosidad para engrosar la constitución de las llamadas ciencias del hombre. Será el momento en que el viejo monstruo ceda su lugar al monstruo moral y así sentar las bases del territorio de la degeneración. En efecto, por detrás de toda desviación-degeneración del orden de la conducta, habrá que buscar la figura del monstruo humano, así como de sus viejos compañeros de imaginario: el incorregible y el onanista.

Para que se produzca el desplazamiento aludido es necesario que se den ciertas condiciones vehiculizadoras de la constitución de saberes. Tal como sostiene Michel Foucault,

> cierta disciplina y regularidad, aplicadas en el interior del cuerpo, son necesarias para dos cosas; para la constitución misma del saber médico, pues, sin esa disciplina no es posible hacer una observación exacta; en segundo lugar, la condición de la mirada médica, la relación misma de objetividad, constitutiva del saber médico y criterio de su validez, exige cierta relación de orden, cierta distribución del tiempo, el espacio y los individuos.[3]

Ahora bien, para comprender el desplazamiento, hay que recorrer otros intersticios que no parecen ser, en primera instancia, de la experiencia médica. Hay que poner en diálogo el saber médico con otros saberes y poderes. Se trata más bien de una 'genealogía del poder de disciplina' como instancia normalizadora que posibilita la constitución del individuo normal. Es frente a esa exigencia de normalidad que el campo de la anormalidad se distribuye en un espacio epistémico, con una discursividad y un dispositivo tecnológico que supera las viejas representaciones simbólicas. En efecto,

> desde el momento en que hay disciplina escolar, vemos surgir al débil mental. El irreductible a la disciplina escolar sólo puede existir con respecto a esa disciplina; quien no aprende a leer y escribir sólo puede manifestarse como problema, como límite, a partir del momento en que la escuela sigue el esquema disciplinario.[4]

---

[3] Foucault, Michel, *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, FCE, 2005, p.17.
[4] Foucault, Michel, El poder psiquiátrico, p. 75

Del mismo modo, el delicuente y los saberes en torno a él, aparecen de la mano de este mismo esquema disciplinar: los delicuentes como grupo inadmisible al interior de lo social sólo pueden aparecer a la luz de la política disciplinaria. El enfermo mental es "el residuo de todos los residuos, el residuo de todas las disciplinas, aquel que, dentro de una sociedad, es inadmisible a todas las disciplinas escolares, militares, policiales, etc.".[5]

En este contexto, hay una práctica disciplinar interesante que merece alguna atención: las pericias psiquiátricas en materia penal. En primer lugar, surge la problemática de su ubicación discursiva ya que parece darse una duplicación psicológico-moral en el contenido de la misma, que recoge, como sabemos, una instancia de delito. El discurso parece atravesar tres campos: el médico, el jurídico y el moral. La pericia sirve para mostrar cómo el individuo se parece a su crimen antes de haberlo cometido. Esta intersección de territorios se va a ver conjurada precisamente ante el surgimiento las tecnologías positivas de poder, que distinguirán lo normal de lo patológico y anudarán definitivamente la solidaridad entre la pericia y la anormalidad. La propuesta arqueológica es, en última instancia,

> los equívocos del monstruo humano, que se despliegan con mucha amplitud a fines del siglo XVIII y principios del XIX, van a volver a estar presentes, vivaces, desde luego moderados y sigilosos, pero de todos modos realmente activos, en toda esta problemática de la anomalía y todas las técnicas judiciales o médicas que en el siglo XIX van a girar en torno de ella. En una palabra, digamos que el anormal es en el fondo un monstruo cotidiano, trivializado.[6]

Bibliografía

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*. México, Ed. Siglo XXI, 1966.

---------- *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires, FCE, 2005

---------- *Historia de la locura en la época clásica, Vol. I y II*. México, FCE, 1990.

---------- *La verdad y las formas jurídicas*. México, Gedisa, 1990.

--------- *La vida de los hombres infames*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1990.

--------- *Los Anormales*. Buenos Aires, FCE, 2001

-------- *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

Hastings, H. *Man and beast in French thought of the seventeenth century*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1936.

Park, K., Daston, L. "Unnatural conception: The Study of Monsters in 16th and 17th century in France and England", *Past and Present*, 1989.

[5] Foucault, Michel, op.cit.,p. 76
[6] Foucault, Michel, *Los Anormales*, p.63

La criminalización del anarquismo a través de la ley de residencia y la ley de defensa social

Gabriela Costanzo

Una aproximación histórica e introducción

"Se dice que esta ley es inconstitucional; y he dicho (...) que los destinatarios de esta ley son los señores anarquistas"
Diputado Roldán, 20 de julio de 1904.

Los inicios de los estudios sobre criminología o antropología criminal en la Argentina, a fines del siglo XIX y principios del XX, coincidieron, contextualmente, con la llegada de inmigrantes al país y, temporalmente, con los desarrollos en Europa. Las teorías de Cesare Lombroso -quien fue uno de los fundadores de la *Escuela Positivista de Derecho Penal* hacia fines del 1800- sobre las topologías fisiológicas de los criminales en su búsqueda e identificación abrieron un camino hacia la certeza de encontrar respuestas científicas. La repercusión que tuvieron definieron, por ejemplo, las primeras leyes que reprimían al movimiento anarquista. Y en tierras rioplatenses, empezaban a constituirse en las razones y las justificaciones para legislar sobre los sujetos 'indeseables' para el país, las características corporales determinaban si era posible que una persona se convertiese en criminal. Sobre este punto, Patricio Andrés Geli, en "Los anarquistas en el gabinete antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900", explica:

> a partir de 1882 se hacen sentir en Buenos Aires las primeras repercusiones de la llegada del lombrosismo. Un rasgo definitorio de la recepción argentina es la rapidez llamativa con que se difundió en ciertos sectores intelectuales vinculados al poder atribuible a la contribución de esta doctrina en la conformación de esa visión que percibe como modalidad distintiva de la construcción de la nación la puesta en funcionamiento de un mecanismo que integra a costa de segregar.[1]

Asimismo, las teorías sobre criminología encontraban su correlato y se entremezclaban con ideas evolucionistas y positivistas que las nutrían: las influencias de Comte y Spencer, así como el discurso higienista. Jorge Salessi, en su libro *Médicos, maleantes y maricas* menciona un texto de un especialista en criminología, Cornelio Moyano Gacitúa,

[1]Geli, Patricio Andrés (1992) "Los anarquistas en el gabinete antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900", *Entrepasados*, N° 2, Buenos Aires, p. 12.

quien era profesor de derecho penal y Juez de la Corte Suprema de Justicia, y que escribió un artículo publicado en 1905 denominado: *La delincuencia argentina*. Allí establece una comparación entre las estructuras de una ciudad y la "sobresaturación criminal del inmigrante", y cita:

> así como las ciudades, al recibir una gran población, necesitan para su higiene física obras de drenaje y de salubridad so pena de grandes saturaciones mefíticas; así también necesitan de esas obras de salubridad moral que son las instituciones preventivas o represivas, destinadas a contener la sobresaturación criminal del inmigrante.[2]

La utilización de términos como lo sobrante, lo apestoso, lo hediento de una urbe para realizar una comparación con los inmigrantes (homologándolos a criminales) es clara y es una representación que supone que los desperdicios de una ciudad resultan tan perjudiciales como las huelgas y las manifestaciones producto de nuevas 'enfermedades sociales'.

Esos años vieron nacer un pensamiento libertario, una concepción que se basaba en las prácticas culturales, sociales, en contra de todo sistema de desigualdad y represión. Eran hombres y mujeres que profesaban las ideas ácratas a través de prácticas solidarias, éticas, modernas. Se entremezclaban, también, en el anarquismo de ese entonces, rasgos de pensamientos positivistas y hasta cientificistas. Entre los que llegaron a Argentina, se encontraron pensadores como Errico Malatesta y Pietro Gori, reconocidos por su trayectoria y por sus ideas, que tuvieron una aceptación abrumadora entre los ácratas locales. El anarquismo cosechó y vio crecer ideas políticas renovadoras y una manera de actuar en la escena pública única: el poder de la palabra, de la oratoria, la necesidad de transmisión de conocimiento. Entre 1901 y 1902 los movimientos huelguísticos tuvieron una dimensión extraordinaria, que sólo se puede empezar a entender cuando en noviembre el Congreso de la Nación, en sesión extraordinaria, aprobó la llamada Ley de Residencia. Un proyecto que había presentado en 1899 el senador Cané y que pasó a la Comisión de Negocios Constitucionales para su tratamiento. En medio de estados de sitio permanentes, movilizaciones y huelgas generales, la Ley 4144 otorgaba al Poder Ejecutivo la facultad de expulsar del país a cualquier extranjero que hubiera sido condenado o fuera perseguido por los tribunales extranjeros, por crímenes o delitos de derecho común; además, la ley aclaraba que podría ordenar la salida de todo extranjero que atentara contra o comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público. Una respuesta del Estado, contundente y que logró su objetivo: la expulsión de cientos de anarquistas españoles, italianos y hasta argentinos. Solamente en la primera

[2] Salessi, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, p.116.

semana luego de la sanción de la ley fueron quinientos los deportados.[3] En Argentina quedaban sus familias, sus amigos, sus libros. La medida fue respondida con una huelga general llamada por la Federación Obrera Argentina; a los tres días se intensificó la represión, la censura a la prensa y la búsqueda de anarquistas para deportar. El Estado logró, a través de la campaña de persecución, un 'nuevo equilibrio'; en 1903 se reanudaron actividades como la publicación de periódicos anarquistas pero bajo un régimen limitado y bajo la amenaza de aplicación de la ley. En 1904 el diputado electo por la ciudad de Buenos Aires, Alfredo Palacios, presentó un proyecto de derogación de la Ley de Residencia afirmando su inconstitucionalidad; su argumentación se basaba en que iba en contra de derechos consagrados en la Carta Magna y otorgaba poderes judiciales al Poder Ejecutivo; además, planteaba que si la ley implicaba la pena de destierro, entonces suponía un delito, y en ese caso no preveía una legitima defensa del acusado. El debate duró varios días con diversas posturas que iban desde argumentos para demostrar la constitucionalidad de la ley (con enmiendas para 'disminuir su gravedad') hasta la disertación sobre qué extranjeros eran convocados por el preámbulo y cuales no; asimismo se dibujaban representaciones sobre los anarquistas atribuyéndoles características, rasgos, actitudes y prácticas significativas. La ley no fue derogada. Asimismo, el movimiento anarquista continuó desplegando sus ideas, con momentos de agitación y revuelta y otros de reagrupación y reflexión. Sin embargo, los conflictos obreros continuaban así como las condiciones inhumanas de trabajo. Entonces las huelgas siguieron, los boicots, los reclamos. La huelga de Inquilinos, la masacre de Plaza Lorea, el asesinato del Coronel Ramón Falcón, en 1909, las repercusiones de las manifestaciones por los festejos del Centenario, fueron algunos de los sucesos que antecedieron a la sanción de la segunda ley represiva, la Ley de Defensa Social de 1910, que terminaba de prohibir y perseguir a los anarquistas que la primera ley no había alcanzado. Desde la expulsión de extranjeros a la pena de muerte estipularon una graduación de sentencias, de acuerdo "al daño o perjuicio producido": difundir las ideas ácratas en periódicos, las asambleas o reuniones, los símbolos o las banderas, la fabricación de bombas y el atentado contra una institución o persona tenían cada una penas distintas, pero todas pertenecían al conjunto de delitos relacionados con el anarquismo. Aunque las leyes sancionadas tuvieron ocho años de distancia, mantuvieron entre ellas un objetivo histórico en común. En consecuencia, los sentidos rastreados en la superficie discursiva proponen una representa-

[3] Oved, Iaacov, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México, Siglo XXI, 1978, p.275.

ción sobre el pensamiento libertario sostenido a lo largo de los años y que no hace hincapié en la cronología sino en las cualidades, principios y lógicas que emergen del discurso.

Deícticos y subjetivemas

El discurso político, en este caso legislativo, ensaya en la organización estructural del discurso una oratoria articulada, intentando borrar toda huella de improvisación, en algunos casos, con una impronta poética en sus argumentos que escapa del género para trascender a uno 'más alto, más refinado, más ficcional vinculado a las bellas artes'. Las marcas que dan cuenta de la enunciación por parte de los actores persisten en el discurso y proponen, en términos lingüísticos, una parte de la realidad. Señala Kerbrat Orecchioni que "la lingüística repite y demuestra que las producciones discursivas que autorizan las lenguas de ninguna manera podrían ser como un tipo de 'análogo' de la realidad, puesto que recortan a su manera el universo referencial; imponen una 'forma' particular a la 'sustancia' del contenido".[4] Cada uno de los discursos legislativos en torno a los debates de las leyes, dan cuenta del recorte de realidad, de una manera de explicar el mundo lo más acabadamente posible. En algunos casos, ese recorte intenta borrar toda huella de la existencia del enunciador; en otros, el discurso se reconoce como fuente de esos dichos. En el debate sobre la Ley de Residencia en la Cámara de Diputados, el legislador Emilio Gouchon planteaba:

> el mal no está en la huelga; el mal está en que los huelguistas no se limitan a ejercitar su legítimo derecho, sino que atentan al derecho de los demás; que atentan contra la vida, contra la propiedad, y eso sucede entre nosotros porque desgraciadamente nuestro Código Penal no contiene prescripciones bastante severas para una represión eficaz. Las penas deben ser proporcionadas a la alarma social, al mal social que producen los actos que se realizan.[5]

La descripción que propone el discurso, en términos enunciativos, cumple un efecto contundente, la atribución de calificativos a los huelguistas intenta sostener la presuposición de que la ley no va a legislar sobre las huelgas, pero sí sobre la actividad de quienes las lleven a cabo. Hay un doble juego. Por un lado, un borramiento de marcas del sujeto en términos de pronombres personales individuales ('yo creo que'), ya que se intenta convalidar con una opinión generalizada de la situación y, además, se respalda

[4] Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial, 1993, p.92.
[5] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1902, p. 418.

en la cita al código penal, o, mejor dicho, en la ineficiencia del código. Por el otro, aparecen rasgos de discurso subjetivo, en la calificación de "mal", o "desgraciadamente" atribuido a los huelguistas en tanto amenaza a la propiedad y al orden social, que pueden considerarse subjetivemas evaluativos axiológicos que suponen valores morales e ideológicos. En 1910, el diputado Lucas Ayarragaray, expone, en su discurso para fundamentar la sanción de la Ley de Defensa Social, un 'nosotros' que se expande y traspasa los muros del Congreso para dar cuenta del límite surcado entre la civilización (de la que son representantes) y la barbarie que sería propia del anarquismo: "yo proclamo sin ambages que el anarquismo es un delito contrario a la civilización argentina, porque no está en nuestros antecedentes, en nuestra complexión social, económica e histórica".[6] El efecto de sentido producido por las razones que justificarían las leyes tiene en común basarse en el derecho a la vida, a la propiedad, y como consecuencia toda trasgresión de ello supone un delito. Estos recursos de la argumentación son utilizados para lograr legitimidad, autoridad y finalmente aceptabilidad en el debate por la sanción de las leyes.

Modalidades

> "Un texto es en efecto la huella de un discurso en que la palabra es puesta en escena"
> Dominique Maingueneau[7]

Al analizar las representaciones sobre el anarquismo en el discurso legislativo es necesario tener en cuenta las condiciones de producción del discurso y los tipos de restricciones que suponen esas condiciones, según Maingueneau, de acuerdo con el estatus social de los hablantes, el ambiente, los roles, etc. En el corpus, el discurso legislativo se construye y se erige dentro del los límites que posibilita la institución que representa los poderes del Estado. El discurso traza relaciones intertextuales, citas, referencias que rompen la continuidad, alteran el estilo. Siguiendo con el mismo autor,

> parece sin embargo que el discurso político tiene con las condiciones de producción una relación menos mediata que muchos otros tipos de discursos y que, si bien la situación con frecuencia ya es lingüística, no obstante, por el estatus de sus protagonistas (jefes de estado, diputados, etc.) y por su función muy señalada en la formación social, el discurso político – en este caso vale también para el discurso legislativo- constituye un dominio privilegiado: discurso producido dentro del marco de un conjunto de instituciones que fijan y delimitan con claridad sus condiciones de producción, discurso lo más apro-

[6] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p.300.
[7] Maingueneau, Dominique *¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"?* Université Paris XII (Traducción de Laura Miñones para su próxima publicación digital).

> piado para una lectura en términos de ideología.[8]

El fragmento siguiente pertenece al debate del 20 de julio de 1904, luego de la presentación del proyecto de derogación de la ley por parte del diputado Palacios. El legislador Belisario Roldán sostenía,

> no repitamos, por sabido, que se asesina a veces a los obreros que no quieren adherir a las huelgas, no mentemos tampoco la habitual proclama, incendiaria y procaz; pero sepa la Honorable Cámara que en poder del Señor Ministro del Interior hay una nota del Jefe de Policía en la cual se denuncia la existencia y funcionamiento en esta capital de escuelas de anarquismo, donde siniestros sacerdotes del credo ese lo enseñan a los niños, en salones clandestinos, cuyas paredes están adornadas por retratos de asesinos de reyes y de presidentes!.[9]

En este caso, siguiendo a Maingueneau, el hablante sitúa el enunciado en relación a la verdad en términos de modalidades lógicas: caracteriza al anarquismo como 'secta religiosa', como sacerdotes y credo, que difunden a niños (inocentes) ideas que se describen como incendiarias y procaces. En términos de subjetivema, caracterizar al anarquismo como 'secta religiosa' supone la incorporación de sentidos peyorativos, por ejemplo: lo irracional de sus premisas y formación, lo ilegítimo, la superstición y, como consecuencia, la denominación de credo a un tipo de pensamiento político; incluso queda implícito que la secta supone la incorporación involuntaria de sus miembros.

La modalidad de enunciación es declarativa. Incluso el discurso abre sosteniendo una verdad que todos saben ("por sabido"), es la verdad que comparten, como una asunción incorregible. Los signos de admiración como marcas lingüísticas que cierran el discurso dan cuenta de la relación existente en ese momento entre el hablante y el resto de los protagonistas. Los argumentos, la manera de organizarlos, de incluir a los niños como parte de los victimas de esas ideas funcionan conjuntamente y resultan una afirmación de tipo declarativa. En 1910, cuando se discutían en la Cámara de Diputados los artículos que conformarían la ley de Defensa Social, se debatió sobre la edad de la aplicación de la pena de muerte; el proyecto inicial proponía los 15 años como edad mínima. En el discurso de los legisladores se construía, a través de la figura del niño, la representación sobre el anarquista como padre irresponsable que le enseña a sus hijos a colocar explosivos, en el caso de que no pueda hacerlo él mismo. El diputado Pastor Lacasa sostenía en el debate:

> para poner en manos de los niños las bombas, tienen una escuela donde les enseñan có-

[8] Maingueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires, Hachette, 1989, p.24.
[9] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1904, p.463.

> mo se preparan, cómo se transportan y cómo se encienden, enseñándoles también la falta de responsabilidad legal de los niños. De esa manera se valen de esos mismos niños para cometer sus atentados individuos que no tienen de padres sino el nombre, porque ellos son muchas veces los que los adiestran y los mandan, lo que tal vez no harían si la pena fuera más grave de la que existe actualmente.[10]

La ley fue votada con la posibilidad de aplicarle la sentencia a muerte a un hombre o a una mujer mayor de 18 años.

El discurso legislativo analizado se legitima en muchos casos a través de diversos tipos de intertextos, citas de autoridad: las denominadas citas prueba y cultura – referencias a Comte, Spencer, Marx, Engels, Fiore, Alberdi, son habituales en este tipo de discurso -. Otras marcas que aparecen en la superficie del discurso legislativo son las interferencias léxicas que tienen como característica romper con la continuidad del discurso, abrirlo en diversas direcciones y recorridos. Se realizan comparaciones entre los anarquistas y ciertas categorías o conceptos de las ciencias biológicas, a modo de metáforas en algunos casos, que terminan de componer la retórica que implica un razonamiento de tipo médico que sería: 'si el anarquismo es una enfermedad, hay que erradicarlo', a modo de entimema. Unos de los tipos de interferencias lógicas que conceptualiza Maingueneau, son las interferencias diafásicas: éstas suponen la utilización de términos científicos, poéticos en otro tipo de discurso, dichas citas remitirían a los géneros constituyentes como sería, en el primer caso, al médico. Por ejemplo, el 22 de noviembre de 1902, el diputado Vedia sostenía en el debate por la Ley de Residencia que "va contra aquellos que pretenden retardar la consolidación del régimen social, introduciendo el virus de enfermedades que no tienen terreno propicio para desarrollarse entre nosotros".[11] En 1910, el diputado Carlos Meyer Pellegrini, en un intento de establecer la idea del anarquismo como enfermedad, realizaba una cronología de los orígenes del pensamiento ácrata:

> los que han tenido ocasión de leer la brillante memoria presentada por el jefe de policía de la división orden social al jefe de policía, informando sobre el origen y desarrollo y el estado actual del anarquismo en el país, se habrán dado cuenta perfectamente de que este mal del anarquismo ha sido una enfermedad que data de muchos años atrás, anterior al año noventa, que, importada por algunos pocos, pudo haberse aislado y curado tal vez en aquel principio.[12]

Los deícticos, los subjetivemas, las metáforas, las relaciones intertextuales, las modali-

[10] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p. 345.
[11] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1902, p.427.
[12] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p.316.

dades, todas son marcas, indicios, rastros que anclan en una superficie discursiva conformada por condiciones de producción sociales y que remiten a una formación ideológica. El análisis del discurso legislativo en torno a las leyes de Residencia y de Defensa Social quedaría incompleto si no se lo tomara en cuenta en términos sociales, incorporándolo al proceso hegemónico, a las posiciones de clases en conflicto y a la lucha por el sentido.

Ideología y lenguaje

> "El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese 'no dicho' sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice"
> Michel Foucault[13]

A lo largo del trabajo se ha intentado entrever diversas marcas que dan cuenta de fenómenos lingüísticos y enunciativos que se plasman en el discurso y que permitirán un análisis en términos ideológicos. Junto con estas huellas aparece una representación de la figura del anarquista que posibilita una barrera política: por un lado, están los bienvenidos trabajadores extranjeros, que llegan al país a formar la incipiente Argentina, con su esfuerzo y sacrificio, y, por el otro, están los "sembradores de ideas", las "hordas de criminales", los "no hombres", los monstruos, el virus que infecta la sociedad, la secta política con sus sacerdotes y sus escuelas: todas expresiones vertidas en los debates por la sanciones de las leyes de Residencia (así como por el pedido de derogación) y de Defensa Social. Había un fantasma que recorría Argentina: era el fantasma del anarquismo. El diputado Roldán, haciendo énfasis en los trabajadores indeseables, sostenía:

> ¡pero esos otros, 'sembradores de ideas' según la frase del señor diputado, [...] lívidos, sobre cuya ignorancia ha echado raíces la noción indeterminada y confusa de un superlirismo feroz, [...] Señor Presidente, mala hora aquella en que rumbean a esta playa, y bienvenida la ley que los repudia a nombre de un derecho al bienestar que si puede ser invocado por ellos, con mil veces más razón ha de poder invocarlo un pueblo entero!.[14]

Durante el debate por la sanción de la Ley de Defensa Social, el diputado Ayarragaray afirmaba:

> yo quiero que se sancione una ley, que lleve su acción hasta la raíz misma de la idea anarquista, para ahogar todas sus siniestras manifestaciones, declarando delito esa monstruosidad que hoy germina en los duros cerebros de algunos proletariados suscita-

[13] Foucault, Michel, *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1970, p 40.
[14] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1904, p.464.

> das por las declamaciones malsanas de ciertos ilusos.[15]

Asimismo, el diputado Eduardo E. Oliver definía al movimiento ácrata como:

> hordas de criminales [...] sí, señor presidente, que éste es el anarquismo que predica el exterminio y la disolución de lo existente; que declara impúdica y públicamente no tener ley, ni patria, ni religión; que prepara en la sombra los medios más mortíferos para asesinar a mansalva e indistintamente a ancianos y mujeres indefensas y a niños inocentes. Sostengo, señor, que estos monstruos están fuera de toda ley social, que los ampare. No se necesitan discursos, señor presidente, para demostrar que el anarquismo en estas condiciones es el delito más infame y más cobarde, y así lo han demostrado los distintos hechos producidos en el mundo, y que hablan con mayor elocuencia de lo que puedo hacerlo yo.[16]

No habría otra forma de explicar estos discursos sin establecer con ellos la dimensión hegemónica del fenómeno.[17] La tópica propuesta por los discursos legislativos da cuenta de lo opinable, lo admisible, y la ley comprueba la representación de todas aquellas características atribuidas al anarquismo, "que subyace(n) a la dinámica del encadenamiento de los enunciados".[18]

El diputado Mugica incluye variadas representaciones sobre la construcción de los ideales del anarquismo,

> yo creo que esos atentados infames son simplemente el producto de instintos criminales que han germinado y nacido en un ambiente distinto del nuestro, y que si vienen a estallar en este país, es precisamente porque aquí encuentran la tolerancia que no existe en los países de su origen.[19]

La formación discursiva donde se encuentran dibujadas todas las representaciones, el imaginario sobre el anarquismo, se inserta en un proceso hegemónico, en un momento específico de la lucha de clases, funciona como un sistema regulador sobre la producción de esos discursos, y existe por fuera de las conciencias de los individuos. El discurso, ensaya, también lo 'no dicho', la selección de temas, los criterios de explicación, las tópicas. Reprime, calla, silencia, otros aspectos del fenómeno, otras voces. Los mecanismos reguladores y unificadores de la hegemonía "imponen la aceptabilidad sobre lo

---

[15] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p.300.
[16] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p.295.
[17] Según Angenot, "hablar de discurso social, será, entonces, describir un objeto compuesto, formado por una serie de subconjuntos interactivos de elementos que migran metafóricamente donde operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas". Angenot, Marc, *Un ètat du discours social.* Québec, Editions du preambule, 1989pp. 13-14.
[18] Ibid.
[19] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p. 297.

que se dice y se escribe, y estratifican los grados y las formas de legitimidad".[20]

Uno de los componentes implícitos que atraviesa el discurso legislativo en torno a ley es el miedo. El pensamiento ácrata había llegado a un alto nivel de difusión, de defensa y de compromiso entre los trabajadores que en el imaginario de estos hombres de época se asimilaba a una avalancha sin contención, una amenaza, una alarma social, un fenómeno que el estado de sitio no había logrado cortar. El discurso en algunos casos trasluce a modo de confesión tales sentidos, deja escapar, a través de sus enunciados, las representaciones reprimidas, ocultas, lo no dicho que aprieta y presiona lo dicho. "Lo que no se dice, lo que no se escribe, lo que no se expresa, tiene a menudo más importancia de lo que se escribe, se dice o se transmite".[21] En el debate por la Ley de Defensa Social, el diputado Ayarragaray marcaba una vez más una distinción ontológica que los separaba del anarquismo:

> nosotros somos un partido conservador, somos el partido burgués; el anarquismo, que es el engendro monstruoso, que es la aberración del socialismo y que pretende atacar en este momento la organización fundamental de la sociedad, desde la familia hasta la propiedad, no debe intimidarnos; nosotros, como partido conservador y burgués, tenemos en nuestras manos el ejército, la fuerza moral, la tradición y el poder, estamos perfectamente autorizados, por todos los artículos de la Constitución, desde la cláusula inicial hasta el última de sus disposiciones, para poner en ejercicio todos los poderes – los explícitos, los implícitos, los virtuales – para defender los que constituye nuestra vida, nuestro honor, nuestro progreso y nuestra estabilidad futura como nación![22]

El temor al desorden social, la amenaza contra la seguridad nacional, en definitiva el miedo a la 'anarquía', son los elementos que, desparramados en la retórica legislativa, forman parte del imaginario y de las representaciones sobre el pensamiento ácrata.

Un acercamiento a las conclusiones

El pensamiento anarquista creía que el conocimiento era fundamental y parte indispensable de la formación del hombre. La convicción por el cambio hacía inclaudicable la lucha política, social, económica por la libertad. A pesar de las persecuciones, los estados de sitio, la censura de prensa, la represión, las ideas ácratas renacían, florecían hasta en lugares insólitos de la Argentina. Las prácticas sociales en la formación de centros culturales y clubes donde se desarrollaban actividades comunitarias, las luchas contra

[20] Angenot, Marc (1889) *Un ètat du discours social*, Quèbec, Editions du preambule, 1989, Capítulo 1, p.30.
[21] Angenot, Marc (1889) *Un ètat du discours social*, Quèbec, Editions du preambule, 1989, Capítulo 1, p. 39.
[22] *Diario de Sesiones*, Cámara de Diputados, Congreso Nacional, República Argentina, 1910, p.302.

las desigualdades y las jerarquías, la concepción sobre la sexualidad en la planificación familiar, o la defensa de los derechos de la mujer, hicieron de este pensamiento demasiado moderno una amenaza para una modernidad incipiente.

A lo largo de este trabajo se intentó explorar la superficie discursiva en busca de diversos sentidos, marcas, huellas de subjetividad disimuladas en los encadenamientos enunciativos. El discurso legislativo, a través del diario de sesiones, convocó una realidad comunicacional que daba cuenta de un momento específico de la lucha de clases en la Argentina. El soporte discursivo permitió navegar en un material con más de 100 años de antigüedad de una importancia crucial en la historia del país.

Las diversas metáforas, relaciones intertextuales, citas del discurso legislativo permitieron dar cuenta de las formaciones ideológicas que implicaba esa discursividad. En términos hegemónicos, existe un principio regulador de las producciones discursivas donde se conforma una aceptabilidad de lo que se puede decir y que excluye, reprime y sesga lo que no puede ser dicho. Las representaciones sobre los anarquistas en tanto amenaza social, delincuencia, enfermedad o secta terminan posibilitando, en el discurso, la fundamentación para la defensa de las leyes en pos de la seguridad y la soberanía nacional.

Bibliografía

Angenot, Marc, *Un ètat du discours social*, Quèbec, Editions du preambule, 1989

Bayer, Osvaldo, *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos.* Buenos Aires, Grupo Editorial, 2003.

Bilsky, Edgardo, *La FORA y el movimiento obrero 1*. Buenos Aires, CEAL, 1985.

Caimari, Lila, "Ushuaia: la Siberia Criolla", *Sociedad* (22) 2003.

Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós, 1986.

Ferrer, Christian. *Cabezas de Tormenta*. Buenos Aires, Colección Utopía Libertaria, 2004.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1970.

---------- *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1979.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje.*Buenos Aires, Edicial, 1993.

Maingueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires, Hachette, 1989.

---------- *¿"Situación de enunciación" o "situación de comunicación"?* Université Paris XII

(Traducción de Laura Miñones para su próxima publicación digital).

Oved, Iaacov, *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México, Siglo XXI. 1978.

---------- "El trasfondo de la Ley N ° 4.144 de Residencia", *Desarrollo Económico* (61.6) 1976.

Pêcheux, Michel, *Hacia un análisis automático del discurs.*, Madrid, Gredos, 1978.

Suriano, Juan. "El Estado argentino frente a los trabajadores urbanos: política social y represión, 1880-1916" *Anuario* (14) 1990.

---------- *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890- 1910*, Buenos Aires, Cuadernos Argentinos Manantial, 2001.

Eva Perón. Entre la incorporación antropofágica y la abyección antropoémica

Mariano Dagatti

A partir de categorías operativas de los estudios culturales (y sus desarrollos ulteriores), se intentará problematizar la figura / cuerpo de Eva Perón (santa, monstruo, madre, vampiro) como la 'zona ficcional' de lucha de clases en un intento por definir la 'perimetralización' del 'topos' nacional y, por ende, los modos de conjunción del Estado / Nación.

Eva, Evita, Eva Duarte, Eva Perón, la puta, la yegua, la enjoyada, la madre de los Descamisados, la descamisada esa, la resentida, la trepadora, la santa, la virgen, la ilegítima, la estéril, la jefa espiritual de la Nación, la capitana, el hada de los desamparados, la muñeca de cera, la fierecilla indomable, la Señora, la araña, la vampiresa, la hostia, la travesti, la mujer-hombre, Robin Hood, la Cenicienta. Rostros, máscaras, representaciones, actuaciones, escenas, palabras y nombres que merodean, simulan, esculpen, emasculan el busto, el cuerpo, el cadáver de la Nación.

Cuerpo y carne de Eva, crasa materialidad y cruda representación, materia pendular que acuna la encarnación de una nueva Nación, una gramática *sui generis* de la carne, una política de la incorporación. La figura de Eva fue el cuerpo fingido de la Nación y en su impúdica epidermis –'que no hay ropa que baste, que su diafanidad todo lo muestra'– se vislumbró la catástasis feliz y momentánea del palimpsesto mítico de la nacionalidad.

En una época crucial de la historia argentina, la figura de Eva, a modo de delta, sedimentó ciertas narrativas, erosionó otras, ocultó en su turbidez la rapsodia de naturalezas disímiles, traslució en su superficie las partículas que luego se depositarían en los márgenes de las formaciones insulares, contorneó los tramos peninsulares, derrumbó las barrancas que encauzaban los ríos; actuó como el caos de un delta sobre la zona llana del mito fundante del Estado / Nación argentino, de la Argentina del Centenario, de la opulenta Patria nacida al abrigo liberal de fines del siglo XIX, hasta (re) form(ul)ar sus propios límites, sus propias condiciones de posibilidad, aun cuando mantuviera incólumes muchos de sus significados elementales: fertilidad, abundancia, incluso ostentación.

La figura de Eva fue la reencarnación del mito de la formación del Estado/Nación argentino y a su vez lucha por la in-corporación del sujeto peronista en el

‘topos’ nacional como culminación de esa ‘imago’ fundante.[1] De este modo, el Estado se materializa como la cresta y costra del proceso de mitologización. En medio de la circulación incesante, la eficacia del mito coagula ciertos elementos, una forma de la mirada, en un proceso de positivización de la diferencia, de dotación de presencia, de institucionalización.

El mito de Eva re-presenta el mito del origen institucional de la Argentina moderna; en éste se encarna no sólo la interpelación del pueblo –para decirlo en términos más genéricos, más allá de las distinciones entre masa, multitud, clases obreras, sectores populares– como sujeto político, sino, y sobre todo, la tensión entre los modos de configurar el género témporoespacial de ‘lo nacional’ y los modos de autorización y circulación de las fonías populares (Bajtin:1986). En un plano discursivo, la figura de Eva opera como zona de lucha por la perimetralización del ‘topos’ nacional y, por supuesto, como corresponde a la performación de todo territorio, a la cicatrización de lo propio, lo ajeno, lo normal, lo extraño, lo perverso, al conato de suturación de todo enjuego político.

Por decirlo así, en derredor de la figura de Eva, en el horizonte perceptivo y cognitivo desplegado en torno de ella, se sedimentaron, desprendieron, disolvieron y engavillaron fragmentos de los más variados discursos y de los más variados sujetos sociales. A través de Eva, el mito de origen de la Nación argentina logró su continuidad, pero a costa de volverse polifónico.

En términos alegóricamente retóricos, la figura de Eva fue el epítome del discurso liberal aparentemente ‘erradicado’: la figura de Eva fue la repetición del sacramento mítico de la Nación. El mito de origen es así más que una mera ficción, es una ficción del discurso liberal de la Nación del Centenario y, por tanto, una ficción hegemónica. El peronismo no fue revolucionario, fue conciliador; en la arena de la lucha de clases, el discurso peronista performó la conciliación.

Si admitimos que el mito de origen de la formación Estado/Nación estuvo estructurado en torno al sueño de la abundancia pampeana, de ‘la opulenta Argentina’, del horizonte inagotable que había que poblar de soñadores y de sueños, la nacionalización de la Nación fue el paroxismo de su mito originario. En vida, la figura ‘Eva’ significó para unos la tierra pródiga que alimenta a sus hijos y para otros la esterilidad manifiesta; con su muerte, fue

[1] Caracterizaremos la ‘imago’ como aquellos primeros objetos del sentimiento, que operan como ‘modelo de’, con los que Freud caracterizaba las primeras relaciones con los padres. En los complejos, el niño, por medio de la ‘imago’, encuentra las modalidades para regular su propia inserción en la vida y la sexualidad. La ‘imago’ es la imagen ideal, la idealidad, la idea fundante, lo perfecto que viene.

literalmente el cadáver de la Nación o, al menos, de una Nación que se creía posible.

El mito de formación del Estado/Nación estuvo fuertemente anclado en una consigna: lograr un desierto para la Nación. Conquistadas esas inmensas y fecundas tierras, el objetivo era uno y era claro: fomentar la inmigración europea y poblar el desierto. Gobernar es poblar. Las consecuencias esperadas de semejante política demográfica eran también en principio obvias: trabajar la tierra, generar riquezas y excedentes, ser el granero del mundo, el continente inagotable e insertarse favorablemente en el mercado mundial.

De acuerdo con ello, quedan presentadas tres hipótesis para indagar en el fenómeno de las máscaras y representaciones de Eva Perón:

1. En primer lugar, la pampa extensa, inconmensurable, inabarcable, excepcional fue el mito de origen de la formación del Estado/Nación argentino. Junto a la de granero del mundo, creció la certeza de la vastedad pampeana.
2. Luego, el mito de Eva Perón puede ser figurado como la reencarnación del mito de origen, en un proceso de perimetralización del 'topos nacional' y, por ende, de los modos de conjunción entre Estado y Nación.
3. La relación entre el mito de origen y la figura de Eva Perón permite establecer posibles marcas de lectura de las sucesivas narrativas que representan a Eva viva o muerta, entre ellas, una guisa de economía de la fertilidad.

Del desierto para la Nación a la Patria Peronista

Entre la 'proteica fisonomía' de los orígenes míticos del Estado/Nación argentino y el ascenso al gobierno del Gral. Perón se sucedieron toda suerte de circunstancias disímiles que pueden resumirse con fines puramente analíticos en un conjunto sumario de aspectos, a saber: a) el agotamiento del modelo agroexportador como consecuencia de la crisis del mercado internacional y su progresivo relevamiento por el modelo de sustitución de importaciones; b) una política demográfica de fomento de la inmigración masiva, que tuvo como consecuencias mediatas en lo que nos concierne: c) el aumento de las actividades sindicales y partidarias; d) la radicalización de los conflictos obreros.

El topos nacional era 'un desierto para la Nación', la desertificación como con-

dición material y simbólica del nacimiento; como si solamente del vacío pudiera nacer el todo; de un paraje yermo, la profusa fecundidad. Para la Generación del 80, el problema del desierto significó antes bien el problema de lo Otro. Sólo fue posible la Civilización cuando el problema de lo Otro se convirtió en la certeza incierta que significa toda ausencia.

Inicialmente la cuestión de lo Otro fue resueltamente un asunto externo, un *beyond the border*; o, cuanto menos, un problema fácilmente plausible de presentar en términos dicotómicos: Civilización y Barbarie, lo europeo y lo autóctono, el progreso y lo primitivo, lo filantrópico y lo antropófago.

Con la política inmigratoria, pronto, sin embargo, la cuestión de lo Otro adquirió bemoles inesperados. El límite, la frontera, el perímetro ya no fue fácilmente asimilable a identidades encontradas. "Los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina", escribía Echeverría, y señalaba con ello cómo el suburbio introducía el sentimiento de la democracia inorgánica en la ciudad europeizada" (Romero,1956:143). El elemento rural, el desierto estaban material y simbólicamente separados de la cultura urbana; en cambio, los 'sectores sociales suburbanos' no sólo formaban parte de un mismo espacio físico sino que además eran el 'efecto indeseado' de los procesos de industrialización de la vida moderna; los sectores populares, los conventillos, las villas miseria fueron las sobras insospechadas del proyecto de modernización, una deformación progresivamente barbarizada del rostro humano de la Civilización.

Grotescamente, el fomento exacerbado de inmigrantes europeos –cuyos cuerpos arribaban abrasados al fuego de la industria y, subsecuentemente, a un modo específico de moral capitalista, la que legitimaba la relación patronal y la deshistorización de la propiedad– adquirió pronto un aspecto, por decirlo así, expresionista. A semejante consigna, la política demográfica agavilló su promesa de riqueza. La aventura americana se presentaba por sobre riesgos y abandonos como el prefacio feliz de la abundancia. De ese modo y con inusual incuria, la Argentina acogió las sucesivas olas inmigratorias y dejó crecer con buenos ojos a "el conglomerado criollo-inmigratorio, dotado de impulsos económicos y sociales más vigorosos que los de la antigua masa criolla, que se acomodaba poco a poco en el seno de la sociedad creando un proletariado y una clase media de definida fisonomía" (Romero,1956:143). Si era de suponer que semejantes impulsos y vigorosidad redundarían en una razonable política distributiva para la inci-

piente nación, sucedió en cambio que la austera elite republicana, poseedora de los bienes de producción, transmutó en fecunda oligarquía y las manos trabajadoras conformaron progresiva y lacónicamente la periferia.

El proceso de perimetralización, de por sí violento, siguió obviamente por carriles de violencia creciente. Progresivamente, la tierra de la abundancia, el granero del mundo fue menguando más y más su capacidad de articulación identitaria con la masa de criollos e inmigrantes. Para la época del Centenario, la oligarquía se apersonaba como garante de una Nación de hecho inexistente.[2]

No extrañó entonces que, una vez decretada la Ley Sáenz Peña por la insoportable presión de las distintas fuerzas sociales, la Unión Cívica Radical, un partido político de los muchos que ya ocupaban el espacio de lo público, canalizara mayormente el movimiento popular y consiguiera gobernar por diez años sucesivos, hasta que las fuerzas cívico-militares encabezadas por el Gral. Uriburu lo hiciera dar de bruces con su proyecto y le mostrara las fuertes limitaciones que lo conformaban en su pretendida autonomía.

El derrocamiento de Irigoyen indicó a) el agotamiento de una lógica 'moderada' e 'indecisa' (Romero, 1956:230) de interpelación y construcción del sujeto popular por parte del partido radical y coincidió con b) la crisis del modelo agroexportador, cuyo principal motor, la exportación de materias primas, estaba detenido por el llamado 'crack del '29'.

En el curso de la década del 30, se iniciaría un lento pero firme proceso de sustitución de importaciones, como metamorfosis hegemónica del sistema del capital, cuyo pináculo significó el mismísimo peronismo.

Por supuesto, el proceso de sustitución no revistió en ningún momento la modificación de las relaciones hegemónicas de producción sino contrariamente la ampliación de las bases del núcleo oligárquico, que pasaría de una homogénea determinación agraria a una combinatoria agroindustrial en la que operaría como factor aglutinante el capital financiero, nacional y extranjero (Murmis-Portantiero,2004:87).

Por si hace falta decirlo, la aceptación de la industria no fue la prueba del agotamiento del poder de la oligarquía terrateniente sino su condición de supervivencia. Suficientemente excitados estaban los ánimos de demócratas, socialistas, anarquistas,

[2] Al rechazo de la precaria situación laboral por parte de las fuerzas obreras organizadas y a su creciente movilización, los grupos dominantes respondieron con las estrategias propias del aparato jurídico – represivo del Estado: por un lado, represión policial y militar a modo de disolvente de las manifestaciones obreras; por el otro, la sanción de leyes tendientes a cercenar espacios ya por entonces difusos de lo nacional, como por ejemplo la Ley de Residencia (1902) y la Ley de Defensa Social (1910).

radicales y comunistas como para que la clase dominante asumiera el riesgo de la confrontación. El escándalo del asesinato en el Senado de la Nación y las repercusiones desfavorables del Pacto Roca–Runciman, sumado todo a la conciencia del permanente fraude electoral, pusieron a la oligarquía terrateniente en la necesidad de rearticular su dominio a partir del acrecentamiento y fusión de los sectores gobernantes.

La enorme virtud de los orígenes del peronismo consistió en lograr desde el aparato estatal una interpelación constitutiva y constituyente del sujeto peronista, a partir de una lógica de la equivalencia (Laclau:2005). El peronismo fue así "una experiencia de nacionalismo popular que llega al poder cuando lo sustancial del proceso de sustitución de importaciones está ya realizado" (Laclau,2005:172) y cuando las migraciones internas habían ya modificado profundamente la fisonomía de los sectores populares.

Asistimos entonces a un doble proceso: en primer lugar, la participación de los trabajadores en los orígenes del peronismo interpelados en su equivalencia como fuerza de trabajo explotada, en un momento en que culmina un largo ciclo de acumulación de distribución; en segundo término, el surgimiento del Estado peronista como tecnología de conciliación; en sentido estricto, la sedimentación de una lógica populista que logra reordenar hegemónicamente las demandas sociales,[3] haciendo del sujeto peronista el objeto de su tecnología.

Pese a sus varias diferenciaciones, la lógica de la interpelación estatal tramó un horizonte de visibilidad, organizó un perímetro de referencia intradiscursiva, conj(et)uró una corporalidad y catalizó en ella una Nación, un turbio territorio de identificación donde cuajara el efecto de conciliación y se tejieran con alto grado de coherencia múltiples rostros y representaciones de una fisonomía ausente. En efecto, no es exagerado definir la figura de Eva como una cartografía de la conciliación.

Un perímetro para la Nación. La metamorfosis de la hegemonía

La tensión por rescribir el perímetro de lo nacional conserva de manera primaria algunos rasgos de la escritura, aún mejor, de la ficcionalización misma de la formación del Estado / Nación. En la menuda orografía de los rostros de Eva, en los sinuosos pliegues de su sedimentación cartográfica, están los remangos del mito pampeano, el discurso vuelto historia del origen de una argentinidad: la fertilidad, la abundancia, la fecundi-

[3] Entre 1935 y 1937, las huelgas habían aumentado considerablemente y con ellas la radicalidad de las protestas.

dad, una férrea moralización anclada en lo laboral–familiar.

La circulación discursiva de la perimetralización[4] se precipitó en relatos y formas de diversa índole, según fueran unos u otros quienes se visibilizaran en ese tránsito. La formalización perimetral presume invariablemente el esfuerzo para asegurar una hegemonía precaria (Dyer,1998:s/d), supone una pugna entre la totalización progresiva y la expulsión paulatina: ciertos marcas son englobantes, ciertas estrías son monstruosas.

Para los tradicionales sectores dominantes y en gran parte también para la asentada clase media urbana, la tensión perimetral se enmascaró en el topos de invasión, en la sensación de desplazamiento, en la idealización de una zona de frontera con respecto a lo Otro, en la vivificación moderna de la oposición sémica Civilización / Barbarie. En ellos, el sentimiento dominante era el del ingreso de lo extraño como invasión que descompone el mundo trivial y familiar, el estremecimiento era el de la casa tomada (Navarro,2002:104-105). En cuanto al conglomerado criollo-inmigrante, predomina el topos de la tierra prometida en un doble emplazamiento: la figura de Eva encarna metonímicamente el mito del ascenso social en una suerte de melodrama vernáculo y, al mismo tiempo, por un mecanismo fetichizante, la abundancia prometida, la fecundidad añorada.[5]

La Nación se levantó una mañana convertida en un enorme monstruo... Si la figura de Eva significó para el conglomerado criollo-inmigrante la encarnación de la tierra prometida y, en consecuencia, su propia incorporación como sujeto político, fue en cambio para la oligarquía una desviación / una inversión de su propia empresa nacional. Los 'efectos colaterales barbarizantes' que deformaban gradual e insensiblemente el rostro de la Civilización se volvían el rostro verosímil de la Nación. Inmersas en ese horizonte hermenéutico, la abundancia, la fertilidad, la fecundidad circularon, según las diferentes esferas de producción de sentido, como vórtices de una redefinición de los modos de articulación Estado / Nación en general y de los modos de figurar a Eva en particular. En efecto, es la misma tensión, la perimetralización en ciernes, la economía de la fertilidad y la abundancia, la que norma a Eva como madre nutricia, santa, virgen, hada, cuerpo y carne de la comunión obrera, y al mismo tiempo rige su condición discursiva de estéril, frígida, ilegítima, vampiresa, hermafrodita, travesti, mujer-hombre,

[4] La perimetralización puede ser definida provisoriamente como aquel fenómeno argumentativo - performativo por el cual se define una cartografía, el grácil signo de un territorio precario; en resumen, la disputa en derredor de un territorio que, al igual que sus límites, está constantemente bajo amenaza desde dentro y fuera, incluso en el sentido en que debe pensarse lo interno y lo externo.

[5] El doble emplazamiento advierte, por un lado, sobre el fetiche en términos del psicoanálisis como conflicto de la percepción indeseada y el deseo o entre condiciones subjetivas y objetivas y, por el otro, sobre la inscripción de Eva en el imaginario de la burguesía.

advenidiza *who had slept her way to the top*.

El mito blanco y el mito negro de Eva,[6] por decirlo en términos de Langer, circularon por las fronteras de narratividad y visibilidad de la sociedad argentina y definieron a su modo una geodesia de lo nacional. Como siempre sucede, los monstruos moraron sigilosos en los márgenes de esa grafía normativa, fundiendo y cohesionando fragmentos históricos en una red suelta de miedo, deseo, ansiedad y fantasía (Cohen, 1996:4).

Ahora bien, ¿qué nos induce a referir esta prosaica teratología en torno a la figura de Eva? ¿Qué nos vuelve hacia lo monstruoso que había en su figura en detrimento de sus muchas otras máscaras? Ambas preguntas no tienen por respuesta más que la sospecha de que es posible y pertinente interrogar a la sociedad argentina de entonces por los monstruos que generó, que es plausible, en definitiva, buscar en lo monstruoso 'aquello que revela', aquel desplazamiento discreto en una cofia de presencias y ausencias que entalla la *differance* derrideana, aquel examen celoso de 'la matriz de relaciones sociales, culturales e históricas que los generan' (Cohen:1996).

Si algo define lo monstruoso, es su resistencia a participar del orden de las cosas. Por definición, es polifónico y polimórfico. "El monstruo es una incorporación del 'Afuera', del 'Más allá' –de todos esos *locus* que son retóricamente clasificados como distantes y distintos pero originados 'Dentro'" (Cohen,1996:7). Lo monstruoso es un modo político de perimetralización, que registra a la vez que produce una tensión en los horizontes de lo plausible, lo visible, lo pensable.

En consonancia, entonces, la prostituta, la vampiresa, la travesti, la mujer-hombre son formas de delimitación de los espacios sociales y de regulación de la movilidad de los cuerpos privados, que al tiempo que registran huellas profundas de otros discursos –la eugenesia, el positivismo criminológico, la moral higienista, el disciplinamiento laboral– axiologizan negativamente el *nomos* peronista, sintetizan el retruécano de la economía liberal de los grupos dominantes formulada como *oikos* de la fertilidad. En resumidas cuentas, la figura de Eva como monstruos polifacéticos, como Escilas, indica la tensión de la incorporación de aquello que tradicionalmente había sido considerado como lo Otro, lo ajeno, el Afuera.

[6] "Con respecto a la figura de la madre, para quienes alimentaban el "mito blanco" en Eva había una devoción maternal excluyente que la convertía en la que todo lo daba por sus hijos; del otro lado, desde quienes alentaban el "mito negro", sus proclividades eran inexistentes no sólo porque sumaban uno y otro dato que permitía considerarla una advenediza y una prostituta, sino porque además se la veía frígida y estéril" (Domínguez, 2004:174)

La monstruosidad de Eva se recrea en los confines de la geografía oficial, en los límites mismos de la Nación, en la prevención de la movilidad escrituraria; allí en los ribetes donde sólo permanece el riesgo de volverse uno mismo un monstruo (Cohen,1996:12). Como una suerte de pastor, el monstruo delimita el espacio social de movilidad de los cuerpos culturales, implementa una tecnología pastoral, "el delicado ajuste entre el poder político, ejercido sobre sujetos civiles, y el poder pastoral que se ejerce sobre los individuos vivos" (Foucault,1996:189). Lo monstruoso es el acecho de lo monstruoso, la vigilia de la epifanía.

Si admitimos que, de hecho, lo puro es una monstruosidad inhumana, ya que la vida es por naturaleza mestiza (Sebrelli,1952:391), lo monstruoso se nos presenta como un artefacto estigmatizante, que tiende a diferenciar radicalmente aquellas figuras que presentan rasgos identificatorios y, simultáneamente, como un artefacto atractivo, seductor, dado que el origen de su diferencia se halla en su similitud.

La digestión de la Nación o cómo rumiar a Eva

La tensión entre la diferenciación y la identificación, la falaz paradoja entre la repulsión y la atracción permite recrear en alguna de sus formas el arcaico mito del canibalismo en función de su eficacia analítica para el caso que nos concierne.

Como primer acercamiento, podemos afirmar sin mayores preámbulos que la antropofagia y la antropoemia son fenómenos preferentemente corporales. Del primero puede decirse intuitivamente que refiere a la idea de comer carne humana, asociada en ocasiones a una metafísica de la guerra: comer a un enemigo es absorber sus fuerzas. De la antropoemia bastará mencionar que se conecta con la emesis, con lo vomitivo. Si la antropofagia nos conecta con la absorción del sacro enemigo, la antropoemia consiste en excluir a los adversarios, en expulsarlos una vez digeridos, en no soportar su consistencia, sus elementos, sus combinaciones.

Una reflexión sobre ambos procesos es una forma tangencial de indagar sobre el cuerpo; ese cuerpo que, según Le Breton, es un símbolo de la sociedad, que reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social (Rosano, 2005:191). Con semejante noción de cuerpo, se puede pensar, al modo de Norval Baitello Jr., que lo sustancial para este tipo de fenómenos son los imágenes que el cuerpo produce. La antropofagia y la antropoemia conjugan lo material y lo simbólico. El caníbal por medio de un ejercicio antropófago simbólico realiza un acto carnal: comerse

la carne es, de manera sutil, comerse la imagen del otro, in-corporar al otro, regurgitar en el propio cuerpo otros cuerpos.

Oligarcas, obreros, cabecitas negras, criollos, inmigrantes, clase media, todos practicaban una suerte de canibalismo entendido como forma de deyectar lo Otro, de amputar lo execrable, de diferenciarse frente al temor de la identidad, de redactar el perímetro cartográfico del topos nacional tras el cual se segregaran los otros grupos.

La economía de la fertilidad que permitía trazar algunos de los rasgos de la figura de Eva convertía a la propia Eva en el banquete de la conciliación. "La señora es buena como pan de trigo", se rumoreaba en las calles y de esa manera se percibía el síntoma antropófago, que la psicoanalista Marie Langer caracterizó tempranamente en relación con Eva, aun cuando no hablara, *stricto sensu*, en estos términos. Según Langer, la figura de Eva circulaba de manera inconsciente por los distintos grupos sociales, bajo la égida de la oposición fertilidad / esterilidad: "Mientras ellos [los pobres y descamisados] la veían como un pecho, como algo que da, la oposición la sentía como boca insaciable, como algo que succionaba y que quitaba" (Langer,1957:90).

Dentro de este marco, se patentiza la encarnación de Eva como alteración de un modo específico de pensar la Nación. Para la oposición, ella era la boca insaciable, la plaga sobre las cosechas, la peste en el ganado, la que fagocitaba sus propiedades. La figura de Eva se hacía carne, y con ella se incorporaba un sujeto político generado en la interpelación del Estado peronista, a costa de la deglución de aquello que no era. Para sus 'grasitas', Eva era la dadivosa, la dadora de vida, el alimento, la tierra prometida, la "madre proveedora, todopoderosa, que no encuentra ningún límite en lo que entrega a los pobres. Desde alimentos hasta vivienda y trabajo, todo está a su alcance" (Rosano, 2005:200).

En conclusión, unos y otros tallaban el cuerpo de la Nación a dentelladas, masticaban sus límites y le conferían el desgarrador aspecto de una osmosis patológica; cada grupo pugnaba por definir el territorio de la Nación: qué era argentino, qué era foráneo, qué era moderno, qué era primitivo, qué era civilizado, quiénes eran sus dueños, quiénes formaban el Estado; en la digestión de unos y en la deyección de otros, se perfilaba un contorno de lo nacional que, sin embargo, trascendía las precarias barreras de un modo binario de organización del discurso. En Eva, no se producen oposiciones sino traslaciones, tránsitos, locomociones, que dejan su estela, su huella, su rastro sólo para evanescerse al hacerse presente.

Si hasta este punto la economía de la fertilidad permitió escrutar algunos rostros y tapujos de la figura de Eva Perón a partir de la reencarnación del mito de formación del Estado / Nación y la consecutiva in-corporación del conglomerado criollo-inmigrante como sujeto político de una dinámica populista vernácula, ha llegado en estas líneas la oportunidad de escarbar con mayor determinación las formas de digerir dicha incorporación encarnada en la figura de Eva y al mismo tiempo avanzar en algunas hipótesis en torno al devenir de este proceso a partir de la bisagra que significó su muerte. Después de todo, el cuerpo inerme de Eva simbolizó el cadáver de la Nación, el fracaso de la incorporación definitiva del sujeto popular, no obstante el éxito de la reencarnación en tanto proceso hegemónico que permitió conciliar la perpetua acumulación capitalista de los sectores dominantes con las demandas crecientes de los sectores populares. En definitiva, en el cadáver de Eva se enclavaron y articularon nuevamente algunas de las tecnologías dominantes, entre ellas, la que en este breve texto nos ocupa: la fertilidad.

Así las cosas, cuando Eva enfermó, en los prolegómenos de su muerte, "el pueblo se sintió culpable creyendo que ellos la habían convertido en algo desgastado y sin sentido. Le habían comido los glóbulos rojos, ellos eran su cáncer" (Langer,1957:93). Para los grupos de poder, "ella era el vampiro que los había vaciado, que había chupado y desangrado al pueblo argentino" (Langer, 1957:93-94). Y pese a la abyección desencajada, el vampiro que se había alimentado de sus riquezas, el espectro que encarnaba a un nuevo sujeto político, que expandía, si se quiere, el perímetro de la Nación a despecho del glorioso y preferencial círculo que había festejado con opulencia el Centenario, era sincrónicamente un alter ego, una encantadora proyección de (un Otro) mismo (Cohen, 1996:17).

Por corolario, luego, las técnicas de digestión, regurgitación y deyección del cuerpo político tuvieron efectos perimetralizantes: para sus 'descamisados', significó la posibilidad de incorporar la fuerza del otro, de transformar su cuerpo, añorada tierra prometida, en la incorporación antropófaga; para la totalización del poder que simbolizaron los grupos dominantes (Laclau,2005:33) expresó la abyección de su propia imagen, la repulsión de su propio rostro, el vómito infausto de una representación que era, por sobre todo, el mito invertido de sus propios proyectos truncos.

Bibliografía

Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.*

Buenos Aires, FCE, 2002.

Bajtín, Mijail: *Problemas de la lingüística de Dostoievski*. México,FCE, 1986.

Beasley-Murray, Jon: "La Luz Cegadora: populismo y teoría del estrellato",*Revista de Crítica Cultural* (24) 2002, pp.52-57.

Borges, Jorge Luis: "La fiesta del monstruo". En: *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México, FCE, 1981, pp259-269.

Brooks, Peter, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess.* New Haven and London, Yale University Press, 1976.

Cohen, Jeffrey J., "Monster Culture (Seven Teces)". En: Cohen, Jeffrey J. (ed), *Monster Theory. Reading culture.* Minneapolis and London,University of Minnesota Press, 1996, pp.3-25.

Comisión Nacional de Investigaciones, *Libro negro de la segunda tiranía*. Buenos Aires, 1958.

Domínguez, Nora: "Eva Perón y Hebe de Bonafini, o la invención del nacimiento". En: Amado, Ana-Domínguez, Nora (comps), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones.* Buenos Aires, Barcelona, México, Paidos, 2004.

Dyer, Richard, *Stars*. London, British Film Institute, 1998.

Foucault, Michel, *La vida de los hombres infames*. La Plata, Altamira, 1996.

---------- *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Ghioldi, Américo, *El mito de Eva Duarte*. Montevideo, Gure, 1952.

Laclau, Ernesto: "Populismo, ¿qué hay en el nombre". En Arfuch, Leonor (comp), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias.* Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.23-46.

Langer, Marie, *Fantasías eternas a la luz del psicoanálisis*. Buenos Aires, Nova, 1957.

Lombille, Román, *Eva, la predestinada. Alucinante historia de éxitos y frustraciones*. Buenos Aires, Gure, 1956.

Ludmer, Josefina: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil, 1988.

Main, Mary: *La mujer del látigo: Eva Perón.* Buenos Aires, La Reja, 1956.

Murmis, Miguel-Portantiero, Juan Carlos, *Estudio sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Navarro, Marisa: "Of sparrows and condors: the autobiography of Eva Perón". En: Stanton, Donna (ed), *The Female Autograph. Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, pp. 80-186.

---------- (compiladora): *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires, FCE, 2002.

Perón, Eva: *La Razón de mi Vida*. Buenos Aires, CS Ediciones, 2004.

Posse, Abel, *La pasión según Eva*. Buenos Aires, Emecé, 2005.

Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

Romero, José Luis, *Las ideas políticas en la Argentina*. Buenos Aires, FCE, 2002.

Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, FCE, 1994.

Rosano, Susana: "Imaginario femenino en el populismo argentino. Género y nación en *La razón de mi vida*, de Eva Perón", *Revista Iberoamericana* (19) 2005, pp.51-63.

---------- "Reina, santa, fantasma: la representación del cuerpo de Eva Perón". En: Moraña, Mabel-Olivera-Williams, Ma. Rosa (eds), *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid:,Iberoamericana Vervuert, 2005, pp.89-204.

Sarlo, Beatriz, *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Sebreli, Juan José, "Celestes y Colorados". En: Sarlo, Beatriz: *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, 2001, pp 388-395.

Sigal, Silvia-Verón, Eliseo, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires, Legasa, 1986.

Vezzetti, Hugo: "Viva cien años: Algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina", *Punto de Vista* (27) 1986, pp.5-10.

Walsh, Rodolfo, "Esa mujer". En: Walsh, Rodolfo, *Obra literaria completa*. México, Siglo XXI, 1981, pp.161-171.

¿Ángeles o monstruos?

Diana L. Frenkel

El *Libro I de Henoch*

El personaje bíblico de Henoch, hijo de Jared y padre de Matusalén es mencionado en el libro de *Génesis* V 18-24. Su padre contaba ciento sesenta y dos años cuando lo engendró y éste tenía sesenta y cinco cuando nació su hijo, famoso por su longevidad (novecientos sesenta y nueve años). Henoch ocupa el séptimo lugar en la línea genealógica que se inicia a partir de Adán y es el único patriarca antediluviano de quien el texto bíblico menciona dos veces (vv- 22 y 24) que "caminaba con Dios", es decir, llevaba una vida acorde con los preceptos divinos.[1] La singularidad de este personaje lo llevó a ocupar un lugar importante dentro de la literatura apocalíptica, en lo que se ha dado en llamar 'el ciclo de Henoch' conformado por una colección de tradiciones y escritos compuestos desde el siglo IV a.C. hasta los primeros años de la era cristiana. El *Libro I de Henoch,* del cual comentaremos un pasaje, fue compuesto en una lengua semítica, hebreo o arameo, que fue traducida al griego y éste al etiópico. El descubrimiento de fragmentos arameos en Qumrán que reproducen pasajes enteros de *Henoch* contribuyó a asegurar la hipótesis de un original arameo.[2] La obra está compuesta por varias unidades independientes, compiladas por un redactor posterior. Ellas son las siguientes:[3]

* Una *Introducción* (1-5): aparición de Henoch, un hombre justo que ha contemplado visiones celestiales y anuncia el juicio futuro. La naturaleza obedece a Dios, el hombre no lo hace, por lo cual será castigado.

* El *Libro de los Vigilantes* (6-36): es la parte más antigua del libro (probablemente de la segunda mitad del siglo III a.C.). El núcleo principal está constituido por el relato de la rebelión de los ángeles, que combina al menos dos

[1] Se ha señalado la coincidencia existente con la lista de reyes sumerios: el séptimo, Enme(n)durannna, relacionado con el dios solar, fue iniciado en las artes de la adivinación, matemática y astrología. Cf. N. Sarna (1989: comentario *ad hoc*).

[2] Sin embargo, cf. la opinión de F. Corriente y A. Piñero (1984:25) quienes sostienen que párrafos o secciones enteras pudieron componerse en hebreo, de la misma manera que el *Libro de Daniel* presenta pasajes importantes en arameo.

[3] Seguimos la división en temas propuesta por Corriente y Piñero (1984:13-15) con observaciones de G. W. E. Nickelsburg (1992:508-516).

distintas tradiciones. La primera se basa en *Génesis* VI-IX y la segunda tiene su origen en los mitos del Cercano Oriente y en su correlato helénico de la figura de Prometeo en lo que concierne a la revelación de conocimientos prohibidos.

* *Viajes de Henoch* (17-36): Henoch asciende al trono celestial, contempla las cámaras de luz, rayos, truenos y el lugar de castigo de los ángeles (primer viaje). En una segunda etapa, junto con siete arcángeles, observa nuevamente la prisión de los ángeles, los cuatro puntos cardinales, Jerusalén, el paraíso terrestre, etc.

* *Libro de las Parábolas* (37-71): comprende amenazas contra los pecadores, visión de las mansiones de los justos, el castigo de los pecadores, el diluvio, salvación de Noé y juicio contra los ángeles caídos.

* *Libro del curso de las luminarias del cielo* (72-82): descripción de las leyes de los astros reveladas por el arcángel Uriel.

* *Sueños de Henoch* (83-90): el protagonista cuenta visiones ocurridas durante el sueño: tratan sobre el Diluvio y la historia de la humanidad desde Adán hasta el reino mesiánico.

* *Libro de enseñanzas y castigos* (*Epístolas de Henoch*:91-105): Henoch aconseja a sus hijos el seguimiento del camino virtuoso; descripción de la historia del mundo y el futuro reino mesiánico.

* *Conclusión* (106-108): fragmento de un *Apocalipsis de Noé* y exhortación del personaje a la virtud que lleva a una recompensa de los justos y al castigo de los pecadores.

La variedad de temas y motivos demuestra sin duda alguna que la obra es el resultado de una unión de textos diversos que circulaban de manera independiente.

Los ángeles: tipos y funciones

El primer pasaje que menciona la caída o descenso de estos seres divinos pertenece al *Libro de los Vigilantes* y se extiende desde el capítulo VI al XI, cuya fuente es *Génesis* VI 1-4. El texto bíblico que inspiró el tema expresa lo siguiente:[4]

> [1]Cuando la humanidad comenzó a multiplicarse sobre la superficie de la tierra y le nacieron hijas, [2]los hijos de Dios vieron que las hijas de los hombres eran hermosas y tomaron por mujeres a las que eligieron de todas. [3]Dijo Yahvéh: "No permanecerá mi espíritu en el hombre eternamente porque no es sino carne, sus días serán de ciento veinte años". [4]Los gigantes existían en la tierra en esos días y también después cuando

[4] En caso de no mencionar al autor de la versión, se sobreentiende que la traducción es nuestra.

> los hijos de Dios se unían a las hijas de los hombres y ellas les daban hijos; esos eran los gigantes de la antigüedad, hombres famosos.

Los hijos de Dios mencionados –*bnei ha elohim* en el original hebreo-son ángeles, seres divinos. El *Antiguo Testamento* presenta diversas expresiones para designarlos: algunas se refieren a su naturaleza: *bnei elohim* o *bnei elim*. 'hijos de Dios'; a su función: *mesartim* 'servidores' o *malahim* 'enviados'. En este último caso se discute si se trata de seres de naturaleza divina o humana (*Jueces* II 1; *Malaquías* III 1). Frecuentemente se presentan en grupos que custodian a Dios en su trono,[5] transmiten mensajes divinos,[6] brindan ayuda en situaciones críticas.[7] Una mención aparte merece la figura de Satán, tal como aparece en los libros de *Zacarías* y *Job*. Se encuentra entre los ángeles y su función es la de acusador:[8] en *Job* I 9-11 levanta la sospecha con respecto a la piedad del personaje homónimo. La figura de Satán (su nombre deriva de la raíz semítica *stn* 'acusar') se tornará siniestra en la literatura postbíblica: en el libro de los *Jubileo*s X 7-8 lleva el nombre de Mastema (la misma raíz que Satán) y le pide a Dios que no encierre a todos los demonios a fin de que él pueda ejercer su autoridad sobre algunos de ellos y seguir perjudicando a los seres humanos. La profusión de ángeles y demonios es un fenómeno característico de la literatura apocalíptica: el libro de *Daniel* los menciona identificándolos con un nombre: Gabriel (*id*. IX 21), Miguel (*id*. X 13). Probablemente esta situación se explique porque la figura de Dios se vuelve más inaccesible y trascendente: "vive en un espléndido aislamiento dentro de un magnífico palacio precedido por una antecámara rodeada de llamas de fuego"[9] y es necesaria una figura que actúe de intermediario entre Él y el género humano. En una primera etapa eran los profetas los encargados de transmitir a los hombres el mensaje divino. Una vez que la inspiración profética desaparece,[10] la apocalíptica hace renacer a personajes prestigiosos del *Antiguo*

---

[5] cf. la visión del profeta Miqueas (*I Reyes* XXII 199: "He visto a Yahvéh sentado en un trono y todo un ejército de los cielos estaba a su lado".

[6] cf *Génesis* XVI 11-12; XVIII 9-15; *Jueces* XIII 3-5; etc.

[7] cf. *Génesis* XXI. 17: Hagar y su hijo Ismael son asistidos por un ángel en el desierto; los hijos de Israel que escapaban del Faraón en Egipto son guiados por un ángel (*Éxodo* XIV 19; *Números* XX 16)

[8] cf. *Zacarías* III 1: "Me hizo ver después al sumo sacerdote Josué, que estaba ante el ángel de Yahvéh, a su derecha estaba el Satán, para acusarlo".

[9] cf. M. Delcor (1977:55). W. Zimmerli (1980:269) expresa que el apocalíptico no interpela directamente como el profeta sino que la palabra de Dios llega través del intérprete de la revelación oculta. Por ello la voz divina no se destaca tanto como en la profecía.

[10] Los *Apócrifos* consideran concluida la etapa de inspiración profética. Cf. *I Macc.* IV 46: "(demolieron el altar profanado) y colocaron sus piedras en el monte de la casa hasta que surgiera un profeta que respondiera sobre ellas"; "Y surgió una enorme opresión en Israel como cuando no se vio ya a ningún profeta". Flavio Josefo (*Ap*. I 41) explica que después de Artaxerxes hasta su época, los sucesos históricos han sido narrados, pero sin la misma credibilidad que los precedentes "debido a la ausencia de una sucesión rigurosa de profetas".

Testamento: Abraham, Moisés, Leví, Salomón, Henoch quienes se encargan de transmitir los conocimientos adquiridos durante las ascensiones o viajes celestes guiados por ángeles.[11]

Si en el *Antiguo Testamento* había distintos tipos de ángeles, éstos se multiplican en la literatura postbíblica. Aparece el ángel de la faz o presencia (en *Jubileos* I 27, 29 es quien le revela a Moisés las enseñanzas ocultas), los ángeles que se hallan frente a Dios (ya mencionados en el *Antiguo Testamento*, cf. *Job* XXV 3); los que cuidan el cosmos (rigen los vientos, truenos, relámpagos, estrellas: cf. *I Henoch* LX 11, 22; LXXII 1, etc.), los ángeles de las naciones (custodian a los diferentes pueblos[12]), mensajeros, etc.[13] Los ángeles caídos –innovación de esta nueva literatura- también forman parte de esta jerarquía con características particulares que serán analizadas a continuación.

Los ángeles caídos

El pasaje de *I Henoch* VI-VIII, considerado un *midras* (explicación de un texto bíblico) de *Génesis* VI 1-4 es el siguiente (reproducimos los versículos más significativos para el análisis):[14]

> VI [1]En aquellos días, cuando se multiplicaron los hijos de los hombres, sucedió que les nacieron hijas, bellas y hermosas. [2]Las vieron los ángeles, los hijos de los cielos, las desearon y se dijeron: -Ea, escojámonos de entre los humanos y engendremos hijos. [3]Semyaza, su jefe, les dijo: -Temo que no queráis que tal acción llegue a ejecutarse y sea yo sólo quien pague por tamaño pecado. [4]Le respondieron todos: -Juremos y comprometámonos bajo anatema entre nosotros a no cambiar esta decisión y a ejecutarla ciertamente. [5]Entonces, juraron todos de consuno y se comprometieron a ello. [6]Eran doscientos los que bajaron a Ardis, que es la cima del monte Hermón, al que llamaron así porque en él juraron y se comprometieron bajo anatema. [7]Estos eran los nombres de sus jefes: Semyaza, que era su jefe supremo; Urakiva (siguen diecisiete nombres): éstos eran los decuriones. VII [1]Y tomaron mujeres; cada uno se escogió la suya y comenzaron a convivir y a unirse con ellas, enseñándoles salmos y conjuros y adiestrándolas en recoger raíces y plantas. [2]Quedaron encinta y

[11] En su primer viaje de ascensión al Cielo, Henoch contempla siete estrellas "como grandes montes envueltos en llamas". Pregunta acerca de ellas y le responde el ángel Uriel que está a su lado (*I Henoch* XVIII 13-14.). M. Delcor (*op. cit*.: 60) señala que en algunos casos sólo el espíritu asciende: "Y ocurrió seguidamente que mi alma fue apartada y subió a los cielos" (*I Henoch* LXXI 1ss). Ocurre lo mismo en la *Ascensión de Isaías* VII 5. Delcor comenta que esta idea, según la cual el espíritu abandona el cuerpo para ascender al mundo celestial, no cabía en la mentalidad profética; en cambio, era común en el ambiente griego, que separaba el cuerpo y el alma.

[12] La acción de Dios no se ejerce directamente sobre las naciones sino por medio de los ángeles designados para tal fin. Por ejemplo, Miguel es el ángel protector de Israel y que se opone al ángel de Persia (*Daniel* X 13).

[13] El libro de los *Jubileos* divide a los ángeles en superiores e inferiores. Los primeros sirven en la corte celestial, cuidan a los hombres y guardan el sábado. Los inferiores rigen los fenómenos de la naturaleza (cf. Díez Macho 1984:332). *I Henoch* LXI 10 enumera siete clases de ángeles: querubines, serafines, *ofannim*, potestades, tronos, dominaciones y poderes.

[14] Seguimos la versión de F. Corriente y A. Piñero.

> engendraron enormes gigantes de tres mil codos de talla cada uno. [3]Consumían todo el producto de los hombres, hasta que fue imposible a éstos alimentarlos. [4]Entonces los gigantes se volvieron contra ellos y se comían a los hombres. [5]Comenzaron a pecar con aves, bestias, reptiles y peces, consumiendo su propia carne y bebiendo su sangre. [6]Entonces la tierra se quejó de los inicuos. VIII [1]Azazel enseñó a los hombres a fabricar espadas, cuchillos, escudos, petos, los metales y sus técnicas, brazaletes y adorno; cómo alcoholar los ojos y embellecer las cejas, y de entre las piedras, las que son preciosas y selectas, todos los colorantes y la metalurgia. [2]Hubo gran impiedad y mucha fornicación, erraron y se corrompieron sus costumbres. [3]Amezarak adiestró a los encantadores y a los que arrancan raíces; Armaros, cómo anular los encantamientos; Baraquiel, a los astrólogos; Kokabiel, los signos; Tamiel enseñó astrología; Asradel, el ciclo lunar. [4]Pero los hombres clamaron en su ruina y llegó su voz al cielo.[15]

Los versículos del pasaje original de *Génesis* reciben una notable ampliación en lo referido a la conducta angélica. Los ángeles poseen nombres y aparece el diálogo, por lo cual el relato gana en tensión dramática. Se subraya la situación jerárquica de Semyaza, a pesar de que en otros pasajes de *Henoch* es Azazel el principal de los ángeles rebeldes y Semyaza no es mencionado.[16] El texto destaca el deseo de los ángeles por las mujeres, y el temor de Semyaza con respecto a ser el único responsable de la impía acción, por lo que todos se comprometen mediante juramento; su número es doscientos y se especifica el lugar del descenso, Arid, la cima del monte Hermón. Arid contiene la raíz hebrea *yrd* (descender) y Hermón la de *hrm* (anatema). La conducta de los ángeles revela una acción premeditada y conciente del mal que están por llevar a cabo. El monte Hermón es una de las montañas cósmicas y el descenso sobre ella implica un ataque a Dios que asentó en ese lugar su trono.[17] La unión con mujeres mortales quiebra la barrera infranqueable entre el mundo humano y el divino, al igual que la enseñanza de nuevos conocimientos (en *Génesis* III 5 la serpiente incita a Eva a comer el fruto del árbol de la sabiduría a fin de ser "como dioses, conocedores del bien y del mal"). Las criaturas nacidas de la unión entre ángeles y mujeres - a diferencia del texto bíblico que no relata las acciones de estos seres- en el pasaje en cuestión adquieren una dimensión monstruosa: son antropófagos, beben la sangre de los seres muertos, hecho prohibido por la ley mosaica.[18] Azazel es la figura transmisora del arte de la metalurgia y

[15] Transcribimos la versión etiópica, más breve. La griega presenta algunas variantes: especifica que de las mujeres y los ángeles nacieron tres razas, la primera, de gigantes, quienes engendraron a los *Nefalim* y de éstos nacieron los *Eliud*. En esta versión, es Semyaza quien les enseña los encantamientos de la mente y las raíces de las plantas de la tierra. La antropofagia de los gigantes aparece después de la enseñanza de los misterios, y son los hombres quienes se quejan por disminuir su número sobre la tierra.
[16] cf. C. Molenberg (1984:136).
[17] Cf. P. Hanson (1977: 199). Molenberg (*op. cit.*: 138) cita a Delcor quien recuerda una antigua tradición cananea según la cual el monte Hermón es la montaña de los dioses.
[18] Cf. *Génesis* IX 4-6; *Levítico* XIX 26; *Deuteronomio* XII 16; 23.

cosmética. La crítica ha señalado la presencia de dos tradiciones: la de Semyaza por un lado y la de Azazel por otro, que aparecen fusionados en *I Henoch* VI-VIII.[19]

El castigo divino

El lamento de los hombres por la conducta de los gigantes llega hasta el cielo:"IX [1]Entonces miraron Miguel, Uriel, Rafael y Gabriel desde el cielo, y vieron la mucha sangre que se derramaba sobre la tierra, y toda la iniquidad que en ella se cometía".

Ellos –intermediarios entre el género humano y Dios-, los "ángeles buenos" le comunican a Yahvéh la situación (*id.* 4-11). Éste envía un diluvio, advirtiendo antes a Noé para que se salve "y quede su semilla para toda la tierra" (X 2-3). Luego ordena a Rafael:

> [4]Encadena a Azazel de manos y pies y arrójalo a la tiniebla; hiende el desierto que hay en Dudael y arrójalo allí. [5]Echa sobre él piedras ásperas y agudas y cúbrelo de tiniebla; …[7] (yo) vivificaré la tierra, para que no perezcan todos los hijos de los hombres a causa de todos los secretos que los vigilantes mostraron y enseñaron a sus hijos. [8]Pues se ha corrompido toda la tierra por la enseñanza de las obra de Azazel.

Por su parte, Miguel recibe de Dios el siguiente mensaje:

> [11]Ve, informa a Semyaza…[12]Y cuando todos sus hijos hayan sido aniquilados...átalos por setenta generaciones bajo los collados de la tierra hasta el día de su juicio definitivo…[13]En ese día serán enviados al abismo del fuego, al tormento, y serán encadenados en prisión eternamente…[15]Aniquila a todas las almas lascivas y a los hijos de los vigilantes por haber oprimido a los hombres…[16]Desaparezca todo acto de maldad, surja el vástago de justicia y verdad.

El castigo que reciben los rebeldes recuerda los combates de Zeus contra los Titanes y el monstruo Tifón. La *Teogonía* hesiódica (629ss) describe la lucha entre los hijos de Crono –encabezados por Zeus- y los Titanes, que culmina con la derrota de estos últimos. El padre de los dioses, con la ayuda de Coto, Briareo y Giges hijos de Urano y Gea que poseían cien brazos[20] los sepultó bajo la tierra, en la profundidades del Tártaro, atados con cadenas (*ib*. 717-720). Tifón, ser monstruoso con cien cabezas de serpiente que arrojaban fuego, se enfrentó con Zeus quien se valió del trueno, relámpago y rayo para vencer al hijo menor de Gea, también precipitado en las profundidades del Tártaro (*ib.* 820-867). El combate entre dioses es un motivo típico de los mitos provenientes del

[19] Molenberg no acuerda con esta opinión: "The two strands of material discerned in the text of I En. 6-11 do not represent two separate traditions but reflect changing notions of sin within some parts of the Jewish community, probably in the third century BCE." (*op. cit.*: 146).
[20] cf. *Teogonía* 148-153.

Cercano Oriente. hurritas, hititas, babilonios, que influyeron sobre el poeta griego.[21]

La transmisión de conocimientos a los seres humanos por parte de los ángeles rebeldes, de inmediato evoca la figura del Prometeo en Hesíodo y Esquilo. El autor de la *Teogonía* (535-616) y *Trabajos y días* (47-105) describe la figura de un Titán que ha engañado a Zeus y éste, en venganza, quita el fuego de los hombres. Prometeo lo restituye y el Padre de los dioses, ordena la creación de a Pandora "un bello mal" para los hombres. A partir de ella surgen los males para el género humano (*Trabajos* 90-95). El Prometeo esquíleo, en su condición de πρῶτος εὑρετής, es quien más se acerca a la figura de los ángeles rebeldes. En el segundo episodio de la tragedia (441-506) el Titán describe su acción civilizadora hacia la humanidad, sumergida hasta ese momento en una ignorancia absoluta. Prometeo imparte conocimientos sobre arquitectura, carpintería, meteorología, astronomía, números, domesticación de animales, profecía.[22] El fin de la tragedia lo muestra a punto de hundirse en las profundidades de la tierra (1028-29), como resultado de su conflicto con Zeus.[23]

¿Ángeles o monstruos?

En el pasaje estudiado de *I Henoch* (*Libro de los Vigilantes*) confluyen varias tradiciones: la del Cercano Oriente, la griega, que han sido refundidas con un rasgo peculiar. Son los ángeles quienes experimentan el deseo por las mujeres y descienden, no son ellas quienes han sido creadas para enamorarlos (a diferencia de Pandora). El sentimiento de lujuria los ha vencido al verlas "bellas y hermosas" (VI 1). Los gigantes, nacidos de esas uniones prohibidas –un ser humano con uno divino-, se conducen sin límites y devoran hombres, y toda clase de animales para subsistir, otra violación de preceptos. La enseñanza de conocimientos a los hombres no los salvó del desastre, no pudieron evitar el Diluvio. Lo mismo ocurrió con Adán y Eva después de comer el fruto del árbol. Se les abrieron los ojos y tuvieron conciencia de su desnudez (*Génesis* III 7). Pero esta acción les acarreó la expulsión del Paraíso. *I Henoch* afirma que la conducta de los ángeles trae como consecuencia la presencia del mal entre los hombres que es

[21] cf. M. L. West, *Hesiod. Theogony* (1966:20ss).

[22] cf M. Griffith (1997:166): "In contrast to the hesiodic account of human civilization, according to which human life has degenerated since the Golden Age of Kronos –partly because of P.´s misguided attempts to outwit Zeus –we are given a description of human progress from primitive ignorance, savagery and chaos to relative affluence and sophistication"

[23] cf. P. Hanson (*op.cit.*:200): "The methods of punishment are ones commonly found in mythological texts developing the theme of rebellion in heaven: binding, inciting panic (slaying of one another), being thrown down to earth, being cast into the torment and imprisonment in the fiery abyss".

eliminado con el castigo de los rebeldes y el diluvio que azota a los humanos –con excepción del patriarca Noé-. El deseo sexual encarnado en el mundo femenino es el origen del conflicto (lo mismo ocurre con Eva).[24]

Los ángeles se rebelan, tienen relaciones sexuales con mujeres, engendran seres monstruosos y son castigados. Los hombres practican los conocimientos adquiridos y son eliminados en el Diluvio. Dice Henoch a su nieto Noé: "Los hombres deben morir porque han conocido los secretos de los ángeles" (LXV 6). Sin embargo, el progreso humano debe mucho a los que se apartaron del camino trazado previamente y fueron ásperamente estigmatizados por explorar nuevos horizontes, a diferencia del Henoch bíblico, que "caminaba con Dios".

Bibliografía

Corriente F. y Piñero A., *Libro 1 de Henoc, Apócrifos del Antiguo* Testamento, A. Díez Macho (ed.), Madrid, Ediciones Cristiandad, 1984.

Delcor M. *Mito y tradición en la literatura apocalíptica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1977.

Griffith M. (ed.), *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge University Press, 1997.

Hanson P. D., "Rebellion in Heaven, Azazel, and Euhemeristic Heroes in *I Enoch* 6-11", *JBL* (96/2) 1977, pp.195-233.

Molenberg C., "A Study of the Roles of Shemihaza and Asael in *I Enoch* 6-11", *JJS* (XXXV/2) 1984, pp.136-146.

Nickelsburg G. W., "Apocalyptic and Myth in I Enoch 6-11", *JBL* (96/3), 1977, pp.383-405, 1977

Sarna N., *The JPS Commentary*. *Genesis*, New York, The Jewish Publication Society, 1989.

West M. L., *Hesiod. Theogony*, Oxford at the Clarendon Press, 1966.

Zimmerli W., *Manual de Teología del Antiguo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.

[24] cf. el capítulo XV. Los ángeles vigilantes piden a Henoch que interceda por ellos ante Dios, pero éste le contesta: "Vosotros deberíais haber rogado por los hombres; no los hombres por vosotros…Vosotros, santos espirituales, vivos con vida eterna, os habéis hecho impuros con la sangre de las mujeres,…erais al principio espirituales, vivos con vida eterna…por eso no os di mujeres" (vv. 2-7).

Algunas notas en torno a *La Patagonia Rebelde* y al exilio de su historiador

María Elena García Moral

Introducción

Es sabido que hacia mediados de la década de 1970 tanto el gobierno de Isabel Perón cuanto la última dictadura militar forzaron al exilio –interno y/o externo- a buena parte de la intelectualidad argentina. Tampoco cabe duda de que entre los historiadores que han dejado un testimonio de su experiencia exiliar se destaca Osvaldo Bayer.

A lo largo de su trayectoria Bayer ha combinado la labor periodística con la investigación histórica –cuenta con una formación profesional en la disciplina- y su obra, que ha alcanzado una inusual repercusión en la memoria colectiva, se ha convertido en un aporte fundamental para la historia de las izquierdas y de las luchas sociales en la Argentina.

La presente ponencia se propone entonces reflexionar acerca de la alteridad y la violencia a partir de las experiencias que relata Bayer en los cuatro tomos de su ya clásica obra, *Los vengadores de la Patagonia trágica* y en *Exilio* –una serie de ensayos que publicó en 1984 junto con Juan Gelman- y que reflejan dos momentos históricos concretos: por un lado, el de las huelgas patagónicas de 1920-1921 y, por el otro, el del exilio forzoso de 1975 a 1983 –en su caso-, pero articulados en el discurso y en la memoria del autor en torno a una similar denuncia e impugnación de la violencia estatal.

El historiador y su obra

En cierta forma, la singularidad del trabajo historiográfico de Osvaldo Bayer descansa en su elección temática: la historia del anarquismo pero desde la perspectiva del accionar de sus militantes, así como en la amplia difusión que alcanzaron sus obras, sobre todo *Los vengadores de la Patagonia trágica*.

Así, en 1970 vio la luz su *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*, en alusión al recordado anarquista italiano, luchador antifascista, víctima del régimen de Mussolini, que utilizó como método de acción política la violencia revolucionaria e

intentó fundamentar ideológicamente su accionar. Se convirtió en el hombre más perseguido de la Argentina de la época, hasta que finalmente fue juzgado por un tribunal militar y fusilado por la dictadura de Uriburu en 1931.

Igualmente quisiera destacar que el accionar político de los anarquistas expropiadores -los atentados y los asaltos a bancos y empresas así como la lucha por la liberación de los compañeros de ideas que se hallaban presos- también fue el tema de otra de sus obras, *Los anarquistas expropiadores*, publicada en 1974 y que se vio acompañada entonces de una serie de trabajos sobre negociados y encubrimientos del poder, como *La Rosales: una tragedia argentina*.

Entre tanto, en 1972 se publicaron los primeros dos tomos de *Los vengadores de la Patagonia trágica*, a saber: "Los bandoleros" y "La masacre", que estuvieron sujetos a sucesivas reediciones, y hacia 1974 apareció el tercer tomo, "Humillados y ofendidos". En general, la obra testimonia la represión y la matanza de obreros que llevo a cabo el ejército argentino, durante las huelgas que tuvieron lugar en la Patagonia, entre 1921 y 1922, bajo la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen. Mientras en "Los Bandoleros" Bayer se encargaba de presentar los sucesos y describir la situación de la Patagonia hacia 1920 –las principales familias, el latifundismo extranjero, la crisis del lanar, las organizaciones obreras y patronales, los conflictos de poderes, las primeras huelgas- y el perfil de algunos protagonistas como el gerente de la Sociedad Rural de Río Gallegos, Edelmiro A. Correa Falcón, o el juez Ismael Viñas, así como el del gaucho "Facón Grande" y "el gallego" Antonio Soto; en "La masacre" el autor daba cuenta del accionar tanto de los huelguistas como del regimiento 10 de caballería, en particular, de los métodos empleados por Varela para engañar y someter a los dirigentes obreros anarquistas, y de la complicidad del poder político central con los estancieros, a partir de una serie de testimonios de los soldados, los oficiales, los funcionarlos gubernamentales, los propietarios y los peones sobrevivientes.[1]

Por otra parte, en "Humillados y ofendidos" Bayer analizaba la cuestión de la responsabilidad por la masacre de los obreros, en términos del grado de culpabilidad que puede asignarse al gobierno de Hipólito Yrigoyen, al Ejército y al mismo teniente coronel Varela. En esta ocasión el autor apelaba a documentos oficiales, a telegramas cifrados entre las autoridades, a publicaciones periódicas y al debate parlamentario acerca de los hechos.[2]

---

[1] Véase Bayer, Osvaldo, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, Buenos Aires, Galerna, 1972 y 1974, tomos 1 y 2, respectivamente.
[2] Véase Ídem, *La Patagonia Rebelde*, Buenos Aires, Booket, 2004, tomo 3.

De hecho, a partir de la publicación tanto de una parte de la investigación en 1968 en la revista *Todo es Historia* cuanto de estos primeros tres tomos de la obra, es posible afirmar que Bayer relanzó el tema de los fusilamientos de Santa Cruz, y la consecuente polémica.[3] Importa recordar que frente a la explicación contemporánea de los sucesos, que hacía hincapié en el carácter sedicioso del movimiento y describía como bandoleros a los peones en huelga, apareció en 1928 el libro *La Patagonia trágica* de José María Borrero, que merced a su estilo polémico y a la denuncia de los crímenes cometidos por los regimientos al mando del teniente coronel Varela, y a que hacía caer toda la responsabilidad de los fusilamientos sobre la Sociedad Rural de Río Gallegos, al parecer, desapareció de las librerías. Por consiguiente, entre 1929 y 1967, en cierta medida, se diluyó la memoria sobre la represión de las huelgas patagónicas.

Ahora bien, junto con el relato de Bayer surgieron una serie de explicaciones por parte de los grupos de derecha y cercanos al Ejército, que intentaron enmarcar el accionar de Varela dentro del problema fronterizo con Chile, y a la par que se (re)construía la imagen de Chile como un país expansionista, se hacía referencia a una eventual conspiración del mismo origen hasta llegar incluso a atribuir a los huelguistas el carácter de guerrilleros.[4]

Como quiera que sea, Bayer también se encargó de redactar el guión cinematográfico de la película *La Patagonia Rebelde*, así como el último tomo de la citada obra. Sin embargo, la película pronto fue prohibida por el gobierno de Isabel Perón al igual que el libro acerca de los anarquistas expropiadores; al parecer, la obra sobre Severino Di Giovanni ya había sido prohibida por Lastiri. Ante la evidente persecución a la que se vio sometido –su nombre figuraba en la lista de la Triple A-, debió exiliarse en Berlín entre 1975 y 1983, donde se encargó de denunciar los crímenes de la dictadura argentina y finalmente vio la luz el cuarto tomo de su obra sobre la masacre de la Patagonia: "El vindicador", que el autor dedicó fundamentalmente a analizar la actuación de Kurt Gustav Wilckens, el anarquista de origen alemán que asesinó a Varela y que a la vez fue muerto por un supuesto complot de la Liga Patriótica Argentina, ejecutado por un subalterno y pariente lejano de Varela, y que desató una espiral de venganza y vio-

[3] Véase *Todo es Historia* (14 y 15), 1968.

[4] A diferencia de lo que sostiene Bayer, investigaciones recientes muestran que la atribución a los chilenos de la responsabilidad por los sucesos de la Patagonia tomó cuerpo a partir de los años '60 y no en 1921 como sugiere nuestro autor a lo largo de su obra. Véase Bohoslavsky, Ernesto, "Las mutaciones de la Antipatria (sobre las interpretaciones de la ´Patagonia trágica´, 1921-1991)", ponencia presentada ante el II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, "Reescritura de la memoria social", Buenos Aires, 11 al 13 de octubre de 2006.

lencia. La última dictadura militar, por su parte, se encargó de prohibir los primeros tres tomos de dicha obra, que además fueron quemados.

El historiador y el exilio forzoso

Evidentemente, en conjunto, la obra de Bayer encierra un debate sobre la violencia –revolucionaria y reaccionaria- al que tampoco es ajena la serie de ensayos incluidos en *Exilio*, a saber: "Residencia en la amada tierra enemiga", "El cementerio de los generales prusianos" y "Ante la tumba de Elisabeth Käsemann".

En el primero de los ensayos, cobra protagonismo la denuncia acerca de la relación con la dictadura argentina tanto de Alemania Federal, en cuanto al negocio armamentista y al apoyo crediticio –y con él la incidencia del capital financiero internacional-, como de la Iglesia católica. Al mismo tiempo, es posible observar las formas de organización y la creciente visibilidad de los argentinos en el exilio, así como sus modos de interpelar a la faz pública –y, en particular, a la embajada argentina- a través de actos, reuniones, marchas y huelgas de hambre, en los que se conjugaban los pedidos tanto por la democratización de Argentina cuanto por los presos y "desaparecidos", como el caso de un joven estudiante alemán secuestrado. Dentro de este conjunto de prácticas de resistencia, solidaridad, reclamo social y oposición, en el caso de Bayer se destacan asimismo sus charlas en la televisión y sus reuniones –finalmente decepcionantes- con diputados socialdemócratas de la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Diputados, que luego de una misión a Argentina terminaron justificando la dictadura.[5]

En el segundo ensayo el autor destacaba la influencia del militarismo prusiano en los inicios de la profesionalización de las Fuerzas Armadas en nuestro país. Sin embargo, así como presentaba, en parte, al militarismo argentino como herencia alemana, también recordaba la incidencia de los socialistas alemanes en los orígenes del movimiento obrero argentino. No ha de extrañarnos, pues, su denuncia acerca de la actuación de los oficiales argentinos durante la guerra de Malvinas, y un cuestionamiento a ciertas expresiones en uso como "paramilitares" y "cumple órdenes", que luego tuvieron continuidad a través de la ley de "obediencia debida".[6]

Por último, el tercer ensayo encierra una reflexión acerca del valor de la solidaridad internacional a partir del asesinato por la dictadura argentina de una joven sociólo-

[5] Gelman, Juan y Bayer, Osvaldo, *Exilio,* Buenos Aires, Legasa, 1984, pp.43-84.
[6] Ib. pp.85-115.

ga alemana, que trabajaba como asistente social. De alguna manera, el orgullo por la actividad y valentía demostrada por la mujeres y 'madres' –en su memoria confluían Rosa Luxemburgo, Elisabeth Käsemann y María Victoria Walsh- se entremezclaba en el relato del autor con el desconcierto, la vergüenza y nuevamente la denuncia sobre la actuación de los militares argentinos, encarnados en la figura del general Suárez Mason implicado en el asesinato de la joven alemana. Asimismo, resulta significativa su periodización de la "violencia desde arriba" cuando recordaba que no comenzó en 1976, sino que se remonta a los años '30 y que no obstante el carácter monstruoso del accionar de nuestros militares, tampoco ellos eran ajenos al cuerpo social, antes bien que "los asesinos de uniforme los formó nuestra sociedad y dependencia".[7]

Por otra parte, en los relatos de *Exilio* también se advierte cierta referencia a sus obras anteriores, por ejemplo, en el deseo de conocer la ciudad de Wilckens o en la denuncia de la quema de libros por parte de la dictadura argentina y la comparación con la Opernplatz de Berlín en 1933, en tanto "holocausto de la cultura".[8]

En síntesis, la obra se convierte en una reflexión en general acerca del exilio, que es presentado como una especie de enfermedad y de muerte civil, y, en particular, sobre el destino de los intelectuales. En ese marco emerge la comparación entre la emigración económica del siglo XIX e inclusive la antinazi con la emigración política que experimentó el autor.

Ahora bien, más allá del carácter monstruoso que implica la experiencia exiliar en tanto aislamiento y extrañamiento fundamentalmente socio-cultural, también es posible afirmar que se convierte en un puesto de observación privilegiado. De hecho, así lo demuestran sus reflexiones en torno a lo que podemos llamar el apoyo o consenso pasivo a la dictadura y, en cierta medida, la tardía toma de conciencia acerca de la dimensión criminal de la última dictadura militar por parte de la sociedad argentina.

No es poco motivo de reflexión el hecho de que la cuestión de la alteridad en tanto construcción de una imagen del 'otro', de un estereotipo negativo contra el cual definir una identidad colectiva, haya alcanzado singular relevancia tanto en el contexto de las huelgas de principios del siglo XX –el 'extranjero', el 'anarquista' como amenaza principalmente cultural- como en de los años setenta –el 'enemigo interno', el 'subversivo', el 'guerrillero' también como peligroso-, y haya dado lugar a políticas de represión y/o exterminio de ese 'otro', de esas figuras de lo anómalo, por supuesto, con las diferencias y especificidades de cada caso.

[7] Ib., pp.117-127.
[8] Ib., pp 43-62.

Como hemos mencionado, los intelectuales exiliados –que asimismo encarnan una figura de alteridad- están en condiciones tanto de evitar la desviación entre el evento y la percepción de su calidad y gravedad, cuanto de reflexionar sobre la tragedia de la que han huido. Tal es así que Enzo Traverso formula la hipótesis de un "privilegio epistemológico" del exilio, es decir, considera su clarividencia como una suerte de recompensa intelectual por el desarraigo sufrido, al tiempo que señala que son capaces de adoptar una doble perspectiva: aquella del país de origen y aquella de su nuevo lugar de residencia.[9] Llegados a este punto, importa rescatar la mirada de Bayer sobre los problemas de la violencia estatal y de la conformidad pasiva. Ambas cuestiones nos permiten 'ir más allá' e interrogarnos acerca de nuestra cultura política –de su facciosidad- en tanto la voluntad de soluciones drásticas, la violencia y la eliminación del adversario –previa denegación de toda legitimidad- se convirtieron en formas habituales de la percepción y de la resolución de los conflictos durante el siglo XX, así como admitir una convergencia de responsabilidades, aunque no una igualación, por lo menos, en las condiciones del asalto dictatorial al Estado.[10]

A modo de conclusión

Como señalamos al comienzo, estas páginas no son más que una primera reflexión en torno a la cuestión de la alteridad, de la violencia y del terrorismo estatal, que asimismo abren paso al problema de la genealogía de la cultura política argentina en tanto cultura de la violencia. Al mismo tiempo, presentan una relectura de la experiencia exiliar en una doble dimensión: la del extrañamiento y del trauma, pero también como un observatorio privilegiado y un reservorio del pensamiento crítico, que –creemos- el caso de Bayer ilustra en parte.

Bibliografía

Bayer, Osvaldo, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, Buenos Aires, Galerna, 1972, tomo 1.

[9] Traverso, Enzo, "Reflexiones sobre el exilio y la violencia en el siglo XX", *Espacios de crítica y producción* (26) 2000, pp.6-7.

[10] Véanse Vezzetti, Hugo, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp.40-42; y Romero, Luis Alberto, "La democracia y la sombra del proceso", en Quiroga, Hugo y Tcach, César (comps.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia,* Buenos Aires, Homo Sapiens, 2006, pp.17-20.

----------*Los vengadores de la Patagonia trágica,* Buenos Aires, Galerna, 1974, tomo 2.

--------- *La Patagonia Rebelde,* Buenos Aires, Booket, 2004, tomo 3.

--------- *La Patagonia Rebelde,* Buenos Aires, Booket, 2004, tomo 4.

Bohoslavsky, Ernesto, "Las mutaciones de la Antipatria (sobre las interpretaciones de la ´Patagonia trágica´, 1921-1991)", ponencia presentada ante el II Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, "Reescritura de la memoria social", Buenos Aires, 11 al 13 de octubre de 2006.

Gelman, Juan y Bayer, Osvaldo, *Exilio,* Buenos Aires, Legasa, 1984.

Romero, Luis Alberto, "La democracia y la sombra del proceso", en Quiroga, Hugo y Tcach, César (comps.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia,* Buenos Aires, Homo Sapiens, 2006.

Traverso, Enzo, "Reflexiones sobre el exilio y la violencia en el siglo XX", *Espacios de crítica y producción* (26) 2000, pp.3-11.

Vezzetti, Hugo, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Los ‘amorales’: representaciones mediáticas sobre homosexualidad y crimen durante la ultima dictadura militar

Santiago Joaquín Insausti

Durante la ultima dictadura militar, mientras en los centros clandestinos de detención el estado sometía a decenas de miles de personas a los mas abominables vejámenes, los periódicos de difusión masiva se veían plagados de artículos que relataban atroces crímenes producidos por una nueva categoría de seres monstruosos: los ‘amorales’.

En este trabajo me propongo analizar, en los principales diarios y revistas de circulación masiva en Argentina, durante la ultima dictadura militar (1976-1983), la figura del ‘homosexual’ y del ‘amoral’ como otros culturales.

Marco Teórico

Desde Foucault, consideramos que el dispositivo de la sexualidad es una producción exclusivamente moderna producto de un poder que, en vez de censurar el sexo, funciona produciendo a los individuos en múltiples sexualidades lo cual permite marginarlos, disciplinarlos y normalizarlos mediante su clasificación y jerarquización.

La homosexualidad, como reseña Halperin, no es una categoría estable o autónoma, sino que constituye un ‘otro imaginario’ cuya diferencia funciona estabilizando la heterosexualidad y desviando la atención sobre sus contracciones. La homosexualidad no describe de esta manera un conjunto determinado de sujetos, sino que funciona como otro constitutivo de la heterosexualidad, identificada con el universal, constituyéndose en una categoría campana, que engloba un hábeas heterogéneo y diverso de enunciados contradictorios e incompatibles: a los confines de la homosexualidad se arrojaran todos los significantes abominados por la cultura hegemónica que definirán por contraste el contorno de la heterosexualidad.

Tomando la idea de Saussure según la cual cada signo vale por su diferencia, Laclau concibe un sistema político de identidades particulares, donde la identidad de cada uno reside precisamente, en lo que no es, en su diferencia con las otras, en este sentido se refuerza la idea de una identidad relacional y contingente.

El problema aparece en la definición de cuáles son las diferencias que pueden ser admitidas dentro del sistema y cuáles no por poner en jaque las reglas de la universalidad. Y aquí entramos en terrenos del problema del límite del sistema de diferencias. El límite, por definición, no puede ser una diferencia más, porque esta se incluiría en el sistema y dejaría de constituir un límite. El límite debe estar constituido por una exclusión radical que funcione a la manera de exterior constitutivo, que marque los límites y consiguientemente la identidad del sistema de diferencias.

Este exterior constitutivo se plantea como una amenaza al sistema, ya que su realización impugnaría la identidad del sistema legítimo y, por estar en el exterior del sistema de significación, es un otro resistente a la significación, una amenaza, nombrable, pero con un significante cuyo significado o carece de contenido o es un contenido flotante, ambiguo, contradictorio, en el que se puede englobar cualquier amenaza de distinta índole que cuestione al sistema.

Así, podríamos postular que en la década del setenta, en pleno auge del proceso militar, los homosexuales constituían el nivel del exterior constitutivo del sistema heterocentrado postulado por Butler. Será acá, por detrás de la norma que prescribe la compulsión a la coherencia entre sexo-genero y deseo, donde se apilarán todos estos sujetos abyectos diversos que no pueden ser referidos certeramente desde el interior del sistema, pero que le dan a este consistencia y cohesión.

El sistema heterocentrado no funciona como una constante estable y homogénea a través de toda la historia de Occidente, sino que se desarrolla articulado con las diferentes particularidades históricas. Durante el régimen dictatorial se desarrollará una heteronorma particular asociada a condiciones sociohistóricas peculiares. Así, hay que entender el sistema heteronormado en la dictadura como un medio para construir una sociedad moral que, en contraposición a la figura del amoral, permita dar cohesión a la sociedad y liberar presión sobre las propias monstruosidades del régimen.

La estabilidad del sistema heterocentrado y la expulsión a los márgenes de sus detractores tendrán así especial importancia para un régimen que necesita extrapolar la monstruosidad más allá de sus fronteras, para liberar tensión sobre sus propias violaciones a los derechos humanos.

Los amorales

Durante la última dictadura militar, las secciones policiales de los periódicos se vieron plagadas de una multiplicidad de notas relativas al accionar de los amorales. El amoral es un marginal por definición. En una sociedad en la cual la moralidad es la ley y la norma, el amoral es por definición un otro, un ser que, carente de moral, será entonces inherentemente asocial. La misma categoría de amoral englobará así un corpus heterogéneo de sujetos desplazados de la sociedad –representada en la época como esencialmente moral- que, ajenos a las normas sociales, recaerán en lugares aborrecibles como el 'homosexualismo' y el crimen.

Detengámonos antes de continuar nuestra exposición en algunos fragmentos de diarios de la época relativos al accionar de homosexuales:

> De ahí surgió la discusión que culminó cuando Ferreira se armó con un sifón y golpeó salvajemente en la cabeza a su acreedor, derribándolo sin conocimiento sobre la cama. No conforme con eso, siguió golpeándolo hasta destrozarle la caja craneana y una vez seguro de que había muerto, se lavó las manos y ropas y se alejó sigilosamente (*La Razón*,7/2/80, p.6)

> Poco después relató que la discusión fue en aumento y ya fuera de sí, había tomado un hacha y le había asestado un feroz golpe en el costado izquierdo del cuello seccionándole prácticamente la cabeza. Cumplida la macabra acción, colocó el cuerpo en una caja. Finalmente lavó los rastros de sangre y huyo. (*La Prensa*,26/6/80,p.7)

Se ve en estos fragmentos cómo homosexualidad y crimen son dos caras de la misma moneda. Fuera de los márgenes de la sociedad, todo es representado como desordenado y caótico. Llama la atención no solo la sangre fría y la despreocupación de los asesinos sino la brutalidad de los asesinatos, acentuada por el relato del cronista.

Los medios más frecuentemente utilizados en los otros artículos policiales sobre actos llevados a cabo por personas 'moralmente integras', son las armas de fuego o las armas blancas. No existe esta pulcritud en los crímenes llevados a cabo por amorales. En estos todo es irracionalidad y violencia descontrolada. Son completamente diferentes también los móviles. Los crímenes detallados no son premeditados ni tienen móviles económicos, no son sus objetivos la venganza o el robo, se muestran como irracionales e incomprensibles, propios de personalidades alteradas, que matan porque sí. Esto se pone de manifiesto claramente en el siguiente artículo:

> [los dos sujetos] ambos homosexuales al igual de la victima, confesaron con pasmosa tranquilidad que asesinaron a Manuel Martínez "porque se les dio la gana" (Martínez había pedido permiso para ir al baño) "lo que origino una discusión a la que pusieron termino golpeándolo con un ladrillo en la cabeza" [...] Confesaron asimismo que utiliza-

> ron una pequeña lima de 15cm de largo con mango de madera para decapitar a Martínez. Al ser interrogados por qué causa en la mañana siguiente, salieron corriendo por el pabellón llevando la cabeza sangrante de la victima, respondieron "Nos volvimos locos. Al abrir la puerta el guardián salimos a mostrarles a todos que los cretinos deben pagarla". (*La Prensa,*31/5/79,p.10)

En esta cita, los amorales son directamente representados como desequilibrados, capaces, sin móvil aparente, de descuartizar a un hombre con "una pequeña lima", y salir bailando acarreando sus restos. Así, mientras en la sociedad reina la racionalidad y la coherencia propias de la moralidad, en los márgenes los hombres se dejan llevar por los impulsos irracionales. En contraposición a la gente normal que acata las normas que prescribe la sociedad, los amorales, los homosexuales y delincuentes, en cambio, son representados como dementes, ya que hay que estar fuera de los cabales para desairar la norma y vivir al margen de la sociedad.

Pero los amorales no son solamente un peligro en virtud de la violencia que son proclives a desencadenar sin razón aparente. También constituyen un peligro para la sociedad toda en tanto la capacidad de contagio que presentan. Así, siguiendo el modelo positivista de la sociedad como cuerpo y el 'otro' como virus en expansión por el todo social, los medios representan la homosexualidad como una enfermedad proclive a contaminar a la sociedad en su conjunto a través de su sector mas vulnerable: la juventud.

Así, además de los crímenes violentos, la corrupción de menores es otra de las causas frecuentes por las cuales son encarcelados los amorales, en virtud de su tendencia natural a mantener relaciones sexuales con muchachos menores de edad, los cuales se ven tentados a caer en actos contra natura bajo los engaños de los amorales. El siguiente extracto ilustra los efectos contraproducentes que estas relaciones causan en los jóvenes: "contribuyó [a la condena] que la práctica de sus actos tiene sobrada actitud corruptora, desviando de su curso natural el instinto y engendrando en el menor una idea equivocada sobre la sexualidad" (*La Razón*,14/4/1980,p.10).

En La Razón del 27/6/80, a su vez, un titular anuncia: "Dictan preventiva a un sujeto que torturó a un menor incrustándole una aguja en un ojo". Posteriormente relatan cómo un "aberrante sujeto" haciéndose pasar por policía solicitó que un niño lo acompañara a una casilla, donde lo encerró y lo maniató a una cama, luego de lo cual procedió a incrustar una aguja de tejer en el ojo derecho del pequeño y a someterlo sexualmente".

El amoral se revela de esta forma como el más aterrador de los monstruos. A semejanza del hombre de la bolsa o de los perturbadores personajes que nos atormenta-

ban en nuestra niñez, el amoral se presenta como una amenaza real que acecha alrededor de lo más valioso de la sociedad, alrededor de una infancia construida como asexuada e inocente, de la cual se espera, si no es corrompida, que reproduzca la sociedad en un futuro. El corruptor de menores, no solo amenaza a nuestros hijos, figura problemática en la época en que las madres empezaban a rondar la plaza, sino que amenaza el futuro de la sociedad toda, argumento por el cual, desde el Estado, otros hijos eran secuestrados y alteradas sus identidades para evitar también la reproducción de prototipos 'desviados' de sociedad.

Conclusión

De esta forma, desde el otro lado del mundo de lo culturalmente inteligible, emergen los homosexuales, inherentemente carentes de moral e inadaptados sociales por naturaleza. Asociados ontológicamente a la criminalidad, los homosexuales, circulan por los márgenes de la sociedad siendo capaces de los delitos más salvajes, desde torturar niños hasta llevar a cabo los asesinatos más atroces a sangre fría.

Merodean misteriosos. Enfermos y simultáneamente culpables de su enfermedad, los amorales acechan permanentemente a jóvenes honrados, susceptibles de ser contagiados y arrastrados a la mala vida. Así, el homosexual es un individuo peligroso, una lacra social que debe ser exterminada.

Delincuencia, homosexualidad y marginalidad se funden así en este entramado difuso de significados diversos que guionarán la vida de estos sujetos, incapaces de salir de la otredad a la que son desterrados. Los homosexuales son naturalmente propensos al crimen y los delincuentes frecuentemente son homosexuales, evidenciándose así los espacios comunes a los que descienden los individuos representados como carentes de moral.

De esta manera, estos seres abyectos, arrojados a los márgenes de la inteligibilidad cultural, permiten desde su inhumanidad, construir las bases de 'lo humano', delimitando desde el afuera los contornos del sistema heterocentrado, en el cual la compulsión a la coherencia entre género / sexo y deseo se ve elevada a la envestidura de ley universal.

Es importante recalcar los esfuerzos del régimen militar para defender la estabilidad del sistema heterocentrado y mantener la pureza moral de la sociedad. De esta

forma la mayor parte de los informantes de la época dan cuenta de un duro recrudecimiento de la represión policial a homosexuales, de las razzias y las persecuciones. Llama así poderosamente la atención que mientras en los centros de detención y tortura el gobierno militar llevaba a cabo las practicas más aborreciblemente inhumanas, el sistema funcionase derivando las tensiones de la monstruosidad hacia la figura de los amorales. De este modo, la inhumanidad de los amorales constituía los límites de la sociedad moral toda y forcluía las violaciones estatales a los derechos humanos, que el terror no permitía ascender a la conciencia colectiva.

Bibliografía

Butler, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los limites discursivos y materiales del sexo*, Paidos, Buenos Aires 2002.

---------- *Genero en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidos, México, 2001.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad vol.1: La voluntad de saber*; Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

Halperin, David, *San Foucault, para una hagiografia gay*, Ediciones de l' école lacanniene de psychanalyse, Córdoba, 2000.

Laclau, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel, 1996.

Salessi, Jorge, *Médicos maleantes y maricas: Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina* (1871-1914), Beatriz Viterbo, Rosario, 2000.

Quae maiora putas miracula? Los espectáculos de leones y su relación con la figura del emperador en los epigramas de Marcial

Verónica Iribarren

Cada emperador romano ha buscado a través de la iconografía o de los textos que el pueblo lo identificara con diversos símbolos que representaban su poder, autoridad, audacia, valor, etc. Y, a su vez, ha sabido ganarse el apoyo de los sectores más bajos, no sólo a través del reparto de trigo y otros beneficios similares, sino también ofreciendo juegos públicos, es decir, el famoso 'pan y circo'. El poeta Marcial, siempre intentando granjearse el favor de los poderosos, presenta a lo largo de su obra varios poemas que describen los juegos, su recepción por parte del público popular y el papel que juega la figura del César en ellos. Nos interesa analizar un ciclo de epigramas en los que se describe un espectáculo particular: un león amansado que recibe en sus fauces a una vulnerable liebre y no la devora.[1] Veremos cómo dicha imagen, considerada un *monstrum* porque contradice la natural fiereza del león, es asociada al poderío imperial y, de esta manera, hace necesaria una lectura de los textos en clave política.

Panem et circenses: los juegos públicos como propaganda imperial

Los juegos públicos nacen como parte de rituales religiosos, no como necesidad de entretenimiento. Por tanto, constituyen un servicio que debe ofrecer el Estado, en contraposición con la iniciativa privada, mayoritaria en la actualidad.

Desde la época de la República los juegos públicos funcionaron como medio de dominio del pueblo y prestigio para los ediles u otros funcionarios que tomaban a su cargo la organización de los mismos. Con el tiempo, el circo adquirió cada vez mayor peso a nivel político y se convirtió en un elemento determinante para la obtención del favor popular. Según Auguet (1970:25):

> Il ne restait plus aux empereurs qu' à tirer les leçons de l'expérience. Ils s'empressèrent d'abord de confisquer à leur profit, dans la mesure du posible, un moyen de propagande dont l'histoire venait de prouver l'efficacité. [...] à Rome du moins, tout les combats de gladiateurs, à l'exception de ceux qui prenaient place en décembre, sont offerts au peuple par l'empereur."

En efecto, respecto de Domiciano –bajo cuyo régimen se encuentra Marcial– Suetonio (*Dom*.4) nos narra que se preocupó especialmente de estos eventos, a tal punto que fueron una de las causas de la ruina económica del Estado.

Los entretenimientos públicos adquieren mayor importancia publicitaria a partir de que el emperador no sólo organiza los juegos, sino que además participa de ellos: constituyen, entonces, la única instancia en que el pueblo toma contacto con el César en persona. Es el *princeps* mismo quien deviene *spectaculum* y, por tanto, su imagen y su comportamiento deberán ser objeto de cuidado. Debe aparecer como una figura divina (es quien preside y toma las decisiones acerca de los diversos espectáculos y su desenvolvimiento) y como la encarnación de sus ideales políticos (debe demostrar su autoridad en la conducción del pueblo). Para que esta propaganda funcione es evidente que se buscará respetar el gusto del público y causar sorpresa y admiración.

La simbología del león amansado: el César representado como Hércules

Antes de comenzar el análisis debemos detenernos en la primera simbología que nos dispara la imagen del león amansado, esto es, el Hércules vencedor del león de Nemea. Recordemos que el atributo habitual del héroe mitológico es la piel de este animal.

La figura de Hércules resulta, según la mitografía, en cierta medida ambigua a partir del contraste que se produce entre su descomunal físico y su corto intelecto[2] –ya sea por cuestiones naturales, ya sea por los repetidos accesos de locura que le causan los dioses–. En efecto, Heracles siempre se destacó por su sobresaliente vigor, por su estatura[3] y talle bastante superiores a la media y, lógicamente, por su fuerza y habilidad guerrera; no obstante, su entendimiento no estaba tan desarrollado, como lo demuestra la dificultad que tuvo para encarar los estudios de música con su maestro Lino: cansado ya de las reprimendas del músico, el héroe asesina a su maestro a partir de reiterados golpes con la misma cítara que no pudo aprender a dominar. Asimismo, su madrastra Hera, siempre celosa por las infidelidades de su marido, se encargó de que el héroe no madurara su ingenio y de que llevara una vida de sufrimiento a partir de frecuentes ataques de insania, durante los cuales cometió varios asesinatos impíos (como el de sus propios hijos con Megara y el de su amigo Ifito). Estos crímenes debieron ser expiados mediante los conocidos 'trabajos' y otras tantas hazañas impuestas por diversos personajes. Hércules acata su destino y cumple todas las pruebas sumisamente y con éxito, lo cual le permite acceder a la inmortalidad. Resumiendo la caracterización del héroe, nos dice Prampolini (1969:103):

Psicológicamente es un tipo bastante verosímil, que al estar dotado de una estatura colosal y de una fuerza extraordinaria, a menudo hace daño sin intención, por su incapacidad de acomodar su poder a las circunstancias. Bueno en el fondo, dócil y en cierto modo necesitado de guía y de propósitos, sufre periódicos accesos de furor, que entran igualmente en su cuadro psicofisiológico como explosiones de un temperamento contenido, pues casi siempre está en desequilibrio con el mundo.

Su popularidad –quizás por sus sufrimientos y su humano virtuosismo– y el hecho de que era un símbolo de poder y éxito militar eran razones suficientes para que en la estatuaria, la pintura y la numismática varios generales y gobernantes hayan elegido la imagen del héroe para sus propias representaciones. Esta consiste en aparecer de pie y cubierto por una piel de león cuya cabeza funciona de yelmo.[4] Exactamente el propio Marcial se refiere a una estatua del emperador Domiciano con estas características:

Herculis in magni voltus descendere Caesar
Dignatus Latiae dat nova templa viae, [...]
Ante colebatur votis et sanguine largo,
Maiorem Alciden nunc minor ipse colit. (9.64.1-2,5-6)

César, dignándose descender al rostro del gran Hércules, ofrece nuevos templos a la Vía Latina, [...] Antes era honrado con votos y sangre abundante; ahora, inferior él mismo, honra a un Alcides mayor.

Alcide, Latio nunc agnoscende Tonanti,
Postquam pulchra dei Caesaris ora geris,
Si tibi tunc isti vultus habitusque fuissent,
Cesserunt manibus cum fera monstra tuis:
Argolico famulum non te servire tyranno
Vidissent gentes saevaque regna pati,
Sed tu iussisses Eurysthea; [...] (9.65.1-7)

Alcides, reconoce ahora al Tonante latino, luego de llevar el rostro hermoso del divino César. Si entonces hubieras tenido este rostro y este porte, cuando los feroces monstruos cayeron ante tus manos, los pueblos no te hubieran visto servir al tirano de Argos como esclavo ni padecer los reinos salvajes, sino que tú hubieras mandado a Euristeo...

En el primer verso de 9.64 las dos figuras, el emperador y Hércules, ocupan las posiciones inicial y final. De este modo ya quedan equiparadas. Sin embargo, el participio *dignatus* <*descendere*> indicará quién de los dos es superior. Tres versos más adelante se retoma esta idea claramente: "maiorem Alcidem nunc minor ipse colit". El epigrama 9.65 se abre, en cambio, con la figura de Hércules en paralelo con la de su padre, que cierra el primer verso (posición que antes había ocupado *Caesar*). En esta segunda versión del tema, Domiciano ya es llamado directamente "dei Caesaris". El poeta prefiere destacar en esta oportunidad la belleza del emperador, la cual hace más

agradable la figura del dios, y asegura que, si hubiera tenido siempre ese rostro, no habría sufrido todos los trabajos y humillaciones que debió cumplir. La oposición de los versos 5 y 7 denigra a Hércules ("Argolico **famulum** non te servire tyranno / sed tu iussisses Eurysthea") y lo contrapone al poderío del emperador.

Como primera conclusión, la figura de Hércules está muy presente en el imaginario del mandato de Domiciano y no debe dejarse de lado en los textos de Marcial, aun en referencias menos explícitas. Asimismo, en estos poemas del libro IX el poeta aplica una estrategia de alabanza marcada por la hipérbole, hecho que se reitera en los versos que analizaremos a continuación.

El César hace milagros

Los leones, desde la antigüedad y hasta hoy en día, son considerados entre los animales más salvajes y feroces, junto con otros felinos (como tigres, panteras, etc.) u otros animales, como los osos. Se los suele destacar incluso por ser crueles, sanguinarios y voraces y por su poderío, el cual les permite derribar presas grandes como toros, ciervos o jabalíes. Respecto de las características de los leones, nos dice Lucrecio:

> principio genus acre leonum saevaque saecla tutatast virtus (5.862-3)
>
> Al principio la fuerza protegió a la cruel especie de los leones y a la generación salvaje

Si el natural de este felino es su ávido apetito de carne o su crueldad,[5] es lógico que al adoptar un carácter diverso se convierta en un espectáculo. En efecto, el león amansado y dócil, que permite a su domador que lo entrene y lo manipule a su gusto, es considerado un *monstrum*, es decir, un hecho prodigioso.[6] Marcial, en el ciclo que analizaremos, hace manifiesta esta opinión y utiliza la implicancia religiosa del término con fines políticos.

El ciclo del león amaestrado[7] se desarrolla en el libro I de epigramas. En libros posteriores la figura del león es retomada desde otra perspectiva, por lo que resultará útil la contrastación. Veamos los textos del libro primero:

> Aetherias aquila puerum portante per auras
> Inlaesum timidis unguibus haesit onus:
> Nunc sua Caesareos exorat praeda leones,
> Tutus et ingenti ludit in ore lepus.
> Quae maiora putas miracula? summus utrisque
> Auctor adest: haec sunt Caesaris, illa Iovis. (1.6)

Un águila, al transportar a través de las brisas etéreas a un muchacho, sujetó su peso ileso con tímidas uñas: ahora su presa suplica a los leones de César, y segura la liebre juega en la enorme boca. ¿Qué consideras un prodigio mayor? Cada uno de estos hechos tiene un autor supremo: este es propio de César, aquel de Júpiter.

Delicias, Caesar, lususque iocosque leonum
Vidimus -hoc etiam praestat harena tibi-
Cum prensus blando totiens a dente rediret
Et per aperta vagus curreret ora lepus.
Unde potest avidus captae leo parcere praedae?
Sed tamen esse tuus dicitur: ergo potest. (1.14)

Vimos las delicias, César, las bromas y los juegos de los leones –la arena también te ofrece esto–, cuando una errante liebre, tantas veces apresada, [tantas otras] escapaba del blando diente y corría a través de la boca abierta. ¿Por qué un ávido león puede respetar a una presa cautiva? Pero sin embargo se dice que es tuyo: entonces puede.

El poema 1.6 nos muestra, al igual que sucedía en 9.64 y 65, el carácter hiperbólico de la alabanza imperial. El texto comienza con la narración de un mito que sirve para contrastar el espectáculo fabuloso del manso león. El rapto del ileso Ganímedes no sólo funciona para darle un carácter de maravilla a los hechos que ocurren en la arena, sino también para aludir al poderío divino: la capacidad de efectuar prodigios (*miracula*,[8] hecho admirable). Desde este punto de vista se da la equiparación de Domiciano a la figura de Júpiter del último verso ("haec sunt Caesaris, illa Iovis"), reforzada por la estructura paralela.

Retoma la misma línea el poema 1.14,[9] donde el control ejercido sobre la fiera por parte del César puede, a su vez, relacionarse con el poder de apaciguamiento (*parcere*) que poseía Orfeo.[10] Es importante señalar que se deja en claro la presencia del emperador en el momento del espectáculo ("hoc etiam praestat harena tibi"). La sola imagen de Domiciano produce efectos inusitados no sólo en los animales, sino también en su pueblo: por ejemplo, en otros textos se menciona que es capaz de captar la atención a tal punto que el público olvide las carreras en el Circo Máximo (cf. 7.7 y 8.11).

Estos poderes (el dominio de los seres y la creación de prodigios) hacen del emperador un dios en la tierra, es decir, nos remontan a una nueva Edad de Oro. Un pasaje de la *Égloga* IV de Virgilio justifica esta lectura:

nec magnos metuent armenta leones; (4.22)

y los rebaños no temerán a los grandes leones.

Si bien sabemos que a todo emperador le corresponde, por tradición, la apoteosis *post-mortem*, aquí el poeta realiza una divinización en vida del gobernante.[11] Esto

puede interpretarse simplemente como un recurso del discurso epidíctico a un personaje de tanta magnitud; o incluso puede leerse como otro de tantos intentos del poeta por congraciarse con el emperador en busca de beneficios socioeconómicos. No obstante, es interesante tomar en cuenta un dato que nos acerca Suetonio:

> pari arrogantia, cum procuratorum suorum nomine formalem dictaret epistulam, sic coepit: 'dominus et deus noster hoc fieri iubet. (*Dom*.13.2)
>
> Con similar arrogancia, como dictara una carta formal en nombre de sus procuradores, así comenzó: "El señor y nuestro dios ordena hacer esto".

Domiciano, según nos transmite su biógrafo, ya avanzado su mandato, adopta una actitud completamente soberbia, exigiendo una serie de títulos y llenando la ciudad de Roma de estatuas de oro o monumentos triunfales que lo celebraban (cf. *Dom*.13). De más está decir que no fue bien recibido este comportamiento, de manera que es válido interpretar que la divinización efectuada por Marcial no responde sencillamente a un invento obsecuente, sino que reproduce –posiblemente como forma de quedar bien frente al poderoso, pero al mismo tiempo en tono irónico, en complicidad con el lector– los lineamientos de la propaganda imperial del momento.

La fiera despierta

Para concluir, nos parece pertinente traer a colación el poema 2.75, en el cual un león, a pesar de estar amaestrado, devora a dos esclavitos:[12]

Verbera securi solitus leo ferre magistri
  Insertamque pati blandus in ora manum
Dedidicit pacem subito feritate reversa,
  Quanta nec in Libycis debuit esse iugis.
Nam duo de tenera puerilia corpora turba,
  Sanguineam rastris quae renovabat humum,
Saevus et infelix furiali dente peremit:
  Martia non vidit maius harena nefas.
Exclamare libet: 'crudelis, perfide, praedo,
  A nostra pueris parcere disce lupa!' (2.75)

Un león, acostumbrado a soportar los latigazos de su despreocupado domador y a permitir, dócil, la mano inserta en su boca, de pronto olvidó la serenidad, recobrando una ferocidad como no debió tener en las cimas de Libia. Pues dos tiernos cuerpos del grupo de esclavitos que renovaba la tierra sanguínea con los rastrillos destrozó con furioso diente, cruel e infeliz: la arena marcia no vio mayor crimen. Es grato gritar: "¡Cruel, pérfido, ladrón, aprende de nuestra loba a respetar a los niños!"

El león ocupa la posición central del v. 1 junto con el adjetivo "solitus", que comparte la posición con el "blandus" del verso siguiente. Estos calificativos se oponen al ablativo absoluto "feritate reversa", en posición final, que denota una condición acallada, pero no perdida. Por falta de espacio dejaremos de lado el paralelo de esta anécdota respecto de los epigramas 1.51 y 1.60 en los que el fiero león perdona a la indefensa liebre por ser un enemigo inferior. Esa *benevolentia* se ha perdido completamente en este libro II. Para no extendernos demasiado arrojamos una interpretación, tomando en cuenta también el texto de Suetonio. Según el historiador, Domiciano, que comenzó su mandato con cierta popularidad, devino en un tirano que se dedicó a perseguir y asesinar a todos sus opositores. La sociedad en general fue cubierta con un hálito de temor. Siendo Germánico el *imperator*, el resto de la ciudadanía está subordinada a su poder, conforma en cierta medida su masa de 'esclavos'. Considerando la lectura en clave política realizada de los poemas 1.6 y 1.14, nos animamos a adelantar que en este otro epigrama puede leerse una dura crítica al régimen y su salvajismo, propio de un león que, luego de estar cautivo, es liberado.

En conclusión, estos poemas exceden lo puramente descriptivo o anecdótico ya que introducen una serie de comparaciones respecto de la actitud del león y la figura del emperador que nos permiten una lectura dirigida al ámbito bélico-político y ciertamente tendenciosa. Las alusiones y el vocabulario militar son constantes y, por otro lado, no hay que olvidar que la figura del león domado remite al poderoso Hércules, imagen utilizada en la iconografía de los césares. El elogio del poder imperial aparece en algunos de los poemas de este ciclo relacionado con el *monstrum* o prodigio de que un león pierda su fiereza o sea dominado. Lo que queda en relieve, especialmente a partir del contraste con el poema 2.75, es que lo que realmente es un *monstrum* es el hecho de que el propio poder imperial sea 'dominado' o 'contenido', dado que lo característico (por no arriesgar 'natural') de los *imperatores* es la desmesura, la tiranía, el despotismo.

Bibliografía

Auguet, R., *Cruauté et civilisation: Les jeux romains*, Paris, Flammaion, 1970.

Bianchi Bandinelli, R., *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Roma, Rizzoli, 1969.

Bloch, R., *Los prodigios en la antigüedad clásica*, Buenos Aires, Paidos, 1968.

Charlesworth, M. P., "Flaviana", *JRS* (27) 1937, pp 54-62.

Coleman, K., “Martial book 8 and the politics of a. D. 93”, *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, vol 10, 1998, pp.337-357.

Daremberg, Ch. - Saglio, M. E., *Dictionnaire Des Antiquités Grecques Et Romaines*. Paris, 1900.

Garthwaite, J., “The panegyrics of Domitian in Martial Book 9”, *Ramus* (22) 1993, pp.78-102.

Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Herrera Zapién, T., “Marcial, divinizador casi irónico de los Césares”, *Nova Tellus* (2) 1984, pp.67-83.

Hofmann, W., “Martial und Domitian”, *Philologus* (127.2) 1983, pp.238-246.

Otto, A., *Die Sprichwörter*, Leipzig, Teubner, 1890.

Piot, M., “Hercule chez les poètes du 1er siècle après Jesús-Christ”, *REL* (43) 1965, pp.342-358.

Prampolini, G., *La mitología en la vida de los pueblos*, Barcelona, Montaner y Simon, 1969.

La pérdida de la identidad de Roma y su relación con 'lo monstruoso' en la *Farsalia* de Lucano*

María Luisa La Fico Guzzo

La crítica coincide en afirmar que la *Farsalia* de Lucano representa el desmembramiento de un mundo, el derrumbe de un orden, la caída de una cosmovisión. F. Ahl[1] considera que Lucano no sólo plasma en su epopeya un mundo desmembrado, sino que además sufre por ese desmembramiento e intenta desesperadamente aferrarse a ese orden que ve caerse irremediablemente. A. von Albrecht[2] habla de 'la destrucción y la agonía de Roma' como tema central de esta epopeya. Por su parte, E. Narducci[3] y W. Johnson[4] señalan la dimensión cósmica y mítica que Lucano otorga a los sucesos representados identificándolos con un momento específico del mito de las edades: el retorno al caos.

Según M. Eliade[5] el hombre que vive inmerso en una mentalidad mítica busca organizar 'su mundo' alrededor de un 'eje', el *axis mundi*, que lo comunica con el ámbito sagrado de los dioses. Este eje se convierte en un 'centro' alrededor del cual la comunidad organiza todos los aspectos de su vida. De esta manera el individuo se encuentra integrado en un 'orden' que le otorga sentido a su existencia. Este orden se considera análogo al orden cósmico, es decir que constituye un microcosmos. El ser humano logra así experimentar una unión armónica con el universo que lo rodea. Todo lo que está fuera de los límites de ese 'orden' entra dentro del ámbito de lo incomprensible, de lo caótico y, por lo tanto, causa temor y se lo identifica con la 'monstruosidad', es decir, con aquello que infringe las normas consideradas armónicas con el orden universal. Esta percepción mítica de la realidad no es exclusividad de las sociedades llamadas por M. Eliade 'tradicionales', sino que es un modo de relacionarse con la realidad siempre presente en el ser humano, aunque el exorbitante desarrollo de la perspectiva racional lo haya confinado, en determinados momentos, a un estado de latencia.[6]

---

* Este trabajo se enmarca dentro de la investigación subsidiada por la Agencia Nacional de Ciencia y Tecnología, PICT 02 Nº 12619, y por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/1097.

[1] cf. F. Ahl, "Form empowered: Lucan's *Pharsalia*", en *Roman Epic*, A. J. Boyle ed., London and New York, 1993, pp.125-126.

[2] cf. A. von Albrecht, *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden, 1999, pp.236-250.

[3] cf. E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Bari, 2002, pp.42-46.

[4] cf. W. Johnson, *Momentary Monsters. Lucan and his heroes*, Ithaca and London, 1987, pp.15-17.

[5] cf. M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1967, pp.34-46.

[6] cf. M. Eliade, op.cit. pp.195-207 y J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, 1959,pp.336-345.

Pero en esta mentalidad mítica el conflicto surge inevitablemente porque ese 'orden' que crea el ser humano y las comunidades humanas y que constituye su propia cosmovisión no es inmutable ni eterno. Cambian los hombres y sus circunstancias, y, por lo tanto, cambian también sus cosmovisiones. Esos cambios, afirma W. Johnson,[7] son parte de un juego dialéctico dinámico que hace alternar momentos de orden y momentos de desorden, momentos de equilibrio y momentos de desequilibrio. El hombre experimenta esos momentos de cambio como una amenaza, como un tremendo peligro, ya que la inestabilidad de su cosmovisión lo coloca frente al abismo del desorden total, del caos, que sumiría su vida en una situación de irracionalidad y de carencia total de sentido. El ser humano necesita de su cosmovisión, ya que ésta le otorga identidad y sentido de pertenencia.

Lucano vive inmerso en la cosmovisión propia de la cultura romana, una cosmovisión que se fue forjando en las diversas épocas históricas de esta comunidad y que asumió una forma notablemente definida desde el advenimiento del Imperio. La intencionalidad política del poder imperial se hizo sentir en las producciones artísticas. Los poetas del Imperio debían reflejar la cosmovisión que el poder político quería difundir y sólo era posible escaparse de ella a través de recursos connotativos. La *Eneida* es el modelo épico canónico más relevante frente al que Lucano queda ubicado en el momento de afrontar la escritura de su epopeya.[8]

La epopeya virgiliana refleja, como afirma A von Albrecht,[9] un momento de 'construcción', de establecimiento de un nuevo orden: el imperio de Augusto. El contexto histórico hace que Virgilio plasme las esperanzas de ese nuevo orden que se establece. La historia de Roma se representa en la *Eneida* como un proceso de ascenso y expansión en el que este pueblo cumple la misión encomendada por los dioses de dominar al resto del mundo considerado 'bárbaro' y 'salvaje' para comunicarle sus valores de civilización, derecho y cultura. Pero la amplia mirada del poeta le permite vislumbrar los posibles peligros de un orden que, al expandirse, necesita valerse de la violencia para imponerse a los otros pueblos. Estos temores, estas dudas de Virgilio sobre la moralidad y el destino del nuevo régimen constituyen el fundamento de los aspectos de su epopeya que son llamados 'pesimistas' o 'anti – augústeos'.[10]

---

[7] cf. W. Johnson, op.cit., pp.123-129.
[8] cf. A. Gowing, *Empire and Memory. The representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge, 2005, pp.17-27.
[9] cf. A.von Albrecht, op.cit., p.239.
[10] cf. Ch. Perkell, "Editor´s Introduction", *Reading Vergil's* Aeneid. *An interpretive guide*, Ch. Perkell ed., Oklahoma, 1999, pp.14-26.

Lucano vive un momento histórico muy distinto al de Virgilio. Un momento en el que los temores y las incertidumbres del poeta mantuano se han convertido en una dolorosa y violenta realidad. La concentración del poder en una sola persona propia del imperialismo ha provocado en los reinados de los sucesivos emperadores julio-claudios excesos que llegaron a la extravagancia, a la locura y a la crueldad extremas. Lucano vive en la época de Nerón, un emperador que tuvo un primer período en el que fue depositario de nuevas esperanzas. El filósofo estoico Séneca, tío de Lucano, formó al joven Nerón con la esperanza de transformarlo en un *rex iustus*. Pero el desenvolvimiento del reinado de este emperador echó por tierra estas esperanzas y desembocó en extremos de crueldad y de demencia.

Lucano con una actitud claramente revolucionaria se propone re-escribir la historia de Roma, ofreciendo una versión totalmente distinta a la aportada por los emperadores y sus historiadores.[11] Con todo el dolor y el temor propio de quien ve desmoronarse la cosmovisión dentro de la cual creció, cosmovisión que le otorgaba identidad y seguridad a él y a su comunidad, Lucano plasma el derrumbe de la misma, cuestionando los supuestos básicos que constituían su fundamento: ¿es realmente Roma en este momento la representante de los valores de la civilización que le otorgaban un lugar de privilegio frente a la 'barbarie' de los otros pueblos? ¿o acaso ha perdido por el camino esos valores y se han desdibujado los límites entre *ciues* y *hostes*? Si los ha perdido ¿cuál fue el momento histórico exacto en el que Roma comenzó a alejarse de su esencia y a perder su identidad?, ¿quiénes fueron los culpables?, ¿cuál es la salida frente a esta situación desesperada: el suicidio como Catón de Útica o una revolución que derroque al tirano? Lucano en su propia vida pasará por estos dos estados: participará en una conspiración y, al ser descubierto, se suicidará por orden de Nerón. Él realiza en su vida lo que expresa en su obra: es preferible la muerte a vivir en la esclavitud.

En la cosmovisión canónica de Roma, esta ciudad y su cultura representan el orden, la civilización, el derecho, y son depositarias de una misión encomendada por los dioses: la difusión de los valores de su cultura mediante el dominio sobre los restantes pueblos del mundo.[12] Por su parte los extranjeros constituyen en esta cosmovisión el grupo de 'los otros', es decir, aquellos que no están incluidos en la armonía del cosmos. Ellos se ubican 'más allá' de las fronteras de la cultura y constituyen una constante amenaza frente a la cual es necesario defenderse. La lucha contra los extranjeros es con-

[11] cf. A. Gowing, op.cit., p.82-101.
[12] cf. Virgilio, *Eneida* 6.756-853.

siderada una causa justa y noble, es la causa por excelencia pues responde a los mandatos divinos. Ellos son los 'enemigos' por antonomasia: la palabra *hostes* significa, a la vez, 'extranjero' y 'enemigo'. Los 'otros pueblos', representados principalmente como 'las fuerzas del Oriente' reúnen para los romanos las características de barbarie, salvajismo, primitivismo e irracionalidad. En la esfera mítica son relacionados con las fuerzas sagradas del caos, es decir, con los dioses infernales, amenaza permanente al orden cósmico que los dioses fundadores establecieron luego de su victoria en la batalla cosmogónica.[13] Esta vinculación mítica con el caos otorga a los extranjeros el atributo de la 'monstruosidad': ellos son ajenos al orden armónico del cosmos y, por lo tanto, su constitución física y mental, individual y social, no responde a las normas consideradas 'coherentes' dentro de la cosmovisión romana. De allí se deduce su condición de 'bárbaros' y 'monstruos', y la necesidad de enfrentarse a ellos, vencerlos y dominarlos para imponerles el 'orden romano', orden que, según su cosmovisión, es análogo al 'orden cósmico' establecido por los dioses fundadores. Los romanos proyectan, entonces, en los extranjeros, todo lo que para ellos es desconocido e incomprensible, y les asignan el lugar de aquello que no encaja en los cánones de su propia cosmovisión, es decir, el lugar de 'lo excluido'.

Toda comunidad intenta por todos los medios defender y sostener su propia cosmovisión, ya que ella es la que otorga identidad y sentido de pertenencia a cada uno de sus miembros. Durante la época del advenimiento del Imperio la cosmovisión romana adquirió una forma acabada con límites precisos, bajo el persistente influjo de la autoridad del *princeps*, cuya intencionalidad política se imponía en las diversas manifestaciones culturales. A lo largo de los reinados de los emperadores julio – claudios la autoridad tiránica ejerció su poder para sostener la cosmovisión romana y evitar que salieran a la luz las grietas que habían alejado extraordinariamente a Roma de sus valores tradicionales. En la época neroniana es el espíritu joven y revolucionario de Lucano el que a través de su epopeya provocará la caída de la máscara, que los emperadores se afanaban en conservar, y denunciará que su comunidad ha perdido hace tiempo los valores que constituían su esencia y que la diferenciaban claramente de los extranjeros.[14] Lucano pone de manifiesto el derrumbe de la cosmovisión romana: Roma se ha 'contaminado' con la 'monstuosidad' que tradicionalmente le asignaba a los extranjeros. Esta actitud revolucionaria de Lucano en la que denuncia la pérdida de los valores republicanos y la

[13] cf. la descripción de la batalla de *Actium* en el centro del escudo de Eneas, Virgilio, *Eneida* 8.675-728.
[14] cf. n.11.

identificación del imperio con la tiranía propia de los 'bárbaros' es, según afirma F. Ahl,[15] un fenómeno aislado, ya que en los períodos posteriores los escritores romanos ya no volverán a buscar una vuelta a la república, sino la constitución de un imperio atemperado con un emperador que asigne un espacio para la libertad de expresión y de participación del senado y de las demás instituciones.

En el libro primero de la *Farsalia* Lucano anuncia el tema de su epopeya, las guerras civiles, y manifiesta abiertamente su dolor por este período histórico en el que Roma deja de enfrentarse a enemigos extranjeros, a los que llama 'odiados' ("gentibus invisis",1.9) y vuelve su violencia contra sí misma en una lucha entre conciudadanos: "populumque potentem / in sua victrici conversum viscera dextra"(1.2-3). Para el poeta esta situación representa míticamente el retorno al caos: "totis concussi viribus orbis" (1.5;67-83). Es evidente que hubiera preferido que su cosmovisión se hubiese mantenido en pie, es decir, que Roma hubiera seguido siendo el símbolo de la civilización, que, obedeciendo el mandato divino, avanzaba expansivamente hacia los pueblos 'bárbaros' y los dominaba con su 'luminosa' cultura. Pero el germen de la 'lucha entre hermanos por el poder' que Lucano ubica en un episodio mítico de los orígenes de Roma, el fratricidio de Rómulo (1.80-120), ha marcado a esta ciudad con el estigma de la autodestrucción, que la conducirá a las guerras civiles y, luego de ellas, al Imperio, un sistema político tiránico que provocará la pérdida de la esencia y de la identidad de Roma, que para Lucano estaban constituidas por el conjunto de los valores republicanos:

> imminet armorum rabies, ferrique potestas
> confundet ius omne manu, scelerique nefando
> nomen erit virtus, multosque exibit in annos
> hic furor. Et superos quid prodest poscere finem?
> cum domino pax ista venit. Duc, Roma, malorum
> continuam seriem clademque in tempora multa
> extrahe civili tantum iam libera bello. (1.666-672)

El episodio que simboliza para Lucano la transgresión (*hybris*) cometida por los romanos, que los conduce a la destrucción de su propia identidad es el cruce del río Rubicón. César, desobedeciendo las órdenes del senado, avanza con sus tropas hacia la ciudad de Roma. Esta actitud de violación de las leyes y el orden republicanos constituye para el poeta un verdadero sacrilegio. César es descrito en su avance con una apariencia que lo asimila a un bárbaro: "barbaricas saevi discurrere Caesaris alas" (1. 476); "victoque immanior hoste" (1.480). Por su parte, los pueblos extranjeros, a los que la guerra civil

[15] Cf. F. Ahl, *Lucan. An introduction*, Ithaca and London, 1976, 80-81.

deja liberados y tranquilos son descritos detalladamente con sus rasgos de primitivismo y salvajismo (1.419-465).

El dolor más intenso de Lucano consiste en la comprobación de que la verdadera y más profunda destrucción de Roma no es provocada por los 'odiados bárbaros' sino que proviene de Roma misma. Los extranjeros hubieran podido infringirle a su ciudad una derrota militar, una destrucción material de la que se hubiera podido recuperar, pero Roma se ha provocado a sí misma una destrucción más profunda e irreversible: la disolución de su propia identidad.

> non tu, Pyrrhe ferox, nec tantis cladibus auctor
> Poenus erit: nulli penitus descendere ferro
> contigit; alta sedent civilis vulnera dextrae. (1.30-32)

La guerra civil provoca, según Lucano, una lamentable y paradójica confusión de identidades: llega un momento en el que se hace difícil distinguir entre *ciues* y *hostes,* entre conciudadanos y enemigos, y esta situación provoca desesperación en el poeta. César, que representa la violación de las leyes republicanas y el avance de la violencia y la tiranía, llega a Roma, es nombrado cónsul y tiene bajo su mando a la mayoría de las tropas romanas que, según Lucano, se someten a él por miedo y aceptan de ese modo un gobierno tiránico y su propia esclavitud. Por la otra parte Pompeyo, que representa la causa de la república, debe huir y conseguir la ayuda de tropas extranjeras (3.150-156), dolorosa paradoja que desbarata la cosmovisión de Lucano. En el final del libro cuarto, luego de la victoria del rey africano Iuba (partidario de Pompeyo) sobre el romano Curión (partidario de César), el poeta expresa abiertamente su desesperación por esta caótica confusión:

> Romanam, superi, Libyca tellure ruinam
> Pompeio prodesse nefas votisque senatus.
> Africa nos potius vincat sibi. (4.791-793)

Desde una perspectiva mítica Lucano se ubica en la última etapa del mito de las edades: el retorno al caos. El poeta experimenta la disolución de lo que para él era su 'cosmos', ya no comprende los planes de los dioses celestiales:

> ...quis iustius induit arma
> scire nefas: magno se iudice quisque tuetur;
> victrix causa deis placuit sed victa Catoni. (1.126-128)

El momento de máxima sacralidad en la epopeya se relaciona con la revelación del futuro por parte de la maga Ericto, personaje directamente relacionado con los dioses infernales. El caos ha invadido hasta tal punto el universo, según la visión de Lucano, que se pregunta si los dioses celestiales (los que en su cosmovisión eran el sostén del orden

universal) tienen ocultos pactos que los llevan a obedecer a los dioses del caos y de la noche (6.492-499).

En el libro 7 la descripción de la batalla de Farsalia con las significativas imágenes de los innumerables amontonamientos de cadáveres representa el momento culminante de caos y de pérdida de la identidad: a partir de esa victoria de César Roma dejará de ser república y se convertirá en una tiranía, es decir que dejará, según Lucano, de ser 'Roma' y se asimilará a uno más de los 'reinos bárbaros'. En el límite extremo de la inversión de identidades Lucano llega a pedir que se salven los extranjeros, para que ellos se conviertan en lo que para él representaba 'el pueblo romano', ya que Roma con la tiranía de César no lo será más (7.535-543).

Tras la victoria de César, el asesinato de Pompeyo y la instalación de la tiranía imperial en Roma, el único representante del 'orden perdido', de la 'causa justa', según Lucano, es Catón, que con un grupo de soldados prefiere internarse en los desiertos de Libia antes que someterse a la esclavitud bajo el mando de César. El camino de Catón es descrito desde una perspectiva mítica como el audaz peregrinaje de un héroe que, al ver destruido el orden previo se lanza hacia un espacio desierto, desconocido y caótico, y aferrándose a sus ideales intenta forjar un nuevo camino, constituyéndose él mismo en un nuevo modelo de héroe.[16] Catón es capaz de ofrecer su vida en defensa de sus ideales, unos ideales en germen, que no encuentran en ese momento histórico un lugar para su realización, que parecen no ser favorecidos ni por los dioses ni por la Fortuna, tal como se los conocía hasta el momento. Pero aun en ese estado de indefensión el héroe avanza con una certeza interna que lo guía hacia un lugar que desconoce, y está dispuesto a ofrecer su vida en defensa de esa verdad interior. Así lo expresa Catón al dirigirse a sus soldados:

> 'O quibus una salus placuit mea castra secutis
> indomita cervice mori, componite mentes
> ad magnum virtutis opus summosque labores.
> vadimus in campos steriles exustaque mundi,
> qua nimius Titan et rarae in fontibus undae,
> siccaque letiferis squalent serpentibus arva.
> durum iter ad leges patriaque ruentis amorem.
> per mediam Libyen veniant atque invia temptent,
> si quibus in nullo positum est evadere voto,
> si quibus ire sat est. (9.379-388)

[16] Acerca de los rasgos del camino heroico cf. J. Campbell, op.cit.,pp.35-49 y P. Azara, "Por qué la fundación de la ciudad", *La fundación de la ciudad. Mitos y ritos en el mundo antiguo*, P. Azara *et al*., eds., Barcelona, 2000, pp.159-161.

Los usos políticos del cuerpo en el discurso de la UNESCO: los tuareg y el 'cuerpo del refugiado'

Gabriela V. Lemma

Los pastores nómades siempre han tenido una relación compleja con las sociedades sedentarias. En general, se los puede encontrar en las fuentes como grupos belicosos descriptos con los peores calificativos: bandidos, ladrones, asesinos. Sin embargo, y más allá de las fuentes escritas, los nómades también han mantenido relaciones políticas, económicas y sociales con los grupos sedentarios.

El verdadero secreto de los nómades en su adaptación a las condiciones climáticas durísimas que los rodean, consiste en haber convertido el pastoreo en su modo de vida: este permite el aprovechamiento de una superficie muy amplia pero árida mediante el constante movimiento en busca de los escasos pastos y los pozos de agua necesarios para su ganado. Esta adaptación ha influido directamente en su forma de organización política y social.

La generalización de las formas capitalistas en todo el mundo a partir de fines del siglo XIX ha chocado con el modo de vida de los pastores nómades (como con otros modos de producción no capitalistas). Los nómades son pastores por definición,[1] y su organización social, económica y política no puede acomodarse a las formas organizativas del estado-nación, con sus límites territoriales, administración política centralizada y explotación capitalista de los recursos económicos.

Los tuareg son una sociedad nómade pastoralista que desde el siglo XV hasta principios del XX controló la zona del Sahel,[2] al sur del desierto del Sahara a través del que mantienen rutas comerciales que unen la región con África del norte. La colonización francesa de fines del siglo XIX y principios del XX de la región o bien tendió a ignorar a los nómades, o bien a reprimirlos, y sobre todo, procuró desarticular la hegemonía militar, política y económica de los tuareg en la región.

---

[1] Khazanov, A. M., "Introduction: The phenomenon of nomadism: myths and problems", en *Nomads and the Outside World*, The University of Wisconsin Press, 1994.

[2] El Sahel es una zona semidesértica que se extiende desde Mauritania y el Senegal, al oeste, hasta Chad y los confines del Sudán, pasando por Malí, Alto Volta y Níger. Es una región de casi cuatro millones de kilómetros cuadrados de tierras semiáridas que se extiende a lo ancho del continente africano. Su límite norte es el Sahara que se está extendiendo sobre las tierras que constituían las tierras de pasturas para los nómades. Los tuareg son sólo uno de los pueblos que viven allí y explotan la región mediante técnicas de pastoreo.

En 1916-17 se produjo una sublevación de toda la sociedad tuareg. La represión buscó desarticular a las familias que detentaban el poder y desarmar las confederaciones que organizaban políticamente a la sociedad tuareg. Los resultados de esta política colonial provocaron una inversión en la economía saheliana: ya no serían los nómades los que dominaran la economía, sino que sería la población campesina del sur la que cobraría mayor importancia; a partir de ese momento buscará orientar su producción agrícola hacia el mercado colonial y la administración colonial tendrá su base en ella.

Junto con los procesos de descolonización y organización de los nuevos estados africanos, en los '60 y '70 la población sedentaria de la región creció y debieron dedicarse más tierras fértiles a la agricultura, restando tierras de pastoreo a los nómades. Se incorporaron cambios en la economía campesina sedentaria, en particular, la introducción de cultivos comerciales. También se introdujeron cambios en la cría de rebaños de los nómades, tales como la eliminación de enfermedades lo que llevó a un aumento del ganado en un territorio limitado. Estos cambios se realizaron a partir de los incentivos de los gobierno de Níger y Malí, estados-nación en los que quedó enmarcada la mayoría de la población tuareg. El pastoreo nómade y la agricultura comercial sedentaria comenzaron a competir por las mejores tierras con acceso al agua. Con el progresivo cercamiento de tierras los tuareg se vieron en la situación de tener una gran cantidad de rebaños pero una superficie cada vez más pequeña donde hacerlos pastar, lo que tuvo como resultado la destrucción de la frágil vegetación saheliana.

Además, en competencia con la ganadería tradicional tuareg, la ganadería organizada bajo formas capitalistas, cercó las tierras con acceso a los pozos, que dejaron de estar bajo el control de los jefes y asambleas tradicionales tuareg, afectando su organización económica.

Todas estas circunstancias tuvieron repercusiones catastróficas cuando, a mediados de los '70 las precipitaciones anuales descendieron por debajo del promedio y privaron a los tuareg de los pastos del Sahel. Las sequías no constituyen, ciertamente, una novedad en una zona tan próxima al Sahara, pero sí las nuevas condiciones de la economía capitalista: el ganado comenzó a morir de hambre (no de sed) por la sequía y los nómades debieron comenzar un éxodo, primero en busca de pastos, luego en busca de comida en las ciudades vecinas de Malí, Níger, Argelia y Libia[3].

[3] En esta introducción se han utilizado datos y referencias de toda la bibliografía que aparece citada al final de este trabajo.

El *Correo de la UNESCO*, publicación de la UNESCO (Organización para la ciencia, la educación y la cultura), organismo internacional dependiente de la ONU, publicó una serie de artículos en 1975[4] que describían y llamaban la atención internacional sobre la situación de los tuareg refugiados en el campamento del Lazareto, cerca de Niamey, ciudad capital de Níger.

En este trabajo intentaremos analizar estos artículos a partir de la utilización de los conceptos utilizados por Didier Fassin en su artículo "Gobernar por los cuerpos: políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia".[5] Los conceptos que trabajaremos aquí serán 'biolegitimidad' (política en la que la se vincula el cuerpo sufriente en un tejido de argumentos que deberían fundamentar la legitimidad de una persona),[6] 'ayuda humanitaria',[7] 'usos políticos del cuerpo'. Todos estos conceptos transitan alrededor de una idea: el cuerpo puesto en escena como fuente última de legitimación de un reclamo.

También emplearemos en este trabajo una categoría de análisis propia que es la de 'cuerpo del refugiado'. El 'cuerpo del refugiado' no es precisamente la presencia física del tuareg en el campamento del Lazareto, sino una creación discursiva que se desprende del análisis de los artículos citados. En este trabajo sostendremos que el 'cuerpo del refugiado' es construido y elaborado con un determinado fin político. Estudiaremos cómo ese cuerpo es preparado para la recepción de una ayuda humanitaria que reclama la UNESCO y cómo es expuesto para legitimar el pedido de ayuda.

El 'cuerpo del refugiado' se compone de tres elementos: la descripción del sufrimiento del cuerpo físico, la historia social de la destrucción de ese cuerpo y las obligaciones a las que ese cuerpo debe comprometerse para recibir la ayuda que la UNESCO solicita.

Es necesario aclarar un punto: la situación extrema de la sociedad tuareg es objetiva y en ningún momento es puesta en discusión. Lo que aquí se intenta poner en relieve es la construcción deliberada del 'cuerpo del refugiado' tuareg destinada a poner el

---

[4] Los artículos son lo siguientes: Brabyn, H., "Sahelianos tuareg: los condenados del desierto"; Bugnicourt, J. y otros, "Sahel" (consta de cinco capítulos: «1. Un pueblo privado de su medio secular», «2.El tuareg y su rebaño en lucha a muerte contra la sequía», «3.Los nómades, una población al margen de la economía moderna», «4. Llegaron veinte mil pero ¿cuántos emprendieron el camino?», «¿Un éxodo sin esperanza de retorno?». De *El Correo de la UNESCO*, Abril 1975 (año XXVIII), París.

[5] Fassin, D., "Gobernar por los cuerpos, políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia", en *Cuadernos de Antropología Social* (17) 2003.

[6] Fassin, D., op.cit., p.53.

[7] Kobelinsky, C., "Notas sobre el confinamiento y la política de asilo en Francia", en *Cuadernos de Antropología Social* (22) 2005, pp.137-151.

cuerpo como un recurso para reivindicar la ayuda humanitaria, ayuda que apela a la compasión más que al reconocimiento de derechos.[8]

La descripción del 'cuerpo del refugiado'

Está claro que, sin el sufrimiento físico, el 'cuerpo del refugiado' no existiría. Toda la justificación de la ayuda humanitaria que reclama este cuerpo construido se basa en que *es* un cuerpo sufriente. En nuestro caso, el relato del cuerpo sufriente elaborado por la UNESCO para presentar a los tuareg-refugiados.

En primer lugar, el 'cuerpo del refugiado' se compone miembros barnizados de muerte y miseria: gusanos, hambre, problemas por el hambre. El 'cuerpo del refugiado' se construye con el estómago de un niño que no puede digerir el mijo; con la piel seca de un anciano al que se dejó morir; con la hemorragia que implica la pérdida de rebaños y los niños; con el envilecimiento de la carne cubierta de olores, moscas y "gusanos que chupan la sangre";[9] con un paisaje desolado y desolador; con las imágenes del hambre en los cuerpos de las mujeres y los niños juntando víveres que lanzan los aviones.

En los textos, las mujeres, los niños y los ancianos son los portadores del cuerpo sufriente, de la miseria y de la desnutrición. Ellos son los que mueren y sólo se pueden suponer las muertes masculinas en las cifras de las víctimas. Los hombres, en cambio, son los portadores de la palabra, del relato de la experiencia de ver el cuerpo que sufre. Los hombres tienen una de las voces del 'cuerpo del refugiado'. Ellos no parecen vivir en carne propia el sufrimiento sino en forma psicológica. Son los sobrevivientes y espectadores de la desgracia: ven cómo muere su ganado, pierden a sus mujeres, se mueren sus ancianos y hermanos.[10]

En segundo lugar el 'cuerpo del refugiado' se construye a partir de la historia del sufrimiento de la sociedad tuareg. El cuerpo experimenta sufrimientos más allá de lo físico: el desgarramiento es social, la sociedad tuareg pierde su cohesión y su solidaridad tradicional.

Pero, esta vez, es la UNESCO quien asume la voz en el relato del desgarramiento social y es un dato muy significativo que conviene tener en cuenta y que retomaremos más adelante. En el discurso de la UNESCO, el quiebre social también se descri-

[8] Kobelinsky, C., op.cit., p.140.
[9] Del *Correo de la UNESCO*, op.cit., p.27.
[10] Del *Correo de la UNESCO*, op.cit., p.27.

be en términos corporales: "la sociedad tuareg, **desangrada** ya en su cúspide, padeció […] una lenta **hemorragia** en su base".[11]

Y también es la UNESCO la que señala a quiénes se considera responsables de la situación y deberían estar ocupándose del tema:

> No cabe duda alguna de que la sequía y sus consecuencias han hecho que un sector de las elites de los países interesados cobren nueva conciencia de su situación y les ha inducido a hacer un análisis más profundo de los aspectos económicos y humanos del desastre así como de la política puesta en práctica durante el período que lo precedió y aquél en que se trató de resolver el problema.[12]

¿Por qué la UNESCO debe asumir la voz en este aspecto del 'cuerpo del refugiado'? Porque en boca de un tuareg, esas cuestiones se convertirían en reclamos realizados por sujetos políticos, económicos y sociales, y la 'razón humanitaria', el hilo conductor de los artículos, no admite otra reivindicación que la basada en el cuerpo sufriente. En esta descripción, las voces de los tuareg son aquietadas y la que prevalece es la voz de la UNESCO escudada en su neutralidad de organismo internacional dependiente de la ONU. Los culpables de la crisis económica de los tuareg son señalados pero por un organismo internacional con pretensiones de neutralidad que está construyendo un cuerpo en una forma deliberada.

Un tercer elemento que compone a este cuerpo es la 'obligación'.[13] En los términos de la biopolítica, si se pide ayuda se debe entregar algo a cambio, se debe tomar un compromiso para demostrar que esa ayuda no será en vano. Estos compromisos también constituyen al 'cuerpo del refugiado'.

Uno de los compromisos es la subordinación al estado-nación capitalista: en el caso de los tuareg, el abandono de la vida nómade y su tradicional organización económica por una organización sujeta al control estatal y al estado-nación que habitan. Otro compromiso está señalado por el mérito. El 'cuerpo del refugiado' también debe demostrar que tiene méritos para recibir la ayuda que solicita. Debe mostrar animación dentro de tanta desesperanza y, al menos, la intención de salir de la situación en la que se encuentra. También el 'cuerpo del refugiado' debe rechazar el desierto.[14]

Pero, fundamentalmente, el 'cuerpo del refugiado'deber comprometerse a la subordinación política. Y es por esto que la UNESCO subraya: "lo importante -y acaso lo fundamental- es que persiste entre esos refugiados la conciencia de constituir una

[11] Del *Correo de la UNESCO*, op.cit., p.16. Resaltado nuestro.
[12] Del *Correo de la UNESCO*, op.cit., p.31.
[13] Ver en Fassin, D., op.cit., p.59, el concepto 'políticas de la obligación'.
[14] Del *Correo de la UNESCO*, op cit., p.30

entidad humana y cultural, no una nación con pretensiones de reivindicar un territorio".[15]

Los usos políticos del cuerpo

Para comenzar este análisis es preciso retomar algunas ideas sobre el 'cuerpo del refugiado'. El 'cuerpo del refugiado' es un cuerpo pasivo, un cuerpo al que gusanos chupan la sangre, un cuerpo que se angustia; es un cuerpo que se va despojando de su ganado, que tiene la piel reseca. No es un cuerpo que lucha, es un cuerpo que sufre hambre, un cuerpo que se muere, un cuerpo que se refugia. Y, por sobre todo, es un cuerpo que no quiere rebelarse.

En este ritual de relatar el sufrimiento del Otro, la UNESCO vuelve a definir su posición en la escena internacional: su neutralidad como organismo internacional dependiente de la Organización de las Naciones Unidas. Neutralidad que justifica su capacidad para señalar errores sin que su señalamiento sea considerado político. Es por esta razón que los errores y las causas de la miseria de los tuareg son puestos en la voz de la UNESCO: primero porque pueden ser matizados; segundo porque no se transforman en reivindicaciones de otro tipo. La 'ayuda humanitaria' es el principio y el fin del 'cuerpo del refugiado'.

Los tuareg que portan[16] el 'cuerpo del refugiado' son extranjeros aun en sus propios países. Lo que la UNESCO utiliza para 'negociar' esta ayuda humanitaria es, no su cuerpo físico, sino una 'descripción patética y monstruosa del mismo'. Y esa descripción, los convierte en víctimas del ejercicio de una violencia política: ser privados de todo tipo de derechos. En definitiva, esclavizarse. ¿Qué otra cosa es, después de todo, entregar el cuerpo para obtener algo?

Al presentarlos de esta forma, los tuareg son víctimas de la violencia que implica la negación de sus propias reivindicaciones sociales, políticas y económicas. Esta despolitización tiene que estar precedida de un pasaje previo: la conversión de los tuareg-nómades en tuareg-refugiados. Sin este pasaje,[17] que está mediado por la construcción del 'cuerpo del refugiado', la despolitización no es posible y es en esta línea que deben leerse todas las "pérdidas", "hemorragias" y "desencantos" que hemos visto antes.

---

[15] Del *Correo de la UNESCO*, op.cit., p.31.
[16] Debemos aclarar que esta 'portación' es meramente discursiva, no está dentro de nuestras posibilidades evaluar en qué medida estos artículos influyeron en la situación real de los refugiados del campamento de Lazareto.
[17] Para un análisis de la situación del refugiado como un rito de pasaje, ver Kobelinsky, C., op.cit.

Para entender la intención de la UNESCO en estos artículos es preciso notar los años de los que estamos hablando. Descolonización africana, socialismo africano, guerra fría, socialismo musulmán, los conflictos entre Egipto e Israel, la creación de la OLP, son los problemas que están en el aire de mediados de la década del '70. En los artículos se señala pocas veces: los tuareg son una población de religión musulmana que no sólo tiene contactos con el sur del Sahel, sino también con el norte, además de poseer una historia de rebeliones armadas durante el siglo XX. Nunca se menciona que los tuareg también migran hacia Libia y Argelia, países con poblaciones culturalmente más afines a la cultura tuareg y donde se enrolaron sobre todo en las fuerzas armadas.[18] Muammar el Qhadafi, quien gobierna Libia desde 1969, es el vecino temido y nunca nombrado, aquél que está más allá del Sahara, ese desierto que el tuareg-refugiado parece querer rechazar,[19] pero que el tuareg-nómade conoce como la palma de su mano.

¿Por qué la UNESCO hace poca mención al resto de los grupos refugiados peules, boroboros y moros que también sufrieron la sequía? ¿Por qué tanto interés en los tuareg? Porque los tuareg, con sus solidaridades "quebradas" y sus alianzas tradicionales "rotas", su sociedad "desangrada" y sus pocos deseos de autonomía, son probablemente, el pueblo que más posibilidades tiene de sublevarse en una situación caótica e inestable como la de mediados de la década del '70. Y sublevarse es, a principios de los '70 para el mundo occidental, sinónimo del fantasma del comunismo. Qhadafi contaba con el apoyo parcial de la Unión Soviética y poseía un historial de ayuda a grupos guerrilleros terroristas como la OLP y el IRA ¿Cómo se vería un país tuareg musulmán con Libia y Qhadafi como vecinos? ¿Y qué consecuencias políticas tendría para la región?

Conclusiones

La Guerra Fría permite explicar por qué se construye el 'cuerpo del refugiado' y, al mismo tiempo, la guerra fría hace imprescindible la 'razón humanitaria'. "Un pueblo descuartizado no se subleva", parece ser la afirmación de la UNESCO.

El tuareg-nómade debe ser convertido en tuareg-refugiado porque el historial de rebeliones armadas y violentas del primero es frondoso.[20] No sólo está la idea o el

[18] Ramírez, C., "Los tuareg: una crisis y una cultura que perduran", en *Revista de Africa y Medio Oriente* (10.1-2) 1993, p.46.

[19] Resulta interesante señalar además que mientras la mayoría de los países vecinos a Níger y Malí aparecen en un mapa en uno de los artículos que señala la región del Sahel, los límites geopolíticos de Túnez, Libia y Egipto no aparecen en él.

[20] Desde principios del siglo XX y hasta el año 1996 se sublevarán con intenciones de reivindicación de autonomía política por lo menos cuatro veces (1915 y 1916, 1962, 1985, 1990-1991 hasta 1996). Tomado

temor de una rebelión, está la certeza de que en el pasado las han realizado. Es por este motivo que la 'razón humanitaria' es tan importante; es por esta razón que el 'cuerpo del refugiado' no sólo se compone de sufrimiento físico sino también de desgarramiento social y compromisos de tranquilidad política y ausencia de sublevaciones armadas.

La sociedad tuareg fue realmente golpeada por la sequía de principios de los '70, tardará algún tiempo en recuperarse, en particular, porque la sequía vuelve a la región en los años '84 y '85.[21] Los tuareg volverán a alzarse en armas recién en 1990 y 1991 cuando una rebelión armada muy violenta sacudirá a Níger y Malí. El Correo de la UNESCO no volverá a hablar los tuareg hasta 1994 y 1996. En el primer artículo, los tuareg rebeldes están entregando las armas. En 1996, los tuareg usan como arma la educación, probablemente perdiendo lo poco que queda de su cultura.

Una pregunta interesante para plantearse sería ¿en qué medida afectó esta construcción discursiva a los tuareg? ¿Ejerció alguna influencia en los gobiernos de Malí y Níger? ¿Quiénes son los verdaderos destinatarios del discurso de la UNESCO? Un primer intento de respuesta sería que los destinatarios parecen ser más la opinión pública internacional que los verdaderos responsables de la situación.

También es interesante reflexionar sobre la dimensión discursiva del 'cuerpo del refugiado'. Cabría pensar que es en esa construcción (muy parecida a la mentira) en donde los tuareg tienen un margen para poder resistir. Y no es un margen pequeño, es el margen que separa los discursos de los hechos. La UNESCO puede presentarnos como quiera a los tuareg. Los hechos nos dicen que se levantaron en armas en 1990 en Malí y 1991 en Níger.

El cuerpo sufriente es usado por la UNESCO con un fin político: desplazar hacia la causa humanitaria los terribles resultados sociales y económicos de las políticas poscoloniales, tanto locales como internacionales, en África. En el ritual del sacrificio de un cuerpo, la UNESCO vuelve a definir la razón para la que fue creada: "los problemas del Sahel revisten especial urgencia, y la UNESCO tiene la suerte de contar con todo un caudal de experiencia y de materiales de investigación, gracias a su anterior programa de investigaciones sobre las zonas áridas"[22] se afirma en uno de los artículos antes de proponer un programa completo para solución de los problemas de sequía de la

---

de Ramírez, C., "Los tuareg: una crisis y una cultura que perduran", en *Revista de África y Medio Oriente* (10.1-2), 1993, pp.43-52.

[21] Resulta muy interesante notar que la UNESCO vuelve a ocuparse de la sequía en estos años, los que coinciden con un recrudecimiento de las hostilidades entre Estados Unidos y Libia.

[22] Del *Correo de la UNESCO*, op.cit., p.7.

región. Los argumentos de la ‘Organización para la ciencia, la educación y la cultura’, sirven para esconder la situación política de una sociedad con capacidad de acción militar en una región muy inestable demasiado cercana a los centros de disputa económica y política del África del Norte, Arabia, Israel y Palestina.

Los monstruos y sus causas en los comienzos de la Modernidad. El caso de los Jesuitas de la Universidad de Coimbra

Silvia Manzo

La concepción de los monstruos en los comienzos de la Modernidad estuvo en gran parte determinada por las ideas de Aristóteles que eran las dominantes en la enseñanza universitaria. De particular importancia fue la transmisión de la filosofía aristotélica por medio de libros destinados a la formación de los estudiantes. Entre ellos se destacan los comentarios de un grupo de Jesuitas de la universidad portuguesa de Coimbra, conocidos como 'Conimbricenses', que tuvieron gran difusión en las universidades europeas y fueron una las fuentes fundamentales mediante las cuales los grandes filósofos modernos accedieron a la filosofía del Estagirita. Analizando la posición de los Conimbricenses en relación con sus fuentes, este estudio pretende contribuir a la reconstrucción historiográfica del concepto de lo monstruoso en la etapa de gestación de la nueva imagen del mundo que tuvo lugar durante la Modernidad.

Más allá de que los Conimbricenses seguían con detalle el texto aristotélico, sus interpretaciones se nutrían de otras corrientes de pensamiento y de las nuevas ideas de su época. Es por eso que en varias ocasiones forjaron conceptos propios y a la vez eclécticos no siempre identificables o incluso inconciliables con su fuente aristotélica. Este es el caso del tratamiento de los monstruos que realizó el conimbricense Emmanuel de Goes, quien escribió el comentario a la *Física* de Aristóteles (primera edición Coimbra 1592).[1] Siguiendo el orden de la exposición de Aristóteles presenta la *quaestio* sobre los monstruos al finalizar su estudio de la causa final. A ello, le suma las explicaciones que Aristóteles da sobre las causas de los monstruos en *De Generatione Animalium.*[2] Allí cuando Aristóteles analiza la semejanza entre padres e hijos presenta los monstruos como una clase de generación en la que los hijos no se parecen a sus padres. Pero al definir su posición sobre los monstruos excede el marco aristotélico y recurre a fuentes muy diversas: clásicos de la Antigüedad (Plutarco, Galeno, Plinio, Flavio Jose-

[1] Mis citas de esta obra corresponden a la edición *Commentariorum Collegii Conimbricensis Societatis Jesu, in octo Libros Physicorum Aristotelis Stagiritae*, Coloniae, 1596, 2 vols. (en adelante *in Phys.*). Sobre la producción de comentarios del colegio de Coimbra vd. Charles Lohr, "Renaissance Latin Aristotle Commentaries: Authors C", *Renaissance Quarterly* (28.4) 1975, pp.689-741.

[2] Aristóteles, *Física* II 8; *De Generatione Animalium* IV 3-4. Para un estudio sobre los monstruos según Aristóteles vd. Upton, Thomas, "Aristotle on monsters und generation of kinds", *American Catholic Philosophical Quarterly* (77.1) 2003, pp.21-36.

fo), filósofos medievales mayores y menores (Agustín, Boecio, Alberto Magno, Juan de Jandun, Avicena, Capreolus, Tomás de Aquino, Buenaventura)[3] y autores del Renacimiento (Pico de la Mirándola, Marsilio Ficino, Ambroise Paré, Boemus, Fernel). El tema, al que Aristóteles apenas dedicó unas líneas en la *Física,* recibe un análisis mucho más extenso por parte del jesuita, quien escribe en una época en que el interés por los monstruos había crecido notablemente tanto en la cultura 'popular' como en la 'docta'.[4]

Los monstruos como errores naturales

La variedad de enfoques sobre lo monstruoso conocida en el siglo XVII se hace presente cuando De Goes reconoce que hubo varias definiciones de los monstruos.[5] La que él considera más adecuada es la siguiente: un monstruo es un efecto natural que degenera de la disposición recta y habitual de la especie.[6] Siguiendo a Aristóteles[7] explica que el efecto es 'natural' en contraposición a lo artificial. En los productos hechos por el hombre hay casos que se separan de la regla del arte. A estos se los llama 'monstruos', no en sentido propio sino por analogía con la naturaleza. De Goes deja claro que no hay intervención directa de Dios en la producción de monstruos. Su causa no es sobrenatural y, por tanto, no puede ser confundido con un milagro.

El monstruo ocurre por un error, una degeneración del orden que el fin que gobierna a la naturaleza determinó para determinada especie. Además, el monstruo es algo poco habitual, una excepción en la cual la naturaleza no sigue su curso ordinario. Aquí se plantea una aclaración importante: los monstruos son casos excepcionales dentro de una especie pero no constituyen *per se* una especie. Cada especie tiene una disposición y una estructura de sus miembros propias. Cuando nacen individuos que no siguen esa regla se trata de monstruos. La degeneración puede producirse en las partes, como la oveja con cabeza de vaca de Aristóteles [8] o como los seres descriptos por Plinio que tienen un solo ojo en su frente. Por eso, los pigmeos no son monstruos, pues lejos de ser excepciones constituyen un grupo de casos que definen una especie propia. Con ello,

---

[3] Sobre las influencias del pensamiento medieval en los comentarios conimbricenses vd. De Carvalho, "Medieval Influences in the Coimbra Commentaries (An Inquiry into the Foundations of Jesuit Education)", *Patristica et Mediaevalia* (20) 1999, pp.19-37.

[4] Bates, Alan, "Good, Common, Regular, and Orderly: Early Modern Classifications of Monstrous Births", *Social History of Medicine* (18.2) 141-158, 2005, pp.143-144.

[5] La exposición sobre los monstruos que nos ocupa se desarrolla en *in Phys.* libro II, capítulo 9, quaestio V, pp.339-346.

6 *In Phys.,* p.339.

7 Aristóteles, *Física,* II 8, 199b4ss.

[8] Aristóteles, *De Generatione Animalium,* IV 3.769b15. Remite a Plinio, *Historia naturalis,* VII 4.

aunque no lo diga explícitamente De Goes incluye los monstruos en una categoría de fenómenos especiales: los "praeter naturam" (más allá del curso ordinario de la naturaleza).

Las causas de los errores

A la hora de exponer las causas de la existencia de monstruos el conibricense se basa en fuentes de diversas tendencias. Si bien predominan en su exposición causas de índole biológica, admite también explicaciones topográficas, astrológicas y psicológicas. Ya que los monstruos constituyen una desviación, hay muchos modos por los que pueden ocurrir, mientras que hay una sola manera de que se produzca una generación no monstruosa. Los distintos modos pueden combinarse entre sí y son tantos los posibles que De Goes no pretende presentar todos ellos sino sólo los más habituales.

La argumentación para explicar las causas de los monstruos parte de confrontar el 'camino recto' de las generaciones con los desvíos en ese camino. Precisamente, los monstruos ocurren por defectos producidos en las distintas causas que intervienen en la generación de los animales. Hay cinco causas principales que concurren en la generación animal[9]: 1) la virtud formativa del semen; 2) la materia a partir de la cual crece el feto; 3) el receptáculo del feto; 4) la complexión de las cualidades primarias (frío, cálido, húmedo, seco) de cuya temperatura depende la salud y la integridad de los animales; 5) variables externas.

Seguidamente De Goes repasa los defectos más habituales que se dan en cada causa: 1) a veces, la virtud del semen es muy débil, de modo que se generan fetos con partes no diferenciadas e incapaces de cumplir sus funciones. Así, los fetos adquieren la forma de una especie inferior como los hombres con cabeza de carnero.[10] También por defecto del semen los miembros aparecen mal ubicados o nacen hermafroditas y andróginos. Esto se debe a que su poder formativo se precipita sobre la materia materna con iguales fuerzas para formar ambos sexos. 2) En cuanto a la materia que es aportada por la madre, De Goes señala tres fallas: la confusión de semillas de distintas especies, en la cual se obstaculizan mutuamente distintas virtudes formadoras. De este modo nacen semihombres y semibestias. Otra falla es la poca cantidad de materia: de ahí que nazcan hombres con un solo ojo, un pie, cuatro dedos, y a veces enanos y homúnculos. Un defecto contrario es el exceso de materia por el cual nacen los gigantes o partes desmesu-

[9] *In Phys.* p.340
[10] *In Phys.* p.341

radas como el molar que relata Agustín.[11] 3) Un útero pequeño o uno muy grande tienen consecuencias especialmente en los fetos múltiples. A veces, se comienza a formar un feto doble y luego por un espacio inadecuado se produce una confusión en la cantidad de los miembros, como en los hombres a los que les sobran miembros superiores y la faltan inferiores, siameses, etc. 4) Con respecto a las cualidades primarias, De Goes indica que los monstruos ocurren cuando estas se dan en forma desproporcionada. Por ejemplo, el calor excesivo en el corazón del feto produce una suerte de humor residual de las partes terrestres de la materia que es la causa los niños con barba.[12] 5) Al considerar las desviaciones que se producen por causas externas, De Goes se aleja de Aristóteles. Cree que es central la constitución del aire de la región en la que se realiza la gestación y concluye que hay regiones como Egipto que son más proclives a la generación de ciertos tipos de monstruos. El propio Aristóteles comparte esta opinión sobre Egipto pero da una explicación distinta: los egipcios tienen más gestaciones múltiples que el resto de los hombres y eso los predispone a los partos monstruos.[13]

Otro condicionante externo, según De Goes, es la influencia astral. Cuando dominan las estrellas que más favorecen la generación de los hombres a veces ocurre que los animales que se generan en ese tiempo e incluso las piedras que crecen en ese periodo imitan la imagen de los hombres, porque el aspecto del cielo introduce en ellos la expresión de la figura humana cuanto les es posible (sigue en esto a Alberto Magno y Juan de Jandún). En este punto se declara en contra de Pico de la Mirándola quien niega que los cuerpos celestes sean causa de los monstruos porque ellos sólo son fuente de la armonía del universo.[14] De Goes cree, en cambio, que de la misma manera que los astros producen tempestades e inundaciones pueden producir monstruos en los animales y en los hombres.

Finalmente, tomando como base testimonios e ideas de Galeno y Fernel entre otros, agrega que entre las causas más importantes de los partos monstruosos se encuentra la imaginación de los padres,[15] que a veces hace desviar de su objetivo a la facultad formadora del semen e imprime en el feto las formas que concibe la mente. Aquí por

---

[11] Agustín, *De Civitate Dei,* IX 15

[12] *In Phys.,* p.342.

13 Aristóteles, *De Generatione Animalium,* 770ª35-36, p.425.

[14] Remite a Pico de la Mirándola, *Contra los astrólogos,* libro III, cap.21. El título de la obra de Pico en realidad es *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (1493). Sobre esta obra vd. Brian Copenhaver, "Astrology and Magic" en Ch. Shmitt y Q. Skinner (eds.) *The Cambridge Companion of Renaissance Philosophy,* Cambridge, C.U.P., 1988.

[15] Daston, Lorrain, "Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe", *Critical Inquiry,* (18), 1991, p.112.

ejemplo se remite a un hecho reportado por Avicenna:[16] unos polluelos nacieron con cabeza de milano porque su madre se asustó mucho cuando se le apareció uno mientras estaba empollando.

Monstruos y fines

Una cuestión muy relevante para el análisis de De Goes se encuentra en la relación entre la existencia de los monstruos y las causas finales.[17] Las preguntas que intenta responder son si la naturaleza y si Dios buscan producir monstruos. En el caso de la naturaleza hace una distinción entre los actores que intervienen en la producción de monstruos. Dado que el monstruo es un vicio de la naturaleza que se desvía de su fin a causa de un impedimento, De Goes distingue entre la naturaleza que es impedida y la naturaleza que impide. Por ejemplo, una naturaleza impedida sería un caballo que intenta concebir un ser similar a sí mismo, y una naturaleza que impide sería el exceso de materia que causa el nacimiento de un caballo dos cabezas. Hay además que considerar tres cosas en este fenómeno: la naturaleza equina, la cabeza que redunda en otra (causa próxima de la deformidad) y la deformidad misma, a la que propiamente se llama 'monstruo'.

Por un lado, De Goes sostiene que la causa impedida *per se* no tiende al monstruo; es como un artesano que quiere la obra que planifica pero es impedido para alcanzarla. Sólo con respecto a esa causa segunda puede decirse que el monstruo ocurre por algo fortuito.[18] Pero para la gestación de un monstruo además de la causa impedida debe necesariamente darse la causa impediente. Por lo tanto, la naturaleza 'como un todo' tiende al monstruo: que la natura tienda a un efecto significa que propende a su realización y en la medida que comprende tanto la naturaleza impedida como la que impide. En consecuencia, Dios quien concurre con la acción de la naturaleza toda en sus causas segundas también tiende al monstruo.

En este punto De Goes marca una diferencia importante entre la intención de las causas segundas y la intención de la causa primera. Si bien puede decirse que en relación con las causas segundas en la generación de lo monstruoso hay un componente fortuito, con respecto a la causalidad de Dios no hay nada fortuito o azaroso, ya que él es providente y sabe todo lo que ocurrirá.

---

[16] Remite a Avicena, *De animalibus*, liber V.
[17] *In Phys.* pp.344-346.
[18] Aristóteles, *De Generatione Animalium*, IV 4.770b.

Dios tiende al monstruo en tanto concurre con las causas segundas, a través de su voluntad absoluta y eficaz. Tiende también a la especie perfecta cuando concurre con la naturaleza impedida con su voluntad condicionada (concurso ordinario y extraordinario). Pero no hay que pensar que se frustran sus fines, ya que no quiere los fines de todas las cosas particulares en un sentido absoluto sino que, acomodándose a sus naturalezas, destina a unas al fin ordinario y a otras las hace desviarse. Esto desvío ocurre con respecto al fin particular de la criatura pero no con respecto al fin común del orden universal. Además, con su sabiduría Dios hizo los monstruos para adornar el mundo, así como creó las tinieblas para exaltar luz. En la oposición se da la belleza. Para De Goes los monstruos, además de errores naturales perfectamente explicables por la ciencia, son objeto de placer.

Conclusión

En su estudio sobre las "maravillas y el orden de la naturaleza" publicado en 1998, Lorraine Daston y Katharine Park concluyen que durante gran parte de la Modernidad temprana coincidieron y coexistieron "tres complejos de interpretación" sobre los monstruos, que estaban asociados con distintas emociones: 1) horror, cuando el monstruo era considerado un portento, un signo de la ira de Dios; 2) placer, cuando se lo contemplaba como el juego creativo de la naturaleza; y 3) repugnancia, cuando se lo entendía como desviación del curso ordinario de la naturaleza.[19] La lectura general que nos ofrece el monumental trabajo de las autoras, con sus aciertos y desaciertos, es de gran utilidad para valorar históricamente la interpretación de los monstruos que expone el comentario conimbricense.

Por un lado, De Goes sigue la tendencia de Aristóteles de enfocar la cuestión desde la biología y establece las causas del nacimiento de los monstruos en el proceso de generación de los animales. En este sentido los monstruos son fenómenos naturales excepcionales que la ciencia puede explicar por contraposición a la ley natural, que regula la naturaleza en su curso ordinario. Por el otro, a las explicaciones biológicas (que en sí mismas no son idénticas a las propuestas por el propio Aristóteles en *De Generatione Animalium*) se suman causas astrológicas, topográficas y psicológicas provenien-

[19] Daston Lorraine y Park Katharine, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750,* New York, Zone Books, 1998, cap.V, en particular p.176. Allí las autoras expresamente modifican la conclusión que habían expuesto en Park, Katherine, Daston, Lorraine, ‹‹Unnatural Conceptions: the Study of Monsters in Sixteenth-and Seventeenth Century France and England››, *Past and Present* (92) 1981, pp. 20-54.

tes de distintas tradiciones retomadas en el Renacimiento. Más aun en la confrontación con Pico, hay una defensa de la explicación astrológica, a la que se pretende 'naturalizar' y desvincular de cualquier connotación simbólica, comparando la intervención de los astros en la generación de los monstruos con su influjo en la naturaleza en general.

A pesar de pertenecer a una orden religiosa que fue el bastión intelectual de la Contrarreforma, De Goes no hace aquí una interpretación teológico-moral de los monstruos. Su presentación no considera a los monstruos como signos a través de los cuales Dios quiere dar un mensaje de conversión o de alerta a los hombres para la salvación de sus almas. Sin embargo, se enfrenta con problemas teológicos que surgían de admitir que a pesar de la providencia y el concurso divinos es posible que la naturaleza se desvíe de su curso ordinario. En este punto, propuso una explicación causal según la cual los monstruos son efectos en los que la naturaleza se desvía de las causas finales particulares pero a la vez persigue el fin universal establecido por la providencia divina. Vemos aquí una idea fuerte de control divino sobre la naturaleza a través del concurso con las causas segundas: nada ocurre por azar. Los fines particulares de la naturaleza que es impedida pueden no cumplirse al concebirse los monstruos, pero el fin general impuesto por la providencia de Dios se cumple inexorablemente. Así lo particular se somete a lo universal, hay una subordinación tácita a un fin supremo. También en esta interpretación de la causalidad se pueden encontrar paralelos con la presentación aristotélica.

En este planteo los monstruos son considerados como desviaciones de la naturaleza pero no inducen repugnancia. Tampoco son vinculados con el miedo y el horror que podrían producir si fueran signos de la ira de Dios. Sí producen placer: los monstruos adornan a su peculiar manera la creación divina. El placer que genera su contemplación está siempre marcado por la superioridad de la causa primera. No es la naturaleza autónoma la que nos hace disfrutar de la diversidad por su originalidad y por su creación –como en el modelo que señalan Daston y Park— sino el artista divino quien hace bello al mundo al construirlo con las irregularidades previstas por su propio diseño desde la eternidad.

Violencia sobre los niños en la Edad Media: prácticas y creencias supersticiosas

Andrea Vanina Neyra

La temática que aquí tratamos es la violencia ejercida sobre los niños en la Alta Edad Media, especialmente cuando ésta se manifestaba como parte de prácticas supersticiosas y considerando la cuestión más amplia del trato que éstos recibían en la Europa altomedieval.

Utilizaremos como fuente el *Corrector sive medicus*, escrito por el obispo wormaciense Burchard entre los años 1008 y 1012, que constituye el *Liber XIX* de la colección canónica conocida como *Decretum*.[1]

La violencia 'supersticiosa' podía tener como objeto los cuerpos de los niños, tanto vivos como fallecidos. En el primer caso, muchas veces se trataba de niños enfermos a los que se sometía a situaciones violentas para sanarlos. En el segundo, estamos ante una variedad de supersticiones que se relacionaban con la vida en el más allá y la posibilidad de contacto del fallecido con el mundo de los vivos. El elemento común es el deseo de solucionar una situación presente o posible (enfermedad, apariciones, estatus en el más allá) y alcanzar un fin benéfico. Únicamente en el caso del aborto con maleficios se trata de provocar intencionalmente un daño.

En realidad, fue la lectura del libro de Jean-Claude Schmitt *Der heiligen Windhund. Die Geschichte eines unheiligen Kults,*[2] en el que se estudia un culto a un galgo, la que generó el interés por encontrar situaciones de maltrato infantil ligado a la superstición. Brevemente comentamos que el culto a San Guinefort -centro del trabajo de Schmitt- fue relatado por el dominico Étienne de Bourbon en 1261 en su tratado *Die sieben Gaben des Heiligen Geistes*, que es una colección de *exempla*.[3] La historia cuenta que este galgo salvó a un niño de ser mordido por una serpiente pero, al ser visto cerca de la cuna y con sangre, la nodriza pensó que había querido devorar al pequeño. Por esta razón, fue asesinado por su amo, quien luego comprobó que su hijo estaba bien

---

[1] La misma es parte del proyecto de Doctorado que me encuentro realizando sobre las supersticiones en la Alta Edad Media, especialmente en territorios del obispado de Worms, y que tiene como objetivo establecer una clasificación de las penitencias otorgadas a las prácticas y creencias supersticiosas descritas en el texto mencionado.

[2] Schmitt, Jean-Claude. *Der heilige Windhund. Die Geschichte eines unheiligen Kults.* Stuttgart, Klett-Cotta, 1982 (1979).

[3] Étienne de Bourbon fue un inquisidor dominicano del siglo XIII, cuyas obras incluyen los siguientes títulos: *Le Don de crainte ou l'Abondance des exemples* y *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*.

y que había una serpiente despedazada en la habitación: el galgo había actuado para salvarlo. Los campesinos lo convirtieron en mártir y comenzaron a pedirle por su salud y necesidades. Las mujeres llevaban a sus niños enfermos o débiles a su lugar de entierro, que era una fuente cercana al castillo, a cuyo lado había sido plantado un árbol como recordatorio del martirio. Allí los sometían a una serie de rituales y pedían que los faunos o demonios se llevaran a este niño y devolvieran al niño sano. Esto se relaciona con la creencia en los *changelings*, *enfants changés* o *Wechselbälge*: niños enfermos dejados por los citados faunos o demonios en lugar de niños sanos. En el proceso, el niño podía resultar muerto por el frío o por ser devorado por un lobo o por quemarse con las velas colocadas a ambos lados de su cabeza. Si sobrevivía, era nuevamente bautizado. A partir de esta historia, la búsqueda se amplió para incluir otros hechos violentos realizados con diversos fines.

Pero resulta importante hacer algún breve comentario acerca de la infancia en la Edad Media antes de continuar con el tópico de este trabajo. Gran parte de la bibliografía con que contamos al respecto fue generada a partir del interés de la escuela de los Anales por las distintas edades de la vida. Los trabajos enmarcados en esta cuestión han propuesto en general una situación caracterizada por una relativa indiferencia y por el descuido sufrido por los niños en tiempos del Antiguo Régimen. Philippe Ariès entiende que la niñez no era vista como una etapa de la vida con sus particularidades, sino que los niños participaban del mundo de los adultos con iguales vestimentas, juegos, ocupaciones; a la vez, existía una ambigüedad entre la infancia y la adolescencia. Los comienzos del largo proceso de descubrimiento de la infancia son situados por el autor en el siglo XIII para llegar a un cambio en la percepción de su condición recién en los siglos XVI-XVII. De esta manera, el trato recibido por los niños en tiempos medievales no se manifestaba en cuidados especiales sino que se los consideraba como parte del mundo adulto, en correspondencia con las funciones sociales.[4] Incluso, generalmente se acepta que el infanticidio fue tolerado hasta siglo XVII

Para comenzar a adentrarnos en el *Liber XIX* del *Decretum* (o *Corrector sive medicus*) de Burchard de Worms, debemos decir que una clasificación exhaustiva y sistemática de las supersticiones que allí son descritas es un trabajo que estamos encarando y que no ha sido realizado hasta la fecha. La obra se completa con toda una serie de conductas pecaminosas (no supersticiosas), que se describen a lo largo del interroga-

[4] ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Familia.* Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1981 (1973).

torio que el sacerdote debe hacer a quien se confiese. Lo que interesa es sacar conclusiones a partir de las penitencias dadas a cada pecado para llegar a comprender su jerarquía de acuerdo con la visión del compilador de la mencionada colección canónica, a la vez que esto nos permite estudiar el lugar ocupado por las distintas faltas en la sociedad medieval y los recursos utilizados por la Iglesia para combatirlas. Debemos aclarar que la cristianización, si bien promovida y promocionada, no era un proceso ya completo, sino que se la puede considerar como superficial, puesto que incluso los ya bautizados –y, por ende, cristianos- permanecían en las creencias supersticiosas.

En este documento vamos a buscar, entonces, el ejercicio de distintos grados de violencia sobre los niños. Podemos dividirla en dos ámbitos: la violencia en sí misma, intencional o accidental, y la que se conectaba con supersticiones. El primer tipo tiene mayor profusión y como resultado provoca heridas o la muerte, mientras que la segunda no ocupa un lugar muy prominente en la obra de Burchard y habitualmente tiende a alcanzar un resultado benigno, sanador del cuerpo o del alma (como garantizar el descanso en paz y que los fallecidos no se levanten de sus sepulcros).

De hecho, lamentablemente, no se han encontrado grandes referencias a supersticiones en las que los niños estén involucrados en términos afines a los descritos por Jean Claude Schmitt con respecto al culto a San Guinefort, realizado con el objetivo de alcanzar la sanación. Solamente hay una situación que podría llegar a entenderse en términos similares: se trata de detener el llanto del chiquillo arrastrándolo a través de un agujero cavado en la tierra y que merece la penitencia de 5 días:

> Fecisti quod quaedam mulieres facere solent? Illae dico quae habent vagientes infantes, effodiunt terram, et ex parte pertusant eam, et per illud foramen pertrahunt infantem, et sic dicunt vagientis infantis cessare vagitum. Si fecisti aut consensisti, quinque dies in pane et aqua poeniteas.[5]

Por otra parte, sí se puede observar la prohibición de elementos relacionados, como la sanción del recurso a lugares de culto supersticioso, como sepulcros, encrucijadas, bosques, etc., pero sin mención de algún ritual específico realizado allí –exceptuando el de llevar ofrendas:

[5] Burchard von Worms. - *Decretum*. En: Migne, J. P. *Patrologiae Latinae*, Tomus CXL, Petit-Montrouge: Migne Editorem, 1853, p.974. En otros libros de la colección, pueden encontrarse referencias a actos similares; por ejemplo, en el libro X –que trata sobre temas vinculados con la superstición, las ilusiones demoníacas y también las conspiraciones- se menciona que algunas madres ponen a sus hijos en el techo para liberarlos de la fiebre: "CAP. 14.—De mulierculis, quae infantes suos pro sanitate in fornacem aut supra tectum ponunt.(Ex poenitentiali Bedae presbyteri.) Mulier si qua filium suum ponit supra tectum, aut in fornacem pro sanitate febrium, unum annum poeniteat.", Burchard von Worms. - *Decretum*. En: Migne, J. P. *Patrologiae Latinae*, Tomus CXL, Petit-Montrouge: Migne Editorem, 1853, p.835.

> Venisti ad aliquem locum ad orandum nisi ad ecclesiam vel ad alium locum religiosum quam episcopus tuus vel tuus sacerdos tibi ostenderet, id est vel ad fontes, vel ad lapides, vel ad arbores, vel ad bivia, et ibi aut candelam aut faculam pro veneratione loci incendisti, aut panem aut aliquam oblationem illuc detulisti, aut ibi commedisti, aut aliquam salutem corporis aut animae ibi requisisti? Si fecisti, aut consensisti, tres annos per legitimas ferias poeniteas.[6]

Esto tiene una penitencia mucho mayor que el maltrato mencionado anteriormente. Con respecto a las supersticiones funerarias se trata de ejercer una violencia sobre los cadáveres de los niños para evitar que regresen del más allá para importunar a los vivos. Dos preguntas del interrogatorio penitencial relatan cómo se traspasa el cadáver con una estaca para evitar el regreso del muerto:

> Fecisti quod quaedam mulieres instinctu diaboli facere solent? Cum aliquis infans sine baptismo mortuus fuerit, tollunt cadaver parvuli, et ponunt in aliquo secreto loco, et palo corpusculum ejus transfigunt, dicentes, si sic non fecissent, quod infantulus surgeret, et multos laedere posset? Si fecisti, aut consensisti, aut credidisti, duos annos per legitimas ferias debes poenitere.; Fecisti quod quaedam facere solent, diaboli audacia repletae? Cum aliqua femina parere debet, et non potest, dum parere non potest, in ipso dolore si morte obierit, in ipso sepulcro matrem cum infante palo in terram transfigunt. Si fecisti vel consensisti, duos annos per legitimas ferias debes poenitere.[7]

Las penitencias de 2 años –relativamente duras, considerando la idea de que las supersticiones eran prácticamente 'tonterías' en cuyos efectos no creía Burchard de Worms y, por tanto, eran descalificadas - quizás se explique por su relación con la muerte. Ya desde San Agustín se planteaba que los cristianos no debían ocuparse de los cadáveres como lo hacían los paganos.[8]

En otras preguntas se hace referencia justamente a dichos cuidados y, si bien escapan un tanto del objeto de este trabajo, citamos un ejemplo:

> Fecisti quod quaedam mulieres facere solent? Cum infans noviter natus est, et statim baptizatus, et sic mortuus fuerit, dum sepeliunt eum, in dexteram manum ponunt ei patenam ceream cum oblata, et in sinistram manum calicem cum vino similiter cereum ponunt ei, et sic eum sepeliunt. Si fecisti, decem dies in pane et aqua poenitere debes.[9]

Aquí presenciamos la preocupación por el alma del fallecido, que se manifiesta en el uso de instrumentos concretos del culto cristiano, como la patena y el cáliz, aunque con un ingrediente aportado por la costumbre pagana de los cuidados y las ofrendas para el fallecido. El robo de estos elementos cultuales también estaba penado en los penitencia-

---

[6] Burchard von Worms, op.cit., p.961.
[7] Burchard von Worms, op.cit.,pp.974-975.
[8] Schmitt, Jean-Claude. *Die Wiederkehr der Toten. Geistergeschichten im Mittelalter.* Stuttgart, Klett-Cotta, 1995, p.32.
[9] Burchard von Worms, op.cit.,p.975.

les y había mucho temor por el uso que se les podía dar cuando se escapaban del control del sacerdote. Por otro lado, se reafirma la realidad de la fragilidad de la existencia en tiempos medievales,[10] la gran mortalidad infantil y la preocupación por garantizar el estatus cristiano en la vida después de la muerte.

Como habíamos adelantado, entonces, las supersticiones que involucran violencia y niños no tienen una gran incidencia cuantitativa en la fuente en comparación con la atención prestada a las situaciones violentas que tienen lugar cuando se deja de lado el vínculo supersticioso. Así, encontramos madres que asesinan voluntariamente a sus hijos y que obtienen una penitencia más leve si lo hacen por necesidad,[11] madres que abortan ayudadas por maleficios,[12] y niños que fallecen por negligencia o descuido de los adultos que deben cuidarlos.[13] Los motivos podían ser diversos en este último caso:

---

[10] Esa fragilidad también se nos muestra en la siguiente circunstancia: la penitencia por un bautismo fuera de las fechas correspondientes no era tan grave cuando entraba en el juego la enfermedad (y, claro está, un posible desenlace mortal): "Obtulisti infantem tuum ad baptizandum, nisi legitimo tempore, id est in sabbato Paschae, et in sabbato Pentecostes, nisi infirmitatis necessitate? Si fecisti, decem dies in pane et aqua debes poenitere." (Burchard von Worms, op.cit.,p.975).

[11] "CAP. 156.—*De femina quae sponte filium suum occiderit.* Si mater filium suum sponte occiderit, quindecim annos poeniteat, et nunquam mutet, nisi die dominica. Mulier autem paupercula si fecerit pro difficultate nutriendi, septem annos poeniteat" (Burchard von Worms, op.cit.,pp.1013-1014); "Interfecisti filium vel filiam voluntarie post partum? Si fecisti, XII annos per legitimas ferias poenitere debes, et nunquam debes esse sine poenitentia."(Burchard von Worms, op.cit., pp.972-973).

[12] "Fecisti quod quaedam mulieres facere solent, quae, dum fornicantur et partus suos necare volunt, agunt ut utero conceptus excutiant suis maleficiis et suis herbis, ita ut aut conceptum interficiant aut excutiant, vel si nondum conceperunt, faciunt ut non concipiant? Si fecisti, aut consensisti, aut docuisti, decem annos per legitimas ferias poenitere debes. Sed antiqua definitio usque ad exitum vitae tales ab Ecclesia removet. Nam quoties conceptum impedierat, tot homicidiorum rea erit. Sed distat multum, utrum paupercula sit, et pro difficultate nutriendi, vel fornicaria causa, et pro sui sceleris caelandi faciat" (Burchard von Worms, op.cit., p.972).

[13] "Posuisti infantem tuum juxta ignem, et alius caldariam supra ignem cum aqua misit, et ebullita aqua superfusus est infans, et mortuus est. Tu autem qui infantem septem annos in tua custodia debuisti habere, tres annos per legitimas ferias poenitere debes. Ille autem qui aquam in caldarium misit, innocens erit.", (Burchard von Worms, op.cit., p. 974); "CAP. 149.—*De matre quae infantem suum juxta ignem posuerat, et sua negligentia mortuus est.* (*Ex concil. Triburi., cui interfuit rex Arnolphus, cap. 14.*) Mater si juxta focum infantem posuerit, et alius homo aquam in caldariam miserit, et ebullita aqua infans superfusus mortuus fuerit, pro negligentia mater poeniteat, et ille homo securus sit." (Burchard von Worms, op.cit.,p.1012); "Neglexisti infantem tuum, ut per culpam tuam sine baptismo moreretur? Si fecisti, unum annum per legitimas ferias poenitere debes, et nunquam sis sine poenitentia." (Burchard von Worms, op.cit.,p.973); "Oppressisti infantem tuum sine voluntate tua, aut pondere vestimentorum tuorum suffocasti, et hoc post baptismum factum fuerat? Si fecisti, XL dies, id est, carinam in pane et aqua, et oleribus, atque leguminibus poeniteas, et a conjuge te abstineas donec illi XL dies pertranseant; post, tres annos per legitimas ferias, et tres quadragesimas in anno observes. Quod si ante baptismum infans oppressus fuerit, proximos XL dies, ut supra praeceptum est, poeniteas. Postea vero quinquennium expleas." (Burchard von Worms, op.cit.,p.975); "Invenisti infantem tuum juxta te oppressum, ubi tu et vir tuus simul in lecto jacuistis, et non apparuit utrum a patre, seu a te suffocatus esset, an propria morte defunctus esset. Non debetis inde securi esse, nec esse sine poenitentia. Sed tamen in his magna consideratio debet esse pietatis, ubi nulla mala voluntas fuit, sed propria mors. Tamen propter negligentiam, XL dies in pane et aqua debetis poenitere. Si autem vos non latet interfectores esse infantis, non voluntate, sed negligentia, tres annos per legitimas ferias poenitere debetis, unum ex his in pane et aqua, et tempore poenitudinis ab omni luxuria vos custodire debetis." (Burchard von Worms, op.cit., p.975); "Aut si jocatus fuisti cum aliquibus aliquem ludum, et aliquam rem, sive aviculam, sive quoddam aliud animal, vel in ludo aliquid sagitta, vel

un accidente con agua que podía caer del caldero sobre el niño, asfixia al aplastarlo al dormir, o también un accidente en medio de un juego.

Constatamos, entonces, que las referencias directas a los niños como receptores de creencias y prácticas supersticiosas -que estaban extendidas y convivían con la sociedad cristiana- están casi ausentes. Reafirmamos también que las mismas tienen en común la búsqueda de evitar un mal aún mayor (la enfermedad o el regreso de los 'espíritus' de los infantes fallecidos) a través del uso de algún grado de violencia.

En relación con el trato hacia la infancia, comprobamos que los niños no recibían una atención considerable: aproximadamente unos doce párrafos dentro de 159 capítulos los tienen como protagonistas, y apenas cuatro -o cinco, si incluimos los rituales relacionados con el bautismo- en el ámbito específico de la superstición. Probablemente esto sea un indicio de la falta de importancia otorgada a la niñez como período específico de la vida. De hecho, otros sucesos violentos son descritos, pero no se especifica el grupo etario.

Las penitencias para quienes maltrataban a los niños podían ir desde los cinco días hasta los quince años, pero las de mayor gravedad se deben al asesinato voluntario y podían reducirse cuando la causa era la dificultosa situación económica de la madre, quien aparece siempre como la culpable/ responsable, mientras que se intenta excusar al hombre. La negligencia y el descuido son causas recurrentes, lo que señala la falta de consideración hacia los más pequeños y la liviandad de las penitencias en estos casos es notable: un mínimo de quince días y un máximo de dos años. Si bien resulta complejo identificar la jerarquía de las faltas, es claro que el maltrato generalmente las agrava. Por ejemplo, dentro de las supersticiones funerarias, el uso de la estaca para traspasar el cuerpo de un niño es penado con dos años, mientras que el hacerle ofrendas, aunque no estaba permitido, solamente tiene una penitencia de diez días. De todas formas, aún queda por profundizar el análisis y realizar una comparación de manera más detallada con otras faltas sancionadas.

---

baculo, vel lapide percutere voluisti, et sic aut fratrem, aut filium tuum, aut aliquem hominem interfecisti... si ista fecisti, aut alia horum similia, et nullam malam voluntatem adversus supradictas personas, vel istorum similes habuisti, quadraginta dies, quod vulgus carinam vocat, ita ut consuetudo est, jejunes: et quinque sequentes annos poeniteas. Abstinentia autem ciborum in istis quinque annis misericorditer tribuatur, ita ut in primo anno illas tres ferias, tertiam, quintam, sabbatum redimere possis uno denario, vel pretio unius denarii: vel tres pauperes pascendo. Et in alio anno omnes ferias, excepta sexta feria, quam semper in pane et aqua jejunare debes, potestatem habeas redimendi praetaxato pretio. Et sic reliquos annos observare debes." (Burchard von Worms, op.cit., pp.953-954).

Bibliografía

AA. VV. - *Las mujeres en el cristianismo medieval*. Madrid, s/e, 1989.

Ariés, Philippe and Duby, Georges (edd), *A history of Private Life. Revelations of the Medieval World*, Belknap, 1999.

Ariés, Philippe. *História Social da Criança e da Familia.* Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1981.

Aune, David E. – "Magic in Early Christianity", *ANRW* (II 23.2) 1980, pp.1507-1557.

Barb, A. A. "La supervivencia de las artes mágicas" en Momigliano, Arnaldo y otros. *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*. Madrid, Alianza, 1989.

Biller, Peter and Minnis A. J. (edd), *Handling Sin. Confession in the Middle Ages.* York Medieval Press, 1998.

Brown, Peter, *The body and society. Men, women, and sexual renunciation in Early Christianity*. New York, Columbia University Press, 1988.

Brundage, James A., *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*. México, FCE, 2000.

Burchard von Worms, *Decretum* en: Migne, J. P. *Patrologiae Latinae*, Tomus CXL, Petit-Montrouge, Migne Editorem, 1853.

Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*. Barcelona, Península, 1999.

Carper, Kerri, "Medieval contraceptive potions and other strange methods" en http://www.millersv.edu/~english/homepage/duncan/medfem/contra.html

Clark, Elizabeth and Richardson, H, *Women and religion. A feminist source-book of Christian thought*. New York, Harper and Row Publishers, 1977.

Daxelmüller, Christoph,*Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*. Zürich, Artemis & Winkler, 1993.

---------- *Historia social de la magia*. Barcelona, Herder, 1997.

Delgado, Buenaventura. *Historia de la Infancia*. Barcelona, Ariel, 2000.

Dienst, Heide, "Zur Rolle von Frauen in magischen Vorstellungen und Praktiken -nach ausgewählten mittelalterlichen Quellen", en Affeldt, Werner (Hrsg.). *Frauen in Spätantike und Frühmittelalter. Lebensbedingungen, Lebensnormen, Lebensformen. Beiträge zu einer internationalen Tagung am Fachbereich Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin, 18. bis 21. Februar 1987.* Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1990, pp.173-194.

Duby, Georges and Perrot, Michelle (edd), *A history of women. From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Belknap, 1997.

Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 2. La Edad Media*. España, Taurus, 1992.

Flint, Valerie I. J. - *The rise of magic in early medieval Europe*. U. S. A., Princeton, 1991.

---------- "The Demonisation of Magic and Sorcery in Late Antiquity: Christian Redefinitions of Pagan Religions" en AA. VV. *Witchkraft and Magic in Europe. Volume 2. Ancient Greece and Rome.* London, The Athlone Press, 1999.

Frantzen, A. J. *Les ´Libri paenitentiales´".* Typologie des sources du Moyen Age Occidental. Génicot, L. (Dir.). Brepols, Turnhout, 1985.

Fumagalli, Vito, *Solitudo carnis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid, Nerea, 1990.

Ginzburg, Carlo, *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre*. Barcelona, Muchnik, 1991 (1986).

Giordano, Oronzo, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid, Gredos, 1983.

Howe, John M., "The Conversion of the Physical World. The Creation of a Christian Landscape", en Muldoon, James (ed), *Varieties of Religious Conversion in the Middle Ages.* Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp.63-78.

Gurevich, *Medieval popular culture : problems of belief and perception*, Great Britain, Maison des Sciences de l´Homme and Cambridge University Press, 1990.

Habiger Tuczay, Christa, *Magie und Magier im Mittelalter.* Munich, Diederichs, 1992.

Hamilton, Sarah, *The practice of penance 900-1050.* Suffolk, The Royal Historical Society/The Boydell Press, 2001.

Harmening, Dieter,*Superstitio. Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters.* Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1979.

---------- *Zauberei im Abendland. Vom Anteil der Gelehrten am Wahn der Leute. Skizzen zur Geschichte des Aberglaubens.* Germany, Königshausen und Neumann, 1991.

---------- "Aberglaube und Alter" en AA. VV. *Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger zum 65. Geburtstag.* Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1970, pp.210-235.

Hartmann, Wilfried (Hg.), *Bischof Burchard von Worms. 1000-1025.* Mainz, Selbstverlag der Gesellschaft für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 2000.

Hoffmann, Harmut und Pokorny, Rudolf. - *Das Decret des Bischofs Burchard von Worms. Textstufen – Frühe Verbreitung – Vorlangen*. München, Monumenta Germaiae Historica, 1991.

Karpp, Heinrich, *La pénitence : textes et commentaires des origines de l' ordre pénitentiel de l'Eglise ancienne*. Neuchâtel (Switzerland), Delachaux et Niestlé Editeurs, 1970.

Kieckhefer, Richard, "Magie et sorcellerie en Europe au Moyen Age", en: Muchembled, Robert (Dir.). *Magie et sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours.* Paris, Armand Colin, 1994, pp. 17-25.

Lecouteux, Claude, *Das Reich der Nachtdämonen. Angst und Aberglaube im Mittelalter.* Düsseldorf, Artemis und Winkler, 2001.

---------- *Au-delà du merveilleux. Essai sur les méntalités du Moyen Age.* Cultures et Civilisations Médiévales XIII. Paris, Presses de l´Université de Paris-Sorbonne, 1998.

Le Goff, Jacques. *Le Dieu du Moyen Age. Entretiens avec Jean-Luc Pouthier.* Paris, Bayard, 2003.

Milis, Ludo. *The Pagan Middle Ages.* Suffolk, The Boydell Press, 1998 (1991).

Muchembled, Robert (dir.) *Magie et sorcellerie en Europe au Moyen Âge à nos jours.* Paris, Arman Colin, 1994.

Müller, Thomas T., Pinkert, Maik und Seeboth, Anja (Hg.). - *Bischof Burchard I. in seiner Zeit*. *Tagungsband zum biograpisch-landeskundlichen Kolloquium vom 13. bis 15 Oktober 2000 in Heilbad Heiligenstadt. Band I.* Heiligenstadt, Cordier, 2001.

Muzzarelli, Maria Giuseppina, "Penitenze nel Medioevo. Uomini e modelli a confronto", *Il mondo medievale* (22) 1994 pp.27-59.

Oakley, Thomas P., "The Penitentials as Sources for Mediaeval History" *Speculum* (15.2) 1940, pp.210-223.

Payer, Pierre J., *Sex and the penitentials. The development of a sexual code. 550-1150.* Toronto, University of Toronto Press, 1984.

Picasso, Giorgio, Piana, Gianino e Motta, Giuseppe (curatori), *A pane e acqua. Peccati e penitenze nel Medioevo. Il Penitenziale di Burcardo di Worms*. Novara, Europìa, 1986.

Pontal, Odette, "Survivances Païennes, Superstitions et Sorcellerie au Moyen Age d´après les Décrets des Conciles et Synodes", en Brandmüller, Walter und Bäumer, Remigius (Hrsg.). *Annuarium Historiae Conciliorum. Internationale Zeitschrift für Konziliengeschichtsforschung.* 27./28. Jahrgang (1995/96). Band I. Paderborn, Ferdinand Schöningh, pp.129-136.

Porter, Roy. "Historia del cuerpo." En AA. VV. *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1996. pp.255-286.

Riché, Pierre, *La educación en la Cristiandad Antigua*. Barcelona, Herder, 1983.

Riddle, John, *Eve's herbs. A history of contraception and abortion in the West*. U. S. A., Harvard University Press, 1997.

Schmidt-Cadalbert, Christian. "Der wilde Wald. Zur Darstellung und Funktion eines Raumes in der mittelhochdeutschen Literatur", en Schnell, Rüdiger (Hrsg.). *Gotes un der werlde hulde. Literatur im Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag.* Stuttgart/Bern, Francke, 1989, pp.24-47.

Schmitt, Jean-Claude. *Der heilige Windhund. Die Geschichte eines unheiligen Kults.* Stuttgart, Klett-Cotta, 1982.

---------- *Historia de la superstición*, Barcelona, Crítica, 1992.

---------- *Die Wiederkehr der Toten. Geistergeschichten im Mittelalter.* Stuttgart, Klett-Cotta, 1995.

---------- "El cuerpo en Cristiandad", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* (31) 1998, pp.51-62.

Schindler, Heinrich Bruno. *Der Aberglaube des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kultur-geschichte.* Breslau, Verlag v. Wilh. Gottl. Rorn, 1858.

Vauchez, André, *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII - XII).* Madrid, Cátedra, 1985.

Vogel, Cyrille, "Pratiques superstitieuses au début du XIe siècle d'après le Corrector sive medicus de Burchard, évêque de Worms (965-1025)" en Labande, Edmond-René. - *Etudes de civilisation médiévale (IXe - XIIe siècles).* Poitiers, Mélanges, s/f, pp.751-761.

---------- *Le pècheur et la pénitence au Moyen Age*. Paris, Les éditions du Cerf, 1969.

---------- *En rémission des péchés. Recherches sur les systèmes péniténtiels dans l´Eglise latine.* Hampshire, Variorum, 1994.

Zeddies, Nicole. *Religio et sacrilegium. Studien zur Inkriminierung von Magie, Häresie und Hedientum (4. - 7. Jahrhundert).* Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, pp. 34-45. Europäische Hochschulschriften. Reihe III. Geschichte und ihre Hilfswissenschaften. Bd./Vol. 964.

Lo monstruoso como exégesis alegórica: *Cath.* VII 101-130.

Liliana Pégolo

I

Numerosos monstruos pueblan la obra de Aurelio Prudencio Clemente, el reputado poeta cristiano, nacido con cierta certeza en la actual ciudad de Calahorra, a mediados del siglo IV. La adecuación de su producción a las diversas texturas surgidas con el advenimiento del cristianismo y la incorporación a los cánones retóricos tradicionales, hacen de su obra literaria un terreno propicio para el surgimiento de dualidades genéricas. Como se ha señalado en este mismo ámbito dedicado al estudio y análisis de lo monstruoso,[1] la literatura tardoantigua transita los bordes de una poética en tensión, surgida de la angustia de lo permitido y lo interdicto, conforme a las visiones personales de la Iglesia y sus dirigentes.

En consecuencia si se adecuan estas reflexiones sobre la problemática de los géneros a la conciencia cristiana sobre lo corporal, a la que Jacques Le Goff y Nicolás Truong dan en llamar "las aventuras del cuerpo",[2], se advierte que estos cuestionamientos transcurren en torno a una permanente lucha contra el pecado. El mismo era visto por el cristiano común como "una masa inerte de viejos vicios inspirados por el demonio, que habían ido acumulándose con el paso del tiempo en el interior del individuo";[3] por lo tanto debía operarse un fenómeno de conversión o bien hacer uso de actos de expurgación en los que participaba la comunidad eclesial con el fin de erradicar todo aquello que apartaba al cristiano de la salvación..

La concepción antropológica del Tardoantiguo definía al hombre como un ser constituido en forma dual por un cuerpo y un alma, que transitaba su existencia dolorosa por las exigencias provenientes de la 'carne'; asimismo exhibía la fragilidad de lo corporal que lo sometía a las necesidades de la comida y el deseo sexual. San Pablo recordaba en sus epístolas el oscuro combate que el individuo atravesaba en su tiempo terrenal, por lo cual el cristiano no debía disfrutar de los aquellos placeres que los paganos concedían

---

[1] Pégolo, Liliana, "El barroquismo tardo-antiguo como ejemplo de transgresión monstruosa: *In Rufinum* de Claudio Claudiano". *Argos* (26) 2002, pp.111-122.

[2] Le Goff, Jacques-Truong, Nicolás, *Una historia del cuerpo en la Edad Media.* Buenos Aires, Paidós, 2005, p.11.

[3] Brown, P., *El primer milenio de la cristiandad occidental.* Barcelona, Crítica, 1997, p.36.

al cuerpo. Este es definido por el Apóstol como "templo del Espíritu Santo", cuyo orden era sacrílego rebasar.[4]

Cuando las persecuciones contra los cristianos cesaron tras el triunfo de Constantino en Puente Milvio, en el año 312 y, en consecuencia, las perspectivas de muertes violentas fueron menos inminentes, la continencia de las necesidades corporales pasó a ocupar un primer plano en la literatura cristiana.[5] Una vez desarrollado el monasticismo ascético, los herederos de los 'Padres del Desierto' se impusieron severas restricciones corporales, utilizando el ayuno y la abstinencia sexual, porque estaban convencidos de que "habían ganado una preciosa libertad para penar sus propios pecados y sufrir en esta vida, con lo que ganarían la futura gloria para sus cuerpos".[6]

II

Precisamente el himno VII del *Cathemerinon* de Prudencio se adecua a este modelo de tópicos ascéticos, en particular, el ayuno, considerado como el medio de penitencia más apto para alcanzar la salvación del alma. Este poema, el más extenso del *Libro de las horas*,[7] ocupa, según Fr. Isidoro Rodríguez,[8] un lugar de preeminencia entre los doce poemas del himnario, ya que es el primero de la segunda parte, cuyos temas no están ligados a evocar las horas del día. En este caso, a través de cinco episodios bíblicos –en verdad, una forma extrema de utilización de la perícopa testamentaria-, Prudencio ejemplifica la tradición ascética de la continencia de alimentos.[9]

De los cinco relatos incluidos, el más extenso es el episodio de Jonás y su prédica llevada a cabo en la ciudad de Nínive, que se extiende a lo largo de noventa y cuatro trímetros yámbicos, por lo cual es considerado por Jean-Louis Charlet como un verdadero *eyllion*.[10] En él puede advertirse el desarrollo de una estructura épica en la medida en que se escenifica una historia gloriosa, desarrollada por grandes personajes (la divi-

---

[4] Brown, P.,*El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual.* Barcelona, Muchnik editores, 1993, p.83.
[5] op. cit. (n.4), p.106.
[6] op. cit. (n.4), p.305.
[7] El himno VII comprende 220 trímetro yámbicos distribuidos en estrofas de cinco versos.
[8] Aurelio Prudencio, *Obras completas.* Madrid, BAC, 1950. *Hymnus ieiunantium*, p.90: Rodríguez recuerda que este himno, además, se halla distribuido en el breviario mozárabe a lo largo de los días de la semana.
[9] Charlet, Jean.-Louis., *La création poétique dans le Cathemerinon de Prudence.* Paris, "Les Belles Lettres", 1982, p.138. El autor señala que Prudencio ilustra el tema del ayuno introduciendo los ejemplos de Elías (vv. 26-35), Moisés (vv. 36-45), Juan el Bautista (vv. 46-80), Jonás y los ninivitas (vv. 81-175) y finalmente Jesús (vv. 176-195).
[10] op. cit. (n.9), p.143.

nidad, Jonás, su profeta, y el rey de Nínive), en torno a un espacio atravesado por calamidades y portentos maravillosos.[11]

En esta comunicación y tal como puede leerse en su título, nos detendremos en el análisis de los versos 101 al 130 en los que se contextualiza la desaparición del profeta Jonás en el vientre del monstruo marino y su posterior devolución, lo que corresponde, según el análisis de la estructura poética señalado por Charlet, al tercer momento de la narración.[12] Para su construcción, Prudencio se inspira en ejemplos tomados de la literatura cristiana, en particular, el poema 24 de Paulino de Nola, al mismo tiempo que mantiene notables contactos con la poesía épica tradicional.[13]

Por otra parte el poeta centra su relato en la lectura alegórica del texto véterotestamentario, que no sólo influye en el arte literario sino también en representaciones plásticas contemporáneas. André Grabar[14] distingue entre las pinturas de las catacumbas y los sarcófagos romanos, pertenecientes a la primitiva pintura cristiana, la historia de Jonás contada en varios episodios sucesivos.[15] Otro ejemplo plástico de contenido semejante, más cercano al momento de composición del himno prudenciano, puede observarse en la llamada arquilla de Brescia, donde se advierte la yuxtaposición de personajes procedentes de los dos Testamentos.[16]

La posibilidad de una lectura alegórica de este episodio ya ha sido señalada en el *Evangelio de Mateo*; el mismo Jesús identificó la permanencia de Jonás en el vientre del gigantesco pez como una forma de permanencia en el sepulcro, a la espera de la resurrección: "Sicut enim Ionas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit Filius hominis in corde terrae tribus diebus et tribus noctibus" (*Mt.* 12,40)[17]

El acercamiento al texto bíblico siguiendo los pasos del método exegético se acrecentó durante la segunda mitad del siglo IV, cuando las escuelas hermenéuticas cristianas estaban en pleno debate contra el arrianismo. Por lo tanto no ha de extrañar

---

[11] ib.
[12] op. cit. (n.8), p.146.
[13] ib. Charlet señala, al respecto, la opinión de G. B. A. Fletcher quien sostiene que la metáfora sobre el vientre de la ballena, procede de una fábula de Fedro en la que se narra el combate de las ratas y las comadrejas.
[14] Grabar, André.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana.* Madrid, Alianza, 1994, p. 18.
[15] Entre las representaciones de la historia de Jonás, A. Grabar reproduce bajorrelieves de dos sarcófagos romanos, en los cuales se destaca la representación del monstruo marino no como un pez, sino como una gigantesca serpiente.
[16] Grabar, op. cit. (n.14), p.129.
[17] *Ev. Mt.:* "Así pues como estuvo Jonás en el vientre de la ballena durante tres días y tres noches, así estará el Hijo del hombre en el corazón de la tierra durante tres días y tres noches".

que Prudencio, cercano por su participación en la vida política y cortesana de su época, la que se identificaba con los preceptos del Concilio de Nicea, se sumara a una relectura del texto sagrado donde se armonizan todos los sentidos interpretativos.

Desde los primeros Padres de la Iglesia se emplearon los métodos alegóricos heredados de las teorías de Filón de Alejandría y San Pablo para el análisis de pasajes neo-testamentarios. Con Orígenes, particularmente, la alegoría es utilizada con el fin propedéutico de hacer corresponder las anticipaciones tipológicas del Antiguo Testamento con el Nuevo, es decir, los personajes del primero anticipan la salvación prometida a través de la venida de Cristo.[18]

Desde esta perspectiva, al igual que lo entiende el mencionado A. Grabar,[19] el interior del cuerpo monstruoso del cetáceo constituye una relación traslativa del simbolismo de la tumba.[20] Prudencio, por su parte, une a través de este relato, que cuenta con elementos propios del alegorismo didáctico, dos motivos: la continencia del ayuno y la salvación del alma. Para esto se anticipa, en lo que respecta a la pintura monstruosa, al desborde corporal característico de la Edad Media.[21]

A lo largo de cuatro estrofas (vv. 114-130) el poeta se detiene en la representación de Jonás pasando entre los dientes del animal ("cassos dentium/ eludit ictus.../ ne retentam mordicus/ offam molares dissecarent umidi"),[22] mientras deambula entre los escondrijos intestinales de la fiera:

> Ternis dierum ac noctium processibus/ mansit ferino devoratus gutture,/ errabat illic per latebras viscerum,/ ventris meandros circumibat tortiles/ anhelus extis intus aestuantibus.[23]

---

[18] Molina Gómez, J. A.: *La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Greforio de Elbira.* Antigüedad cristiana. (Murcia) XVII, 2000, pp. 77ss.

[19] op. cit. (n.14), p.132.

[20] Northrop Frye sostiene en *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988, p.110, que la alegoría es un mito en forma de relato que halla su significado 'verdadero' en la traducción conceptual o argumentativa, enfocando la historia de personas y hechos reales. En el caso de la historia de Jonás, una de las cuestiones más discutidas es si se trata de un relato auténtico o más bien de una composición de tipo didáctico, de carácter ficcional.

[21] Le Goff, J.-Truong, N., op. cit. (n.1), p.123. Los autores afirman que el monstruo se desarrolla plenamente en la Edad Media, quizás porque se tiene "más necesidad de él", ya que las deformaciones y las anormalidades son corrientes y despreciadas.

[22] *Cath.* VII 116-117: "elude/ los golpes inútiles de los dientes", vv. 118-119: "para que los húmedos molares/ no destrozaran a mordiscos el bocado retenido".

[23] *Cath.* VII 121-125: "Transcurridos tres días y tres noches/ el devorado permaneció en la garganta de la fiera,/ deambulaba allí por los escondrijos de las vísceras,/ recorría los tortuosos meandros del vientre/ sofocado por las entrañas que ardían en su interior".

Asimismo, Prudencio no ahorra detalles al referirse al tránsito maravilloso del profeta por el paladar y la garganta del monstruo,[24] hecho que debe interpretarse como una nota personal en la narración, ya que en el subtexto bíblico, la descripción sobre la ingestión de Jonás por parte de la ballena es sumamente escueta:

> 2.1 et praeparavit Dominus piscem grandem ut degluttiret Ionam et erat Iona in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus
> 2. et oravit Iona ad Dominum Deum suum de utero piscis
> 3. et dixit clamvi de tribulatione mea ad Dominum et exaudivit me de ventre inferni clamavi et exaudisti vocem meam[25]

Las diferencias entre ambos textos son notables; sin embargo se complementan, pues el himno prudenciano, concebido según el gusto del neo-alejandrinismo tardoantiguo,[26] alude, sin nombrarlo, al motivo de la muerte y los infiernos. El mundo de ultratumba, según Mijail Bajtin,[27] está relacionado con el acto de deglutir. Por otra parte, el texto bíblico califica el vientre del 'gran pez' como el sitio de los infiernos. Estos comparten la "significación topográfica de lo 'bajo' corporal"[28] con los rasgos propios del cuerpo grotesco, cuyas manifestaciones más importantes residen en el comer y en el beber.[29]

El cuerpo monstruoso, instituido como una metáfora, se articula en una analogía que tiene dos orientaciones: una, la que recorre la tradición clásica de la representación laberíntica y otra, que desembocará en la pintura infernal del Medioevo, la cual, en cierta medida, es heredera del Averno al que se considera como lugar de castigo y expurgación.

Con respecto a la primera de estas alternativas, cabe recordar un artículo de W. F. Jackson Knight citado por Joseph Campbell, en el que se señalaba que "el laberinto y el espiral se asociaban en la antigua Creta y Babilonia con los órganos internos de la anatomía humana así como con el mundo de las tinieblas, siendo uno el microcosmos del otro".[30] En cuanto a la segunda de las perspectivas, halla en la boca la manifestación más acabada del cuerpo grotesco que conduce a lo bajo, "a los infiernos corpora-

---

[24] *Cath.* VII 116: "Transmissa raptim praeda" ("Rápidamente la presa es traspasada"); 117-118: "transvolans/ impune linguam" ("atravesando/ sin peligro la lengua"); 120: "os omne transit et palatum praeterit" ("pasa a través de toda la boca y se desliza por el paladar.").

[25] *Jon.* 2:1 "y el Señor preparó un pez grande para que tragara a Jonás y estuvo Jonás en el vientre del pez durante tres días y tres noches"; 2 "y Jonás oró al Señor, su Dios, desde el útero del pez"; 3 "y dijo: pediré por mi tribulación al Señor y me escuchó: desde el vientre infernal pedí y escuchaste mi voz".

[26] Charlet, op. cit. (n.9), p.151.

[27] Bajtin, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* México, Taurus, 1990. p.271.

[28] ib.

[29] Charlet, op. cit. (n.9), p.252.

[30] Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva.* Madrid, Alianza, 1991, p.94. El artículo de Jackson Knight mencionado por el autor es "Maze Symbolism and the Trojan Games". *Antiquity* VI (diciembre 1932), pp. 445-458.

les. La imagen de la absorción y la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción, está relacionada con la boca abierta."[31]

La imagen de la boca como paso hacia la interioridad del vientre también es analizada por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, con la idea de "tránsito a una esfera de renacimiento."[32] El motivo del 'vientre de la ballena' es entendido por el autor como "una forma de autoaniquilación";[33] sin embargo el héroe va hacia adentro 'para renacer', como si se tratara de otra instancia del "templo interior".[34] Para el autor la entrada al templo y la zambullida del héroe en la boca de la ballena son "aventuras idénticas" desde una perspectiva alegórica, pues "ambas denotan, en lenguaje pictórico, el acto que es el centro de la vida, el acto que es la renovación de la vida".[35]

Una vez cumplida la penitencia del profeta, quien había eludido su responsabilidad ante la divinidad huyendo hacia Tarsis,[36] es regurgitado por el monstruo; Jonás se siente maravillado por verse a salvo, en medio de hiperbólicas manifestaciones de los elementos marinos:

> Intactus exim tertiae noctis vice/ monstri vomentis pellitur singultibus;/ qua murmuranti fine fluctus frangitur,/ salsosque cadens spuma tundit pumices,/ ructatus exit seque servatum stupet.[37]

A diferencia del texto 'base', que representa en forma paralela una nueva proyección hacia el abismo marino[38] mientras Jonás se encuentra en el vientre del pez,[39]

---

[31] Bajtin, op. cit. (n.27), p.292.
[32] Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México, FCE, 1980, p.88.
[33] op. cit. (n.32), p.89.
[34] En la pág. 91 del texto de Campbell (n.32) aparece reproducida una página de la *Biblia Pauperum* del siglo XV, que muestra premoniciones de la historia de Jesús en el Antiguo Testamento; entre ellas el episodio de Jonás introduciéndose en la boca de un pez.
[35] op. cit. (n.32), p.90. Cf. Bajtin, op. cit. (n.27), p.335: "Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo "inferior" terrestre y corporal para morir y renacer en su seno."
[36] *Cath.* VII 101-105: "Ionam profetam mitis ultor excitat,/ poenae imminentis iret ut praenuntius,/ sed nosset ille minacem iudicem/ servare malle quam ferire ac plectere,/ tectam latenter vertit in Tharsos fugam." ("El manso vengador anima al profeta Jonás/ para que vaya como mensajero del castigo inminente; pero habiendo comprendido aquel que el juez amenazante/ prefería salvar que herir y castigar,/ emprendió secretamente la fuga encubierta hacia Tarsos.").
[37] *Cath.* VII,126-130: "Intacto, al cumplirse la tercera noche, es arrojado/ a causa de los estertores del monstruo que vomita/ por donde el oleaje se rompe al terminar de murmurar/ y la espuma de brillante blancura golpea las salobres rocas ahuecadas,/ de allí el vomitado sale y queda atónito al verse a salvo."/ Cf. Charlet ,op. cit. (n.9), p.147, n.111, quien afirma que la descripción marina realizada por Prudencio es análoga a las pinturas lucreciana y virgiliana.
[38] En relación al término *abyssus* cabe señalar el análisis que efectúa la Dra. Silvia Magnavacca en el *Léxico técnico de Filosofía Medieval*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2005, p.37, donde reconoce diversos contextos para el término; entre estos los que pueden tenerse en cuenta para el presente texto son el religioso y el gnoseológico. En el primero, el término designa el infierno, lugar donde son condenados

Prudencio transforma, con un sentido épico, la oración del profeta arrepentido por haberse desviado de su misión en Nínive. En este caso el poeta respeta la tradición canónica aprendida en las escuelas de gramática y retórica donde se formó; asimismo el himno también presenta las características propias de una obra didáctica pues la representación del cuerpo grotesco funciona como una forma de oposición a las tendencias continentes que hacían furor en su época.

Conclusiones

Se ha procurado señalar, a través del análisis anterior, que el interés del poeta de *Calagurris* está puesto, en este relato, en la descripción del vientre como 'paradigma' del infierno y promesa de resurrección. Esta imagen ya había sido tenida en cuenta también por los monjes del desierto pues el texto bíblico funcionaba como una suerte de 'espejo' para el asceta.[40] Por lo tanto, Jonás es un ejemplo más de todos aquellos que fijan su residencia de exiliados en otredades transitorias, a la espera de la redención en la morada eterna.[41]

Una vez más puede afirmarse que Prudencio articula en su producción poética diversas tradiciones épicas y bíblicas, monásticas y exegéticas con el fin de construir una obra personal, en la cual la 'síncresis', como instrumento retórico, es su forma de superar las dicotomías de un período polimórfico como lo fue el Tardoantiguo. A través del mensaje poético pretende, como Jonás, vencer el exilio abismal del alma, sumida en la materialidad del mundo, y alcanzar la inmortalidad prometida tras el cumplimiento de la misión divina.

---

los impíos, y en el segundo, representa lo que excede al alcance de la razón. La autora señala otros alcances, tales como el metafísico, el místico y el exegético.

[39] *Jon.* 4: "et proiecisti me in profundum in corde maris et flumen circumdedit me omnes gurgites tui et fluctus tui super me transierunt 5 et ego dixi abiectus sum a conspectu oculorum tuorum verumtamen rursus videbo templum sanctum tuum 6 circumdederunt me aquae usque ad animam abyssus vallavit me pelagus operuit caput meum" ("y me arrojaste hacia lo profundo, en el corazón del mar y la corriente me rodeó y todos tus torbellinos y tus oleajes me atravesaron" 5 y yo dije: he sido arrojado de la mirada de tus ojos pero nuevamente veré tu templo santo" 6 "me rodearon las aguas hasta el alma, el abismo me cercó, el piélago cubrió mi cabeza".

[40] Colombas, García M., *El monacato primitivo. II. La espiritualidad.* Madrid, BAC, 1975, pp.91-92: Simeón encontró en el desierto a un extraño personaje que recordaba a Elías, Jonás y Daniel al ser alimentado por un león.

[41] op. cit. (n.40), p.93.

Bibliografía

Aurelio Prudencio, *Obras completas.* Madrid, BAC, 1950

Aurelii Prudentii Clementis Carmina. Cura et studio Mauricii P. Cunningham. Turnholt, Brepols editores, 1966.

Bajtin, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* México, Taurus, 1990.

Brown, P., *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual.* Barcelona, Muchnik editores, 1993.

---------- *El primer milenio de la cristiandad occidental*. Barcelona, Crítica, 1997.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México, FCE, 1980

---------- *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva.* Madrid, Alianza editorial, 1991.

Charlet, Jean.-Louis, *La création poétique dans le Cathemerinon de Prudence.* Paris, Les Belles Lettres, 1982.

Colombas, García M., *El monacato primitivo. II. La espiritualidad.* Madrid, BAC, 1975

Frye, Northrop, *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988.

Grabar, André., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana.* Madrid, Alianza, 1994.

Le Goff, Jacques-Truong, Nicolás: *Una historia del cuerpo en la Edad Media.* Buenos Aires, Paidós, 2005.

Magnavacca, Silvia, *Léxico técnico de Filosofía Medieval*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2005,

Molina Gómez, J. A., *La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Greforio de Elbira.* Antigüedad cristiana. (Murcia) XVII, 2000,

Pégolo, Liliana, "El barroquismo tardo-antiguo como ejemplo de transgresión monstruosa: *In Rufinum* de Claudio Claudiano". *Argos* (26) 2002, pp.111-122

Medusa o la monstruosidad de la guerra civil en Lucano (*BC* IX 619-733)

Eleonora Tola

El *Bellum ciuile* de Lucano plantea, a través de la temática de la guerra civil, una inquietud doblemente estética e histórica respecto del problema del mal en tanto violencia desintegradora. En este sentido, el texto de Lucano es portador de un programa ideológico según el cual la épica no es concebida simplemente como mera narración de acontecimientos, sino como lúcida interpretación de los mismos. Desde sus inicios la épica romana presenta, como sabemos, un lazo directo con la historia nacional y propone entonces distintos momentos del desarrollo y de la consolidación de la república. En el *Bellum ciuile*, Lucano pone en escena una guerra que, lejos de ser una instancia de conquista y por ende testimonio del poder del pueblo romano, surge como la imagen de Roma que, al perder el control de sus legiones y de sus generales, se encamina inevitablemente hacia su ruina. Dicha pérdida de control genera el horror de lo inconcebible, la muerte y el fracaso de la Roma heroica, cuya imagen ideal personifica Catón a lo largo del poema. La destrucción de este orden del mundo se constituye así en el eje del *Bellum ciuile* que puede leerse casi como una necrológica de la ciudad heroica. La retórica de los contenidos del texto opera en este restringido horizonte de sentido y ello explica sin duda que el poema se encuentre atravesado obsesivamente por una ideología político-moralista.[1]

Teniendo en cuenta dicho horizonte de sentido, mostraremos cómo la inserción del mito de Medusa y la imagen subsiguiente de los reptiles que proliferan a partir de la tierra impregnada de su veneno funcionan en el libro IX del *Bellum Ciuile* (619-733) como emblema mítico de ese *furor* irremediable que subyace a la guerra fratricida. Más precisamente, examinaremos cómo este *excursus* o digresión mitológica que interrumpe la trama narrativa de la historia[2] se instaura como una suerte de *exemplum* de la guerra entendida como un proceso de desintegración moral que linda con una des-humanización monstruosa, es decir, con una deformación grotesca de los valores humanos.

---

[1] G. B. Conte (1988).

[2] Conforme lo indican sus nombres y la metáfora espacial de las definiciones antiguas (Cic. *Inv*. I 27; *De orat*. III 203; *Part*. 32; Quint. *Inst.* III 9,1-4; IV 3,1-3; V 11,5; IX 1,28; X 1,33, etc.) se los considera una ruptura de la trama rectilínea del discurso. Cf. A. Schniebs (2006), p.326.

En el libro IX, Catón asume el mando de las tropas republicanas y se dirige hacia África, en donde se ve obligado a atravesar el desierto de Libia. El texto presenta allí, bajo la forma de un amplio *excursus* o *digressio*, una descripción detallada de los sufrimientos y muertes de los soldados a raíz de las mordeduras de las serpientes que infestan la región. La alusión al mito de Medusa es precisamente el desencadenante de esa descripción. El relato mítico se plantea como continuación de la historia e introduce una estética de la desmesura cuyo clímax será la enumeración posterior de las serpientes (IX 700-733) y la descripción hiperbólica de los padecimientos corporales de los soldados (IX 737-889).

En primer lugar, creemos que la inserción de esta extensa *digressio* puede leerse desde el sesgo ideológico que, como mencionamos, atraviesa el poema y configura su horizonte de sentido. En un texto como el *Bellum ciuile*, que construye la historia desde una óptica político-moralista, la inclusión focalizada de esta figura mítica parece responder, como veremos, a la instancia ideológica que domina el poema, es decir, el día de Farsalia como momento crucial de la ruina de Roma. En otros términos, dicho *excursus* parece superar el plano ornamental del discurso y articularse naturalmente con la retórica misma del contenido del relato histórico.

En segundo lugar, sabemos que, más allá de los rasgos propios de los distintos tipos de digresiones, éstas contienen una potencialidad de amplificación que las torna factibles de acoplarse a cualquier elemento del discurso y generar así diversos efectos en la recepción del mismo.[3] Desde esta perspectiva, los *excursus* pueden leerse como una suerte de excrecencia de la materia poética que no cesa de alimentarse a sí misma. De allí que algunos sean no sólo amplificados por otros, sino también consecutivos, como en el caso de la leyenda de la muerte de Medusa por Perseo en el libro IX (619-699) que introduce, a su vez, el catálogo de las serpientes y la enumeración de las diversas muertes de los soldados. El *excursus* se expande así en el espacio textual del *Bellum ciuile* y linda con la hipérbole en tanto expresión de la desmesura y del desequilibrio que generan las guerras civiles y que exceden el lenguaje, violentando y desbordando sus límites.

En el marco de dicha desmesura, anunciada ya en los primeros versos de la *Farsalia* (*Bella…**plus quam** ciuilia* I 1), los horrores de la guerra rozan la noción de monstruosidad ya que el conflicto civil como resultado de los peligros del poder personal

[3] Al respecto, cf. R. Sabry (1989), p.269.

parece encarnar el aspecto monstruoso de la historia. En este sentido resuena precisamente la inclusión del personaje de Medusa en la escena histórica del texto. En efecto, este ser fantástico y paradójico cuyos atributos son la mirada, el temor y la discordia implica, en la hibridez misma de su configuración ontológica, un retorno al caos, a lo amorfo, a lo oscuro. Es comprensible entonces que se lo haya asociado tradicionalmente a la imagen de la guerra en tanto espacio de un caos monstruoso capaz de provocar una 'petrificación' que opera tanto en el plano real como simbólico. Basta recordar, al respecto, que ya en la *Ilíada* este monstruo aparece en la égida de Atenea y sobre el escudo de Agamenón.[4] Medusa se convierte allí en el rostro que aterroriza al enemigo sembrando muerte, su cabeza es la faz misma del *furor* (*ménos*) bélico.[5] En el doble registro facial y auditivo este personaje es vinculado con la mímica del combatiente presa del frenesí guerrero. En la *Odisea* la escena se torna infernal. En el canto XI, durante su descenso al Hades, Odiseo teme que Perséfone le envíe la cabeza del monstruo que infunde terror.[6] Gorgona tiene ahí la función de impedir la entrada de los vivos al reino de los muertos, es decir, vigila las fronteras de este reino. Por otro lado, Hesíodo en su *Teogonía*[7] ubica a las Gorgonas en los confines del mundo, como guardianas de acceso a lugares prohibidos. En el mundo romano, Enio muestra la discordia de una Gorgona guerrera y Virgilio retoma esta misma imagen del monstruo.[8] Posteriormente, Lucano se sirve de este mismo personaje para presentar la guerra civil como una suerte de monstruosidad de la historia, como si, tras las guerras civiles, ésta llevara en sí el germen de la monstruosidad gorgoniana. La singularidad de la alusión lucaniana en el libro IX radica en la multiplicación de lo monstruoso que el poeta introduce con el relato del surgimiento de los reptiles a partir del veneno de Medusa. Esta multiplicación se plasma en el plano de la escritura misma a partir del *pathos* expresivo que subyace, por ejemplo, a la exacerbación de los recursos retóricos. Más exactamente, la proliferación de la materia verbal a través de las digresiones consecutivas responde a la multiplicación de los reptiles y ambos registros remiten a la imagen de la guerra civil entendida como excrecencia monstruosa de la historia.

Dicha multiplicación monstruosa de las formas abarca también otros recursos. Recordemos, en primer lugar, la figura de la paradoja que, como la crítica ha mostrado,

---

[4] *Il*. V 737-742.
[5] *Il.* VIII 348 y XI 36-37.
[6] *Od*. XI 633-635.
[7] *Teog*. 274-281.
[8] *En*. II 616; VI 289; VII 341; VIII 438.

atraviesa permanentemente el *Bellum ciuile.*[9] En el caso del *excursus* que nos ocupa, el personaje mítico que lo introduce es justamente un ser cuya naturaleza presenta, como sabemos, rasgos absolutamente contradictorios. La cabellera de Medusa está constituida por serpientes, animales que en su primera acepción simbólica remiten al ritmo perpetuo de las fases alternativamente negativas y positivas del devenir cósmico, configurándose así como el lugar de la unión cíclica de contrarios.[10] Su monstruosidad reside en la combinación de aspectos incompatibles entre sí, es decir, en su paradoja ontológica: Medusa tiene vida a partir del componente venenoso de su cuerpo; es híbrida (humana y viperina), es mortal y posee, sin embargo, una capacidad sobrehumana de muerte. Su territorio es en sí, según nos recuerda Lucano, lugar de contradicciones (*non* ***mollia suco*** / *Sed…* ***aspera saxis.*** IX 627-628). Su paradoja más extrema reside en el hecho de ser temida incluso por quienes la engendraron y por sus propias hermanas. Este aspecto remite de algún modo a la idea de lo monstruoso con la que se abre el poema, que presenta la guerra fratricida a través de la imagen del pueblo que vuelca sus armas contra sus propias entrañas (*BC* I 3-4).

El poder inédito del torpor que genera este personaje (***Torporem insolitum*** IX 648) se vincula sin duda con la mezcla que opera Medusa respecto de las clasificaciones y marcos habituales. En efecto, la confusión que tiene lugar en su ser entre lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez, la belleza y el espanto, lo humano y lo bestial, cuestiona de algún modo la distinción rigurosa entre hombres, dioses y bestias en una conjunción inquietante. En el mismo sentido, cabe recordar que, en el texto de Lucano, Medusa sigue 'actuando' a partir de los reptiles que proliferan de la tierra impregnada de su veneno. La esterilidad monstruosa de dicha tierra se prolonga metonímicamente en el poder de muerte que ejerce el monstruo a través del efecto de petrificación que produce en quien cruza su mirada, evitada incluso por las serpientes que configuran su propio cuerpo. Medusa lleva pues la muerte en los ojos: su visión resulta insostenible debido a que su aspecto mezcla, como dijimos, categorías opuestas entre sí. Esta imagen de muerte que se asocia al personaje mítico es prolongada por la descripción hiperbólica del efecto de las mordeduras de los reptiles en los soldados de Catón. En tal descripción la noción de exceso que conlleva la hipérbole se plasma en la referencia minuciosa al sufrimiento y a la desfiguración corporal (cuerpos que se consumen, se desintegran y se licúan a causa del veneno que actúa sobre ellos).

[9] G. Moretti (1984); A. Alloncle- Pery (2004).
[10] cf. G. Durand (1969), pp.363-364.

La retórica del *excursus* y de la hipérbole deja traslucir, en el *Bellum ciuile*, una fuerte reflexión moral que apunta a focalizar la perversión de los valores y permite vincularla con la imagen de desmesura que simbolizan las guerras civiles. Si, como señala C. A. Martindale, todas estas figuras de la amplificación "operan como un espejo deformante que muestra la visión lucaniana de un mundo corrupto",[11] más clara resulta la inserción de Medusa en la trama histórica de su relato. En efecto, el rostro de este monstruo se vincula tradicionalmente, según se desprende de la mayoría de sus representaciones artísticas, con la imagen misma de una mueca. En el trastrocamiento de rasgos que componen su rostro Medusa expresa, por un efecto de 'inquietante extrañeza', una monstruosidad que oscila entre dos polos: el horror y lo grotesco.[12] Estos dos aspectos que devuelve la imagen del rostro reflejada en el escudo lustrado de Perseo se cristalizan en el texto de Lucano, que espeja también la imagen deforme de un mundo trastrocado por la violencia.[13] En el marco de este mito que problematiza todo el ámbito del ver y del ser visto, el gesto de Perseo nos remite entonces a una pregunta fundamental que parece tener diversos alcances según el contexto de inserción del relato mitológico: ¿cómo ver aquello cuya mirada no podemos sostener? ¿Cómo exorcizar la muerte o al menos el terror que ésta inspira?

Este tipo de retórica poética que plasma lo que A. Michel denomina un 'expresionismo del espanto'[14] encuentra en Medusa su forma más acabada. Lucano intensifica los rasgos de este personaje a partir de la *amplificatio* para presentar una concepción estética e histórica según la cual la guerra es al mismo tiempo desorden del mundo y del lenguaje. En este sentido, las imágenes hiperbólicas del cuerpo de los soldados deformado por el sufrimiento muestran diversas formas del dolor físico y moral que genera la desarticulación del mundo. La distorsión de valores se textualiza en esa suerte de violencia que la retórica del *excursus* y de la hipérbole le hacen padecer al lenguaje a partir de una insistencia expresiva que desborda sus límites para poner en acto un programa ideológico.

---

[11] Martindale (1976), p.51.
[12] Vernant (1998), pp.32-33.
[13] A partir del siglo V a. C. se registran en Grecia versiones que insisten en el recurso necesario al espejo y al reflejo para poder ver a Medusa sin tener que cruzar su mirada. En las representaciones del personaje, el reflejo se produce variadamente sobre un escudo bien lustrado, sobre un espejo o sobre la superficie del agua. Ovidio (*Met*. IV 795ss.) hace hincapié en el tema del espejo y del reflejo, que es retomado también en el episodio de la liberación de Andrómeda.
[14] Michel (1988), p.309.

Por último, si según la metáfora utilizada por Aristóteles[15] y retomada en Roma por Cicerón y Quintiliano,[16] un poema puede considerarse como un cuerpo, en la estética de Lucano la escritura puede ser leída como el cuerpo de las guerras civiles marcado por la violencia. Desde esta perspectiva, la retórica de la amplificación introducida por este relato mítico no se vincula entonces en el *Bellum Ciuile* con una poética de celebración propia de la épica tradicional, sino más bien con una estética sublime del sufrimiento propio de un mundo dado vuelta.

Bibliografía

Alloncle – PERY, A., "Rhétorique et guerres civiles dans la *Pharsale* de Lucain", *BAGB* (1) 2004, pp.188-203.

Conte , G. B., *La guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1988.

Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

Martindale, C.A., "Paradox, Hiperbole and Literary Novelty in Lucan's *De Bello Ciuile*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* (23) 1976, pp.45-54.

Michel, A., "La poétique des images chez Lucain", en *Hommages à Henri Le Bonniec*, Bruxelles, 1988, pp.306-315.

Moretti, G. "Formularità e tecniche del paradossale in Lucano", *Maia* (36) 1984, pp.37-49.

Quignard, P., *El sexo y el espanto*, Ediciones Literales, 2000 (1994[1]).

Sabry, R., "La digression dans la rhétorique antique", *Poétique* (79) 1989, pp.260-276.

Schniebs, A., *De Tibulo al Ars amatoria*, FFyL-UBA, 2006.

Vernant, J.- P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

Vernant, J.- P., *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, 1998 (1996[1]).

VERNANT, J.- P., *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.

[15] Arist., *Poét.* 1450 b 34-1451 a 5.
[16] Cic. *Or*. LXVI, 221; Quint. *I. O*. II, 13, 8 ss.; *I. O*. VIII, 5, 34.

Las imágenes de la monstruosidad durante la construcción del imperio hispanoamericano.

Silvia Teresa Vermeulen

1.- El problema

Al 'descubrir' América en 1492, la conciencia europea vio surgir un mundo de interrogantes. Las representaciones tradicionales europeas del mundo de la naturaleza y del hombre fueron conmovidas por la aparición de un vasto continente hasta entonces oculto, habitado por hombres desconocidos y poblado por una fauna y flora extrañas. Sin embargo el europeo no descubre al 'otro', esencia de la alteridad, sino que lo incorpora a sus propios 'bárbaros' (Gómez Muller,1887,5).

Desde la antigüedad la monstruosidad alimentó la leyenda, las crónicas y la ciencia. En la perspectiva medieval, los monstruos son parte integrante de la creación. El universo se ordenó en una geometría simbólica y según una escala de valores que otorga a cada elemento un lugar determinado.

El monstruo es una imagen, es un objeto esencialmente visual. Las imágenes que distorsionaban los valores positivos establecidos por la cultura materialmente superior, se consideraban monstruosas.

En la representación de la monstruosidad se buscó la identidad, el conocimiento y la verdad superior. Construida por los sentidos y la experiencia directa sobre la realidad, la verdad permitió ampliar el horizonte mental y ensanchar el mundo conocido.

Los europeos al arribar al 'nuevo mundo' tenían, en su imaginario, una diversidad de imágenes del hombre no europeo. Tenían una visión del mundo en la que se mezclaba realidad con mito: percepción de tierras extrañas y de animales monstruosos. Ideas que, estructuradas en imágenes, se materializaron en la memoria colectiva. El imaginario halló un ámbito, hasta ahora nunca visto, al que le transfirió, sin mediar contacto concreto, categorías conocidas e imágenes elaboradas y pertenecientes a otros ámbitos.

En el presente trabajo se analizan las representaciones elaboradas por el imaginario europeo a partir del asombro y duda que gestó el encuentro con las culturas americanas, durante la primera mitad del siglo dieciséis. Se identifican diversas formas de representación sobre los hombres y costumbres de las comunidades indígenas; categorías que justificaron la acción colonizadora y 'civilizadora' europea.

Europa no sólo encarnaba la civilización perfecta sino que se consideraba sede de la única y verdadera civilización fundada en la fe cristiana; como sede de la cultura asumía la representación del destino de la humanidad. Sus valores y creencias fueron los paradigmas para enjuiciar y valorar a los 'otros'.

Se consideró al hombre americano descendiente del tronco común, por tanto, integrado a la historia universal y no excluido de su concepción jerárquica, en consecuencia, sujeto al juicio según la cultura cristiana. Por permanecer al margen de la enseñanza del evangelio no había realizado la 'verdadera' humanidad (O'Gorman,1992,148-151).

2. Las representaciones del imaginario europeo

2.1. Imagen del asombro y del espanto

El 'descubrimiento' de América es el encuentro más asombroso de la historia; en el 'descubrimiento' de los demás continentes no existió ese sentimiento de extrañeza. Los europeos no ignoraron por completo la existencia de África, Asia o de China, su recuerdo estuvo desde sus orígenes. Al comienzo del siglo dieciséis los indígenas de América están presentes y, si bien ignoraban su cultura, se proyectó sobre ellos las imágenes del orbe conocido (Todorov,1987,14).

Para el europeo resultó una novedad el indígena, cuya apariencia resultó inexplicable e incomprensible cuando se lo intentó insertar dentro del horizonte cultural europeo.

Las manifestaciones de asombro y al mismo tiempo de repulsión, aparecieron al relatarse el ritual de estas culturas respecto del sacrificio humano. Imagen que se incorporó, por conveniencia, al discurso conquistador y evangelizador. Durante el siglo dieciséis, si bien se intentó relegar a un segundo plano el aspecto diabólico y trágico del siglo anterior, se lo utilizó para su proyección política y económica.

El asombro sobre las culturas americanas aumentaba cuando se quería insertar al 'otro' desconocido en el horizonte cultural europeo. Más asombro cuanto más inaccesible resultaba el 'otro' y más aislado se lo percibía.

El europeo consideraba que las comunidades indígenas no poseían un ámbito de adoración; sus ceremonias estaban ligadas a pactos con el diablo, adorado y representado con atributos divinos. Su aspecto demoníaco provocó temor y, en consecuencia, acrecentamiento divino:

> No tienen casa ni templo de adoración alguna, ni hasta agora se les ha hallado más de que ciertamente hablan con el diablo los que para ellos señalan, y le hacen la honra que pueden, teniéndolo en gran veneración; el cual se les aparece, según yo he oído a algunos dellos, en visiones espantables y terribles, que les pone su vida gran temor. (Cieza de León, 92).

Los ritos derivaban de pactos con el diablo; el imaginario no pensaba el viaje a otro lugar que no fuese el infierno: "El demonio les hace entender que allá donde van ha de tornar a vivir en otro reino que los tiene aparejado, y que para el camino les conviene llevar el mantenimiento que digo, como si el infierno estuviese lejos."(ib.). Se definió a los otros como seres sin los atributos de la civilización. Las ausencias, la desorganización y el caos crearon una imagen representada por individuos improductivos, vagos, ignorantes. Las creencias y supersticiones de los 'otros' reforzó la grandeza de la propia religión; las diferencias de costumbres, danzas, y bailes reconstruían la civilidad de la cultura legitimada.

Hasta fines del siglo quince la cristiandad europea era una cristiandad marginada distinguiéndose de Asia y África; desde el siglo dieciséis con la derrota de los moros, la expulsión de los judíos, y la expansión atlántica, moros judíos y amerindios pasaron a configurarse como la diferencia en el interior del imaginario y, en consecuencia, el imaginario europeo se volcó a su autodescripción y reconstrucción.

2.2.- Imagen de lo fantástico

El referente fantástico, si bien se vincula a la concepción renacentista y medieval, está presente en la historia de España por su proximidad a un mar desconocido, el Atlántico, por su aislamiento del resto de Europa y por su influencia árabe:

> Me queda, de la parte del poniente, dos provincias que no he andado [...] adonde nascen la gente con cola .(Guérin,2000,4).
>
> Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían hombres, y que "en tomando uno lo degollaban y le bebían la sangre y le cortaban su natura. (Colón,1492,[1982],51).

Si bien Colón no vio cuerpos fantásticos, sí percibió, porque así lo determinaban sus sentidos, lugares habitados por hombres cuyos cuerpos poseían colas. Imagen clara de lo que deseaba y debía encontrar para legitimar su viaje y su imaginario con el imaginario clásico y latino.

Percibió, también, la famosa tribu de mujeres, que vivían sin hombres, era una tradición de la fantasía clásica y se inmortalizó, en América, con el nombre de Amazonas: "Ellos no son más disformes que los otros, salvo que tienen la costumbre de traer los [...] tratan con las mujeres de Martinino [...] en la cual no hay hombre ninguno. Ellas no usan ejercicio femenil, salvo arcos y flechas". (Guérin,2000,6.) Las imágenes de seres fantásticos en tierras remotas era la continuación de una larga tradición empuñada por poetas, viajeros y autores latinos.

Con la conquista de América se renovaron los mitos y leyendas relatadas por quienes decían haber encontrado o quienes contaban haber oído hablar de cuerpos fantásticos. Dentro de esta categoría bestial, el imaginario percibió al gigante: "llegamos a otra isla, y encontramos que en ésa habitaba gente muy grande [...] y creyendo que la isla estaba despoblada [...] vimos huellas de gente en la arena muy grandes" (Vespuccio,243).

El descubrimiento significó un corrimiento del imaginario europeo. En la frontera americana, los hombres de la conquista, revivieron las leyendas conocidas. La frontera se desplazó con los seres imaginarios, confirmados por los relatos de viajes.

Lo fantástico fue uno de los motores de acción y una constante de aprehensión de la realidad americana. Estos seres fantásticos formaban parte de la información general sobre lo extraño, simbolizaban el paganismo y constituían la identidad del 'otro'. Representaban el hombre natural frente a la civilidad. Sus costumbres se apartaban de las normas consideradas estéticas o éticas, y representaban los defectos que rechazaba el imaginario considerado civilizado.

2.3.- Imagen de lo monstruoso

En 1512, se difundió la noticia de que Balboa había descubierto las riquezas de Castilla del Oro, de la cual surge la idea de que las minas abundaban en las Indias, razón suficiente para ser consideradas rentables, siempre que se contase con el trabajo indígena. La necesidad de apropiación de recursos y cuerpos, a los efectos de acrecentar la mano de obra, condujo a que se representarse al indígenas como salvaje, feroz y monstruoso.

Lo desagradable a los sentidos se calificó de monstruoso; el monstruo, hijo del desorden, imagen de la deformidad, fue también considerado como enemigo de lo bello. Categoría que se incorporó a la descripción de los recursos naturales y a las formas de explotación:

> Item, que todo el oro e plata e cobre e plomo e estaño e azogue e otro cualquier metal e perlas e aljofares e piedras preciosas e joyas e esclavos negros e loros que en estos reinos sean habidos e reputados por esclavos e monstruos e serpientes e otros cualesquier animales e pescados e aves e especerías e droguerías e otras cosas de cualquier nombre e calidad que sean que falláredes e trujéredes, que sacando el armazón e fletes e gastos, que en los dichos e armada se ficiere, daréis e pagaréis a Sus Altezas e a la persona que con su poder estuviere para ello la cuarta parte de todo ello, e las otras tres cuartas partes las hayáis vos, el dicho comendador, e las personas que con vos fueren e armaren los dichos navíos (Capitulación, 1500, 450).

Se definió al hombre salvaje por sus costumbres. Su comportamiento contradecía las estructuras normativas 'civilizadas', no correspondía a hombres sino a bestias caracteri-

zadas como ‘fieras’ y por analogía monstruosas: “Así que monstruo no he hallado ni noticias, salvo de una isla [...] que es poblada de una gente que tienen [...] por muy feroces, los cuales comen carne humana” (Guérin,2000,6)

El carácter bestial se determinó por varias razones entre ellas por su hábitat, ligado al carácter natural. Por ausencia de organización social o religiosa, el desprecio del imaginario europeo por las costumbres culturales diferentes determinó la construcción bestial y la valorización negativa y pecaminosa de estos hombres ‘deformes y brutales’. Las mujeres fueron consideradas impuras, fornicadoras y lujuriosas por su libertad sexual y natural satisfacción biológica: “Siendo sus mujeres lujuriosas hacen hinchar los miembros de sus maridos de tal modo que parecen deformes y brutales” (Vespuccio,181).

Los apetitos desmesurados resultaban una manifestación del desorden y, al evidenciarse, se insertaban en la categoría de monstruo: imperfecto en todos los ámbitos. La perfección era el punto obligado de referencia.

La reducción de los indígenas a la sociedad natural legitimó su carencia de significación ‘verdadera’; naturalmente libres pero ‘primitivos’. Sepúlveda, inspirándose en los principios aristotélicos, testimonió que el estado natural de la sociedad humana era la jerarquía, no la igualdad; por tanto no había diferencias de naturaleza sino diferentes grados en una única escala de valores. Fundó las jerarquías en un solo principio: el dominio de la perfección sobre la imperfección, de la fortaleza sobre la debilidad, de la virtud sobre el vicio. Reafirmó el principio de la superioridad natural y de la subordinación.

2.5.- Imagen de lo salvaje

Lo salvaje era violento y bárbaro, connotado en el hombre más que en los recursos naturales. Se denotaron los recursos naturales como salvajes pero con cualidades positivas, que en su comparación se asemejaron a lo conocido y, en algunos casos se consideraron superiores al ámbito natural de España. Carnes, frutas, hierbas que por su sabor, tamaño u olor eran mejores y, para grandeza de España, correspondían a las tierras conquistadas y colonizadas. Se imputaron a la flora y fauna de América no sólo atributos propios de la tradición occidental, pautas, mitos y utopías gestados en las matrices europeas, sino nuevos atributos percibidos por los sentidos; desde esa perspectiva, el ‘otro’ tuvo cabida, en la medida que fue susceptible de ‘domesticación’ y apropiación. La naturaleza ‘salvaje’, ‘fea’, ‘espinosa’ se minimizaba ante la descripción detallada de sus utilidades. Lo ‘feo’ se volvió doméstico:

> Hay unos pavos rubios y otros negros y las colas tiénenlas de la hechura de las pavas de España [...], son de mejor comer que los de España. Estos pavos son salvajes, y algunos hay domésticos en las casas, que los toman pequeños. La carne de estos pavos es muy buena, y, sin comparación, mejor y más tierna que la de los pavos de España (Oviedo, 493).

> Unos árboles hay en la isla Española espinosos, que al parecer ningún árbol ni planta se podría ver de más salvajes ni tan feo [...] Para lo que es bueno este árbol o planta es que, mojando las dichas pencas mucho, y, tendido aquello a manera de emplasto en un paño y, ligando una pierna o brazo con ello, aunque esté quebrada en muchos pedazos, en espacio de quince días lo suelda" (ib.505-507).

Si bien se percibió un mundo natural inferior al europeo se remarcaron las cualidades milagrosas y benevolentes; en su conjunto se mostró una naturaleza prodigiosa y utilitaria perteneciente a los reinos de España. En la antigüedad, el utilitarismo terapéutico de las plantas había sido la gran farmacia de la humanidad; desde el siglo dieciséis, en América, abundaban y se multiplicaban especies nuevas.

A diferencia de la representación de la naturaleza, las costumbres dispares alteraban la normativa del imaginario, quien construía las relaciones sociales de las comunidades indígenas cargadas de crueldad y violencia:

> son sucios y desvergonzados en hacer aguas, porque estando hablando con nosotros sin volverse no avergonzarse, dejaban salir tal fealdad [...] Son tan desamoradas y crueles que si se enojan con sus maridos [...] matan a la criatura en el vientre y abortan [...]" (Vespuccio,211,213).

En el imaginario europeo las pautas alimenticias eran estrictas y se incluían en los códigos culturales atribuibles a la civilidad, los hábitos opuestos al orden correspondían a la barbarie: "Su modo de vivir es muy bárbaro, porque no comen a horas fijas [...] a toda hora comen, y comen en el suelo" (ib.211).

El valor diferente era rechazado por sucio y asqueroso. Desde el ámbito familiar se estableció la superioridad del hombre civilizado. Lo diferente adquirió la significación de salvajismo; las ausencias culturales alejaban al 'otro' de la civilización.

Los pueblos considerados salvajes fueron sospechados de antropofagia; desde la antigüedad figuran en el catalogo de los bestiarios. El canibalismo fue un vicio monstruoso; el carácter monstruoso de la antropofagia impulsó a los viajeros a fabular y dotar a los antropófagos de atributos fantásticos.

La existencia de esos ritos fue el argumento utilizado para construir la inferioridad de los indígenas.

Después de una victoria, los hombres se esclavizaban y las mujeres de los vencidos eran tomadas como propias por los vencedores, cuyos hijos engendrados y los hijos de los vencidos esclavizados se destinaban a las ceremonias rituales consideradas pecaminosas:

> buscaban de las tierras de sus enemigos todas las mujeres que podían, las cuales traídas a sus casas, usaban con ellas como las suyas propias; y si se empreñaban dellos, los hijos que nacían los criaban con mucho regalo hasta que habían doce o trece años, y desta edad, estando bien gordos, los comían con gran sabor, sin mirar que era su sustancia y carne propia; y desta manera tenían mujeres para solamente engendrar hijos en ellas para después comer; pecado mayor que todos los que ellos hacen (Cieza de León, 101).

La inferioridad residía no sólo en el hacer sino, también, en el hombre-cuerpo. Luego de ser llevado por 'su otro' a 'la cultura', y de abandonar su hacer propio y transfigurado siguió siendo hombre-cuerpo inferior.

La exclusión y la inferioridad sociocultural del indígena descansaban en los testimonios de Sepúlveda que distinguía dos formas de organización política: el imperio civil, reservado a los hombres humanos, inteligentes y libres y el imperio heril, reservados a los bárbaros; en consecuencia no bastaba con abandonar la cultura propia y abrazar 'el hacer' del otro. El bárbaro, ser naturalmente inferior, era 'el otro', representación definida por su carácter privativo: "el otro es aquel que no hace como yo hago"(Gómez Müller,9-10).

El imaginario remitió el cuerpo indígena a las fronteras de la existencia animal, materia en bruto, rústica, descubierta para ser civilizada. La caracterización peyorativa que se le atribuía respondía a la moral occidental y cristiana. Mediante la alusión a la naturaleza inferior del salvaje, el imaginario justificaba la propia acción. La fealdad de los cuerpos y rostros se complementó con instintos similares a los de los animales, carentes de lenguaje, "rumiaban como bestias que apenas podían hablar".

La intención de construir un cuerpo bárbaro y posible de ser esclavizado explica la percepción de cuerpos apartados de las normas estéticas y éticas. En este contexto el indígena perdió su identidad y su naturaleza humana para ser reducido a un contexto económico e ideológico como cuerpo-mercancía. El cuerpo fue concebido en una categoría intermedia entre bestia y objeto. Los cultos considerados satánicos y las prácticas de sacrificios humanos significaron la alteridad en términos de barbarie.

3.- Consideraciones finales

Las imágenes construidas por los representantes de la civilización occidental y cristiana simbolizaron comunidades extrañas, abominables, demoníacas y salvajes, constituidas en la identidad de lo ajeno. Representación del hombre natural frente a la civilidad, apartado de las normas consideradas estéticas y éticas.

Con el descubrimiento de América la monstruosidad no quedó únicamente confinada a los límites del mito. El imaginario elaboró la monstruosidad americana como creación particular con modalidades, características y placeres propios.

A partir de los sentidos, del lenguaje y de las imágenes, el europeo describió las realidades exóticas y las revistió de valores propios de la cultura reproductiva desde asociaciones conocidas, por aproximación y comparación, y desde atributos familiares de la cultura de origen.

Las representaciones de los contactos fueron influenciadas por la mirada exótica colonial legitimada por la condición de vencedores y de vencidos. Se ordenaron las diferencias y semejanzas culturales al construir un esquema en el que el estadio superior lo constituía la civilización en la que se insertaba la cultura europea, y el estadio inferior, el salvajismo, la barbarie y la monstruosidad.

Las diferencias materiales entre las culturas fueron los indicadores del progreso alcanzado por el hombre europeo, manifestación de un pensamiento 'civilizado'.

Se consideró lo descubierto como propio, tierras 'vacías' que por ser extrañas y peligrosas legitimaban la apropiación.

El imaginario comparó, confrontó y marcó diferencias para destacar las cualidades y particularidades de la cultura propia, para señalar lo nuevo como complemento de lo propio y demostrar la grandeza y gloria de España. Las imágenes de 'los otros' posibilitaron la reflexión sobre la propia identidad.

Bibliografía

Capitulación hecha en nombre de los Señores Reyes Católicos con el comendador Alonso Vélez de Mendoza y sus fiadores para ir con cuatro navíos al descubrimiento de las islas y tierra firme a la parte de Indias, fuera de lo que habían descubierto el Almirante don Cris-

tóbal Colón, Cristóbal Guerra y Alfonso de Hojeda *(Sevilla, 20.07.1500*). Navarrete, Martín Fernández, *Documentos de Colón y de las primeras poblaciones*.Madrid: Biblioteca de Autores EspañolesEdición y estudio preliminar de Carlos Serrano. v. I, 1959.

Carmagnani, Marcelo, Alicia Hernández Chávez y Ruggiero Romano, *Para una historia de América. I.- Las estructuras*. México, FCE y Colegio de México, 1999.

Cieza de León, Pedro, *La crónica del Perú*. Edición de Manuel Ballesteros, Madrid, Crónicas de América, 5 , 2003.

Colón, Cristóbal. "Diario del primer viaje" en Varela, Consuelo, *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 1982.

Chartier, Roger *El mundo como representación*. *Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Gerbi, A., *La naturaleza de las Indias*, México, FCE, 1978

Gómez Müller, *Alteridad y ética desde el descubrimiento de América*, Madrid, Akal, 997

Guérin, Miguel A., "El relato del viaje americano y la redefinición sociocultural de la ecumene", *Dispositio* (42) 1992, pp.1-19.

Mignolo, Walter. 2003. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" en Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires, CLACSO, 2003.

O'Gorman. E., *La invención de América.* México, FCE, 1992

Oviedo y Valdez, Gonzalo Fernández de, "Sumario de la Natural Historia de las Indias", *Historiadores primitivos de Indias,* 1946.

Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1992

Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI, 1992

Vespucio, Américo. *El nuevo mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, Buenos Aires, 1951

CURSOS Y TALLERES

CURSO: “Mujeres monstruosas en Eurípides”

Elsa Rodríguez Cidre

El objetivo fundamental del curso ha sido el de acercar las discusiones en torno de la monstruosidad y presentar la riqueza de análisis que habilita una focalización teratológica en las obras clásicas, en particular las tragedias de Eurípides.

En virtud de la íntima relación que la sociedad antigua establece entre monstruosidad y alteridad, el estudio de la tragedia griega desde esta perspectiva resulta particularmente útil para calibrar el diseño de sus personajes femeninos. Si la relación entre monstruosidad y otredad es fundante, también resulta crucial la establecida con el género femenino. Por ejemplo, podemos apreciar esto comparando en dos áreas distintas los principios masculino y femenino. Por un lado, cuando se produce en el plano divino una procreación monoparental, la surgida solamente de seres masculinos se revela del orden de la concepción virtuosa, mientras que los engendramientos partenogenéticos dan lugar a la generación de seres monstruosos. Por otro lado, las figuras asociadas a la ‘bella muerte’ son masculinas mientras que las figuras femeninas ligadas a lo tanático corresponden a monstruos dotados de garras que expresan, no la ‘bella muerte’, sino la que arrebata al vivo para transportarlo violentamente al reino de los muertos. Desde este punto de vista, el estudio del monstruo, concebido a la vez como irrupción contraria al orden natural y como deixis de perturbaciones latentes, arroja luz sobre la visión ateniense en torno del estado normal y esperable de las relaciones entre ciudadanos, hombres y mujeres, locales y extranjeros, dominadores y dominados. El análisis de su transposición literaria cruzado con una lectura en clave de género abre importantes vías de investigación.

El curso se inició con una introducción teórica para una conceptualización de lo monstruoso en paralelo con una aproximación al catálogo teratológico de la Antigüedad griega. En este punto, pasamos revista al léxico con que la sociedad clásica verbalizaba la mostruosidad y los modos en que efectuaba a partir de ello una lectura simbólica de una morfología que se pensaba en clave sémica. La segunda parte de nuestro primer día de curso se centró en la *Medea* de Eurípides en torno de la relación entre monstruosidad y venganza que en la trama encarna en la comisión de un filicidio. En *Medea*, la alteridad étnica y de género da lugar a un tratamiento teratológico del personaje homónimo que se exacerbará en la reformulación del mito que encarara en la sociedad romana Séneca en su *Medea*, obra con la que también trabajamos en el curso.

El segundo día del curso estuvo dedicado a otras dos tragedias de Eurípides. En primer lugar, nos centramos en *Hécuba* cuyo personaje homónimo es diseñado en clave teratológica en función de la venganza que ejerce sobre el asesino de su hijo, cegándolo tras haberlo obligado a presenciar el asesinato de sus hijos. El tratamiento de este personaje permite ver cómo se recurre a la monstruosidad para hablar de mujeres que asumen roles tradicionalmente masculinos, como es el caso de la derrocada reina de Troya, encargada de ejecutar personalmente una venganza a falta de varones de su grupo de parentesco. Por último, se atendió al tratamiento monstruoso que recibe el personaje de Helena en la tragedia que lleva su nombre, peculiar en tanto conjuga lo teratológico con la belleza física en función de conductas que producen en los hombres desolación y guerra.

Taller de operaciones de lectura para (d)escribir monstruos: dos encuentros en los que se propone leer, recortar, ordenar, compilar para componer un nuevo bestiario

Laura Cilento y Paula Labeur

Definir los monstruos que crea el discurso de la ficción literaria fue la primera tarea. Aparecieron, entre las lecturas propuestas, un hombre que deviene tortuga, otro a quien una tardía reacción molecular le produce otro yo y otras 'explicables' –aunque no menos sorprendentes- metamorfosis.

Pero la literatura se entromete con lo que aun no nos era tan ajeno: "Un golpeteo lentísimo hacía ondear rítmicamente las paredes de la fisura; a veces un estremecimiento animal la recorría de un extremo a otro". Cuando ese lugar con vida propia, cuyos colores rojo, violeta y negro "recordaban los colores de las flores de los bosques templados" se revela como una "tibia maraña móvil", o más precisamente como una sección del cuerpo (*La herida*, J.R.Wilcock), lo monstruoso se acercó tanto que se "hizo carne" y se tornó íntimo. Entonces revisamos las categorías. Lo siniestro invade los objetos de uso cotidiano: las alfombras (*El deseo*, Roald Dahl), los cepillos de dientes, los relojes y la ropa de los armarios (*Instrucciones para tener miedo*, J.Cortázar). También comenzamos a discutir acerca de esta actividad de 'mostrar con palabras': un cambio de escala, una descripción detallista o un 'foco' narrativo habían bastado para extrañarnos. O peor: no saber a qué tenemos que tener miedo, porque la descripción no se podía fijar y el texto permanecía "callado" (J.K. Rowling y los *boggarts*).

Frente a estos terrores, tratamos de evitar el de la página en blanco, ese otro monstruo que esperaba a los talleristas en el segundo encuentro.

Mientras atardece, un epígrafe robado a Paul Valéry abre la segunda jornada y la tarea de escritura: "Por terrorífico que sea un monstruo, la tarea de describirlo es siempre un poco más terrorífica". Lejos de paralizarse, las biromes empezaron sus recorridos ida y vuelta por las hojas de cuaderno tratando de encontrar remates humorísticos para cualquiera de los textos 'monstruosos', descripciones detalladas de los entornos donde pudiera habitar alguno de los monstruos leídos o desarrollar sus preocupaciones. No es tarea sencilla, pero el lugar colabora y los talleristas resuelven en un 3x1 las consignas.

Los textos producidos privilegian al Museo Roca como espacio narrativo y a las Jornadas "Monstruos y monstruosidades" como tiempo en el que transcurren los relatos.

Ventanas en semicírculo, la cercanía del cementerio, la historia del espiritista antiguo dueño de la casa, fotos de apariciones, los vidrios trabajados con raras flores en un antiguo baño, un cuarto habitado por maniquíes –que tuvieron el gesto de caerse como piezas de dominó durante el encuentro-, el cervatillo que no se cansa de tomar agua se entremezclan en las historias que, para alivio de los presentes, rematan buscando, por el absurdo, a risa del auditorio.

Risas que ayudan a apagar las luces, bajar las escaleras, atravesar el salón de la planta baja ya vacío y depositar algunos cuentos en la instalación de la entrada antes de perderse en la ya noche de la calle Vicente López.

DATOS DE LAS/OS AUTORAS/ES

ALESSO, Marta
Es Doctora en Letras por la FHCE-UNLP. Se desempeña como Profesora Titular Regular en las cátedras Griego y Literatura Griega Clásica. Facultad de Ciencias Humanas. UNLPam. Dirige el proyecto "Hermenéutica de los géneros: de la Antigüedad al primer cristianismo" radicado en el Instituto de Estudios Clásicos de la UNLPam. Entre sus publicaciones se encuentra el libro *Homero.* Odisea*. Una introducción crítica*. Santiago Arcos Editor: Buenos Aires. 2005 ISBN 987-1240-04-X, el Prólogo y notas a *Ilíada* de Homero. Editorial Losada: Buenos Aires, 2005 ISBN 950-03-9393-X y diversos artículos y capítulos de libros de la especialidad.

ANGULO VILLÁN, Florencia Raquel:
Es Profesora en Letras (UNJU) y desarrolla sus actividades docentes como Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras de Producción de Textos y Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNJU). En la actualidad realiza su tesis de Maestría en Estudios Literarios (UNSa) sobre Revistas Culturales de Jujuy. Es Co-Directora del proyecto de SECTER "Sombras, Aparecidos y Fantasmas: cuentos orales de terror". Tiene publicado un libro sobre Literatura en Jujuy en colaboración con Herminia Terrón de Bellomo, además de capítulos de libro y artículos en revistas especializadas sobre temas relacionados con las manifestaciones culturales y literarias de la región andina.

ARNÉS, Laura
Es Estudiante de la carrera de Letras en la UBA. Publicó dos artículos y un libro de poesía. Sus títulos son: "Sí, ¿acepto?", *Conversaciones feministas*, Buenos Aires, Ed. Ají de Pollo, 2007. ; "Cuerpos propios", *Tératos*, Buenos Aires, Noviembre 2006, nº1.; *Variaciones*, Buenos Aires, Ed. de poesía Color pastel, 2006. *Parto*, Buenos Aires, Ed. PDD, Noviembre, 2005.

ÁVILA María Ximena
Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Actualmente se desempeña como docente en la Cátedra "Técnicas de Estudio y Comprensión de Textos" de la Escuela de Ciencias de la Información, UNC. Como investigadora del CONICET desarrolla su tesis de doctorado y forma parte del Grupo de Investigación sobre el Humor, subsidiado por el Centro de Investigaciones FFyH-UNC. Ha publicado el capítulo "Nuevas Formas de la Caricatura: Lectura satírica del mundo argentino" (Págs. 99 a 118) En: *La Argentina Humorística 2: Cultura y discurso en el 2000.* Ferreira editor. Córdoba. 2003 y se encuentra en prensa su tesis doctoral titulada: *Sátira, caricatura y parodia en el periodismo gráfico del siglo XIX. Un caso paradigmático, el periódico Don Quijote (1884- 1903), de Buenos Aires*. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

BARRANCOS, Dora
Doctora en Ciencias Humanas, Área Historia, por el Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas de la Faculdade Estadual de Campinas (UNICAMP) Brasil. Directora el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA. Investigadora principal de CONICET. Profesora Titular Regular de la materia "Historia Social Latinoamericana" en la Facultad de Ciencias Sociales - UBA. Ha com-

pilado *La historia de las mujeres en España y América Latina* Tomos III y IV. Editorial Cátedra. Madrid, 2006. Publicó también, *Inclusión/Exclusión. Historia con Mujeres* (2002), *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores.1890- 1930* (1996), *Cultura, educación y trabajadores –1890-1930* (1991), *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo* (1989) y diversos artículos de revistas especializadas y numerosos capítulos de libros.

BARREIRO, Santiago
Es Estudiante de Grado de la carrera de Historia, FFyL–UBA. Su tema de investigación es la germanística medieval, particularmente escandinava. Participa del grupo "Derecho y Teología en la Edad Media. Mecanismos de poder en un mundo sin "Politica" ni "Religion", a cargo del Dr. Alejandro Morin, y codirigido por la Dra. Eleonora Dell´Elicine, radicado en el Instituto de Historia Antigua, Medieval y Moderna "José L. Romero". Participa como traductor del proyecto de digitalización bibliográfica *Norrø ne Tekster og Kvad* desde 2005, accesible a través de www.heimskringla.no

BASILE, **María Soledad**
Es estudiante de Filosofía, de la FFyL-UBA. Ejerce la docencia secundaria en los colegios St' Mark's College y en el Colegio Generación de Temperley. Se encuentra adscripta a la cátedra de Historia de la filosofía antigua de la Facultad de Filosofía y Letras. También participa en el proyecto de investigación UBACYT: "La polis en el banquillo: discurso político e ideología en textos griegos clásicos (tragedia, comedia, historiografía y filosofía)" dirigido por Nora Andrade.

BELEJ, Cecilia
Es Profesora de Historia, egresada de FFyL-UBA. Se desempeña como miembro del Archivo "Palabras e Imágenes de Mujeres" del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL, UBA. Actualmente cursa la Maestría en Historia del Arte en UNGSM, San Martín, Provincia de Buenos Aires.

BIANCHI, Paula Daniela
Es Licenciada en Letras por la UBA. Se desempeña como correctora independiente y coordinadora de talleres de escritura en Club del Arte. Su tema de especialización se orienta a cursar estudios relacionados con género y cuerpos. Ha publicado y tiene en revisión artículos y capítulos de libros sobre cuerpos ambiguos y representaciones femeninas en poetisas latinoamericanas.

BOERO, María Soledad
Es Licenciada en Letras Modernas por la UNC. Miembro fundador e integrante del Consejo de Redacción de la revista *Tramas. Para leer la literatura argentina* (1994-2000). Actualmente, está trabajando en su tesis doctoral con un proyecto sobre escritura y autoficción en Jorge Baron Biza y Carlos Correas, para un Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados, UNC).

BUIS, Emiliano
Es Abogado, Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Master en Historia y Antropología de la Antigüedad por la Universidad de París I Panthéon-Sorbonne, Doctorando en Letras Clásicas (UBA) bajo la dirección de la Prof. Elena Huber (UBA) y del Prof. Alan Sommerstein (Universidad de Nottingham). Docente auxiliar regular de Lengua y Cultura Griegas en FFyL-UBA. Profesor Adjunto Interino

de Derecho Internacional en FD-UBA y en la Escuela Superior de Derecho de la Universidad del Centro (UNICEN). En su participación en diversos proyectos de investigación como codirector o como integrante, sus temas recorren el Derecho ateniense, las Fuentes literarias del derecho en la antigüedad, la Comedia griega antigua y los orígenes del derecho internacional en la antigüedad grecorromana. Ha publicado numerosos capítulos de libros y artículos en revistas de sus especialidades del país y del exterior.

CABALLERO DE DEL SASTRE, Elisabeth
Licenciada y Profesora en Letras con orientación en lenguas y literaturas Clásicas. Profesora Titular del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas. Ha dirigido diversos proyectos UBACyT, en la actualidad, el F 069 "Identidad y diferencia: dinámica de las estrategias preceptivas en la literatura y el arte en Roma". Ha publicado en colaboración los siguientes libros: *El discurso femenino en la literatura latina, La fides en Roma. Aproximaciones, Discurso, poder y política en Roma y Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas.* Mail: ecaballero@speedy.com.ar

CANTERA, Carmen Susana
Es Licenciada en Historia por la Facultad de Ciencias Humanas de la UNLPam. Se desempeña en diversos cargos y asignaturas en la misma Facultad, como profesora asociada interina de la cátedra de Historia Argentina I, como ayudante de primera, interina en la cátedra Seminario de investigación optativo II (área americana), y con asignación de funciones en la cátedra Epistemología y Enseñanza de la Historia de la misma facultad. Participó como investigadora y directora o co directora de varios proyectos de investigación de la especialidad. Actualmente sobre: "Discursos, representaciones e imaginarios urbanos: Intelectuales y poder en el espacio rioplatense durante el siglo XIX", integrado al Programa de Investigación: "Representaciones socioculturales del mundo urbano latinoamericano" (2007-2009). Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros de la especialidad.

CALVO, Susana
Es docente de Pensamiento Científico y Metodología de las Ciencias Sociales en CBC (UBA) desde 1985, docente en otras universidades y escuelas normales. Dirige el Proyecto de Investigación "Las implicancias ético-jurídicas y políticas de la investigación biológica y biotecnológica" en el marco del Departamento de Investigaciones de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) Junio de 2002 a mayo de 2004. Es autora de un trabajo sobre "Las implicancias ético-jurídicas en la investigación científico-tecnológica", en Dei, H.D. (editor), *Pensar y hacer en investigación*, Buenos Aires, ed. Docencia, 2002.

CARDIGNI, Julieta
Es Licenciada y Profesora en Letras por la UBA, orientación en Lenguas Clásicas. Es becaria de doctorado del CONICET: "El comentario como género tardoantiguo: los *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio". Participa como investigadora de apoyo en el Proyecto UBACyT F 114 2004-2007 (dirección de la Prof. Liliana Pégolo) sobre "Servio y la custodia de la autoridad lingüística: traducción y análisis de la especificidad genérico discursiva de *Vergilii carmina* commentarii (libri i-ii)". Ha publicado en colaboración el libro *La música de las esferas: Cicerón, Macrobio, Favonio*, estudio preliminar, traducción y notas, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires 2005, y varios artículos en colaboración en revistas de la especialidad.

CASTRO, Virginia
Egresó de la UBA como Licenciada en Letras. Se desempeña como investigadora y traductora en el Proyecto UBACyT 2004-2007: "Teoría literaria alemana: los géneros épicos" coordinado por la Prof. Régula Rohland, de la cátedra de Literatura Alemana FfyL-UBA.

CERSÓSIMO, Alejandra
Es maestranda en Sociología de la Cultura por la UNSAM-IDAES. Obtuvo un postgrado en Egiptología de la UNT, Tucumán. Se graduó como Profesora y Licenciada en Estudios Orientales por la Universidad del Salvador y es experta en Cercano Oriente Antiguo por la misma universidad. Se desempeña como Técnica en Egipcio Medio (Jeroglíficos) en la Universidad Maimónides. También es Investigadora de la Secretaría de Cultura de la Nación desde 1990 hasta la actualidad, y docente en la Escuela de Estudios Orientales "R.P. Ismael Quiles S.J." Publicó diversos artículos en su especialidad. Dictó cursos, seminarios, talleres y tutoriales tanto en el país como en el exterior desde 1996 hasta la actualidad. Realiza una investigación independiente sobre la historia sociocultural de Europa Oriental durante los siglos XV y XVI.

CHOQUE, Fernando David:
Es profesor en Letras (UNJU) y desarrolla sus actividades como Ayudante de 1ª en las Jornadas de Ambientación en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNJU) y como pasante docente de postgrado de la cátedra de Literatura Argentina del NOA. Cursa la última materia para adquirir la categoría de tesista en la carrera de Licenciatura en Letras (UNJU). Tiene publicados cuentos y poesías en distintas revistas literarias y culturales de la provincia. Es codirector de la revista cultural "Intravenosa" que recibió la beca de creación grupal 2006-2007 del Fondo Nacional de las Artes.

COLOMBANI, Cecilia
Es Profesora en Filosofía de la FFyL Universidad de Morón. Se desempeña como profesora titular de Antropología filosófica y Problemas filosóficos en la misma Facultad y como profesora titular de Filosofía antigua y problemas especiales de Filosofía antigua en la FH- UNMdP. Dirige el proyecto de Investigación "Mismidad y otredad en la Grecia Antigua (FFyL-UM). Ha publicado *Hesíodo. Una introducción crítica*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2005 y *Homero. Una introducción crítica*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2005 y numerosos artículos en revistas y capítulos de libros de la especialidad.

CORTINA, Ruth Elena
Es Profesora y Licenciada en Historia (UNLPam). Investigadora en el Proyecto "Aportes al conocimiento de las construcciones socioculturales e identificatorias americanas y de sus estrategias de producción" en el Instituto de Historia Americana de la Facultad de Ciencias Humanas de la misma Universidad. Es autora de varios artículos publicados en el Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas y otras revistas de la especialidad.

COSTANZO, Gabriela Anahí
Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social, FCS-UBA. Es Integrante del equipo UBACyT 2004-2007 dirigido por las profesoras Stella Martini y Lila Luchessi: "La comunicación del delito y la violencia en la vida cotidiana: estudio de prácticas, discursos y representaciones de instituciones gubernamentales, sociedad civil y medios masivos" en la FCS-UBA. Email: gabriela_costanzo@yahoo.com.ar

CROGLIANO, María Eugenia
Licenciada y profesora en Letras con orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1970. Profesora Adjunta Departamento de Lenguas Clásicas, Área Latín de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Profesora de Griego I y II y de Latín I y IV del Departamento de Castellano, Literatura y Latín en el Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González" -G.C.B.A. Co-directora en el Proyecto UBACyT F 201, 2004-2007, "Los géneros literarios en Roma: continuidad y mutación en los primeros siglos del Principado", bajo la dirección de la Prof. Josefina Nagore. Ha publicado numerosas artículos en diversas revistas, capítulos de libros y *Grecia: indumentaria, mitos y tejidos*. Buenos Aires, Nobuko, 2003 (con ilustraciones), 131 pp. (En colaboración con el Prof. C.A. Bembibre). E-mail: acro@fibertel.com.ar

DAGATTI, Mariano
Es Licenciado y Profesor en Comunicación Social, egresado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (FCE-UNER). Se desempeña como Asistente de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Ayudante de Primera de Taller de Diseño (Cátedra Rico - FADU - UBA). Es Adscripto al Proyecto de Investigación "Grados de visibilidad del abuso sexual en la prensa gráfica Argentina" (FCE-UNER). Ha publicado diversos artículos en revistas de la especialidad y en actas de Congresos de Semiótica y Comunicación.

DAUJOTAS, Gustavo
Es Licenciado en Letras (orientación en Letras Clásicas), FFyL - UBA. Docente de Lengua y Cultura Latinas, Carrera de Letras de la misma Facultad. Su tema de investigación es "Elegía latina de asunto erótico, Ovidio, *Amores*." Es Becario de doctorado CONICET. Participó en varios proyectos UBACyT, radicados en el Instituto de Filología Clásica de FFyL, UBA y actualmente investiga en el marco del Proyecto UBACyT bajo la dirección de la Prof. E. Caballero de del Sastre. Ha publicado varios artículos, capítulos de libros, la traducción del *Ars Amatoria* de Ovidio (en colaboración con Alicia Schniebs), Colihue, 2007 y publicaciones en numerosas actas de reuniones de la especialidad y reseñas.

DE SANTIS, Guillermo
Es Doctor en Letras Clásicas de la UNC. Se desempeña como Profesor Adjunto de Lengua y Cultura Latinas II en la Escuela de Letras de la FFyH- UNC y como Investigador Asistente en el CONICET donde trabaja Imágenes e imaginarios en la construcción discursiva de la tiranía y el uso de las imágenes e imaginarios en la tragedia griega y otros discursos como estrategia discursiva y argumentativa. En el Proyecto de Secyt-UNC, su tema es Prácticas discursivas y competencia social en la antigüedad grecorromana. Ha publicado, además de diversos artículos en revistas especializadas, los libros: Balzi, C.- De Santis, G.- Folco, J. (eds.), *Entre la antigüedad clásica y la modernidad europea. Rodolfo Mondolfo: Diálogo entre dos momentos fundantes de la cultura de Occidente.* Córdoba, 2007. En colaboración con el Lic. Silvano G. A., *Fabián Hidalgo S.J. (1697-1770): Tratado acerca de los impedimentos del Matrimonio (Córdoba, 1734). Estudios, transcripción paleográfica y traducción española*. Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Benito Moya, 2005. En la Serie Tesis de Posgrado, el libro. *Cosmos y Justicia en la obra de Esquilo. Imágenes literarias y argumentación*. FFyH, Universitas, Córdoba. 2003 y en colaboración con la Lic. Marta E. Caballero y Elisa Ferrer, *Manual de Lingüística Clásica*, Córdoba, 1999.

DOMÍNGUEZ, Nora
Doctora en Letras. Es profesora de Teoría Literaria I y se desempeña como Secretaria Académica en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA. Ha dictado cursos de posgrado en las Universidades de Chile, de Rosario, Tucumán y Córdoba, Duke University (EEUU), Leiden (Holanda). Co-dirige el Proyecto UBACyT "Memoria, violencia y género en la cultura argentina contemporánea" (IIEGE), y dirige "Tradiciones, genealogías y memorias en la literatura latinoamericana (siglos XIX y XX)" (ILH). Se ha especializado en crítica literaria feminista en el campo de la literatura argentina y latinoamericana. Ha publicado (con Carmen Perilli) *Fábulas del género. Escritura y sexualidad en América Latina* (1998), (con Ama Amado) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones,* (2004) y *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007).

DRUILLE, Paola
Como becaria de Iniciación en la Investigación presentó su tesis de Licenciatura en Letras recientemente aprobada en la FCH - UNLPam: "*La literatura pornográfica en la cultura moderna occidental"* bajo la dirección de Marta Alesso. Es asistente de investigación en el Proyecto de la UNLPam (2006-2008) "La construcción ideológica del cristianismo a través de los géneros literarios heredados de la antigüedad" y en el Proyecto PICT Nº 32534 "Hermenéutica de los géneros: de la Antigüedad al primer cristianismo", bajo la dirección de Marta Alesso. Ha publicado algunos artículos en actas y en revistas de la especialidad.

DUKELSKY, Cora
Es Profesora y Licenciada en Historia de las Artes de la UBA. Se desempeña como Profesora adjunta regular de la Cátedra de *Historia de las Artes Plásticas I (Antigua)*, FFyL–UBA. Es investigadora en el Proyecto UBACyT **"**Género, hegemonía y transgresión en la organización sociocultural de la Grecia Antigua", dirigido por la investigadora, Prof. Elena Huber, 2004-2007. Es autora de más de sesenta trabajos de investigación y publicaciones sobre historia del arte egipcio, griego y romano, la cultura de la antigüedad clásica y el arte argentino. Autora de dos CD-Rom bilingües sobre la Cultura y el arte en el Antiguo Egipto y la Cultura y en Arte en la Antigua Grecia.

FERNÁNDEZ, Claudia
Es Doctora en Letras por la UNLP y se desempeña como Profesora del Área de Griego en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Es Investigadora Adjunta de CONICET y su tema de investigación se refiere a la libertad de palabra (parrhesía) en la comedia de Aristófanes. Ha publicado el libro: *Plutos de Aristófanes: La Riqueza de los Sentidos* (2002, EDULP) y numerosos artículos en revistas académicas y capítulos de libros en el país y en el exterior.

FERRERO, Adrián
Adrián Ferrero se graduó como Profesor y Licenciado en Letras en la FHCE-UNLP. Desde 2005 cursa el Doctorado en Letras en dicha institución. Desde 1999 se desempeña como docente universitario, como Jefe de Trabajos Prácticos Ordinario en la cátedra de Taller de Comprensión y Producción de Textos II de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP y como Ayudante Diplomado en la cátedra de Introducción a la Literatura de FHCE-UNLP. Investiga sobre las poéticas de Tununa Mercado y Angélica Gorodischer. Participó y participa en proyectos de investigación (UNLP) sobre problemas de literatura argentina del siglo XX, teoría de género con én-

fasis en estudios sobre la mujer y "escrituras del yo". En carácter de Editor publicó el libro *Obra crítica de Gustavo Vulcano* (2005, Ed. de Periodismo y Comunicación, U.N.L.P.). Como escritor de ficción, publicó los libros *Verse* (relatos, 2000, Ed. Al Margen), *Cantares* (2005, Editorial de la UNLP). Cuentos suyos han sido editados en revistas académicas de USA y España y traducidos al inglés.

FIGARI, María Rosa
Es Profesora en Historia por la FFyL, UBA. Se desempeña como Secretaria Académica del Departamento de Artes Visuales del IUNA, donde además, dirige el Centro de Investigación y Producción "Cultura, Arte y género" del mismo Departamento. Se desempeña en el IUNA también como profesora Titular Asociada de Historia de la Cultura I a VII (Artes visuales), como profesora Titular Ordinaria de Historia de la Cultura I a IV (Artes Dramáticas) y es Titular en el Posgrado "Especialidad, Técnicas y Modos Pictóricos" de la asignatura Metodología de la Investigación I y II (Artes Visuales).

FLORES, Ana B.
Es Magíster en Sociosemiótica, título obtenido en el Centro de Estudios Avanzados de la UNC. Actualmente se desempeña como Profesora Titular de Teoría y metodología literaria I y de Teoría de los discursos sociales I de la Escuela de Letras de la FFyHum-UNC. Investiga acerca de los Discursos de la cultura humorística Argentina. Es Directora del proyecto "Diccionario de términos del humor", aprobado y financiado por SECyT-UNC. Es autora de *Políticas del humor*, Ferreyra Editor, Córdoba, 2000. (181 págs.) ISBN 987-96801-7-0; coordinadora de *Voces e ideología. Estudios bajtinianos*, Ed. Alción, Córdoba, 1996. (131 págs.) ISBN 950-9402-57-5; y en colaboración con Arán, P. *et al*. El *Diccionario léxico de la teoría de Mijail M. Bajtín*, Ed. Dirección General de Publicaciones de la UNC, Córdoba, 1996. (167 págs.) ISBN 950-33-0128-9. Ha publicado también capítulos de libros y numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales con referato.

FRENKEL, Diana L.
Es Doctora en Letras con Orientación en Lenguas Clásicas (UBA) y se desempeña en el cargo de profesora adjunta interina del Dpto. de Lenguas y Literaturas Clásicas de FFyL (UBA) en el área de Griego. Es codirectora del proyecto UBACyT (2004-2007) F153 "Pobreza, educación y cultura. *Nubes* de Aristófanes. Un problema de caso" que dirige Pablo Cavallero. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y un libro en colaboración con P. Cavallero, M. J. Coscolla y J. Gallego, *Aristófanes. Riqueza.* Textos y Estudios, vol. 5, anejo de Anales de Filología Clásica, FFyL, UBA, 2003.

GAETA, Silvana
Es Licenciada en Letras egresada de FFyL-UBA. Se desempeña como ayudante de primera de Lengua y Cultura Latinas en el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, FFyL-UBA. Como doctoranda investiga la épica latina y participa en el Proyecto de investigación UBACyT bajo la dirección de la prof. E. C. de del Sastre. Ha presentado ponencias en congresos de la especialidad y publicado en actas de dichos eventos en el país y en el exterior.

GARCÍA, Guillermo
Es Licenciado en Letras de la Facultad de Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Lomas de Zamora donde dicta actualmente Literatura Latinoamericana I y II, e Historia Social y Cultural de la Literatura III en el ISFD N° 102 de Banfield. También es editor

científico de la revista virtual *Hologramática literaria*. Ha publicado ensayos de crítica literaria en medios nacionales y extranjeros.

GARCÍA MORAL, María Elena
Es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia de la FFyL-UBA y se desempeña como Ayudante de primera en la materia Historia Argentina. De la carrera de Ciencia Política (FCS-UBA). Es además, becaria de la UBA y doctoranda en Historia, con el tema: La historiografía militante rioplatense.

GERBER, Clea
Es Licenciada en Letras por la UBA, e investiga especialmente cuestiones relativas al Siglo de Oro español.

GHO, Constanza
Es licenciada y profesora de Letras por la UBA. Actualmente realiza un trabajo de investigación sobre las marcas del discurso eugenésico en la literatura francesa de fines del siglo XIX y siglo XX, y escribe críticas de cine para la revista virtual otrocampo.com.

GIL LOZANO, Fernanda
Es Profesora de Historia egresada de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Sociología y Análisis Cultural egresada de la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre "Las mujeres, el tango y el cine". Docente de Historia Social latinoamericana en la carrera de Sociología de la UBA y el Instituto Hannah Arendt. Es Adjunta de la materia especial de la carrera de Historia: Problemas de Historiografía: Historia Social del Género. La profesora es miembro del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y participa en diferentes organismos estatales y no gubernamentales dando seminarios y talleres sobre Género. Tiene publicado varios artículos en revistas especializadas y es directora de la colección de Historia de las Mujeres en la Argentina. Este año ha sido distinguida con el premio: "Mención 8 de marzo Margarita de Ponce" por la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) por su aporte a la teoría de Género en la Historia. Email: cfernandagillozano@yahoo.com.ar

GLOCER, Silvia
Licenciada en Artes, Diploma de Honor, en FFyL-UBA. Es también Profesora de Música, especializada en guitarra, por el Conservatorio Provincial Alberto Ginastera. Se desempeña como docente en ambas instituciones. Investigadora en musicología, se especializa en las relaciones entre música y política. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología y asesora musicóloga de la Biblioteca Nacional en el Programa Inventario de Partituras. Como Doctoranda de UBA trabaja en el tema de tesis sobre: Músicos judíos emigrados a la Argentina entre 1933 y 1945.

GUITELMAN, Paula
Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, docente e investigadora en FCS -UBA y, a fines de 2005, concluyó de cursar la maestría en Comunicación y Cultura en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma Universidad. Es autora de *La Infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*, publicado por Prometeo Libros en marzo de 2006.

HEREDIA, María Florencia.
Es Licenciada en Artes, egresada de FFyL-UBA. Es adscripta en la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano, de la carrera de Artes, de la misma Facultad. Se desempeña como investigadora del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) del Instituto de Historia del Arte de FFyL-UBA. En 2004 obtuvo una beca de formación de la Agencia de Ciencia y Técnica de la Nación para el estudio de la historia del actor argentino desde la colonia a la actualidad.Ha participado en calidad de organizadora y expositora de congresos y jornadas de investigación teatral. Actualmente cursa la Maestría de Teatro Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). Ha publicado diversas críticas teatrales, fichas de cátedra, y artículos sobre el teatro argentino actual.

HOVHANNESSIAN, María Marta.
Es Profesora Universitaria de Artes en Teatro del IUNA. Actualmente es Pro secretaria del *Centro de Investigación y Producción Cultura, Arte y Género* dependiente del Instituto de Investigaciones del Departamento de Artes Visuales-IUNA Es profesora Adjunta Interina de Historia de la Cultura I a VII.(Artes Visuales-IUNA) y JTP Ordinaria en Historia de la Cultura I a IV (Artes Dramáticas-IUNA), además de Miembro de Tribunal de Tesis (Artes Visuales- IUNA). También se desempeña como Narradora Oral. Es investigadora en el proyecto *"Transformaciones urbanas. El Bicentenario (1800-1840). Escenarios en construcción y nuevos actores: mujeres, ciudades y milicias"* bajo la dirección del Lic. Ernesto Castillo (Artes Visuales-IUNA). Ha publicado entre numerosos trabajos las ponencias en Jornadas de Historia de las mujeres y estudios de género.

INSAUSTI, Santiago Joaquín
Es estudiante avanzado de la Licenciatura en Sociología de la FCS– UBA. En la misma Facultad participa en el Grupo de estudios feministas del CeDInCI. Email: sinsau@gmail.com

ISIDORO, Alberto Martín
Estudiante de grado de la Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Los temas que desarrolla en sus trabajos se refieren al período medieval. Forma parte del Grupo Imago, coordinado por Prof. Adriana Martinez. Desarrolla el relevamiento del patrimonio pictórico español del siglo XIX y XX del Museo Nacional de Bellas Artes en el marco del UBACyT F 030. Publicó *Las razas exóticas o monstruosas*. Bs As, 2006 (Ficha de Cátedra: Serie Bibliográfica: El espacio en el medioevo. Cátedra de Artes Plásticas II (Medieval)), UBA.

JESÚS, Lorena A.
Es Profesora de Historia recibida en FFyL-UBA. Actualmente se encuentra terminando en la misma institución su tesis de licenciatura. Como investigadora estudiante integra el *Grupo de Religión y Sociedad en la Argentina Moderna* del Instituto Ravignani.

JUROVIETZKY Silvia Noemí
Es licenciada y profesora en Letras, UBA. Se desempeña en FFyL-UBA como docente en la cátedra *Teoría y Análisis Literario I* de la carrera de Letras. Coordina talleres de escritura dentro del Programa para Adultos mayores de 50 años en el Centro Cultural "Ricardo Rojas" donde compiló *Papeles en reunión.* Es investigadora de la UBA en el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas". Integra el grupo de investigación "Memoria, violencia y género en la cultura argentina contemporánea", dirigida por la

profesora Ana Amado, proyecto UBACYT radicado en el IIEG. Publicó *Un guisante bajo el colchón,* libro de poesía, y ensayos críticos en libros y revistas especializadas.

LABEUR, Paula
Se desempeña como docente en la cátedra de Didáctica Especial y Prácticas de la Enseñanza de la carrera de Letras de la UBA, en los talleres de escritura del Postítulo de Literatura Infantil y Juvenil de CePA (Escuela de Capacitación Docente, Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires), y en el Seminario de Estudios Avanzados de la Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura de la Universidad Nacional de San Martín. Coordina el trayecto de la práctica docente en el IES Nº 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo". Participa como investigadora del UBACyT "Prácticas de formación docente, escritura y enseñanza de la literatura" de la Cátedra de Didáctica especial y prácticas de la enseñanza, del área de Letras

LANCIONI, Susana
Es Licenciada en Artes Visuales, Orientación Pintura, en el IUNA. Actualmente realiza una serie de pinturas para exposición.

LEMMA, Gabriela
Es Profesora de Historia egresada de FFyL-UBA y docente de la cátedra de Historia Antigua I de la misma Facultad. Es Miembro del proyecto de investigación: *"La dinámica procesual histórica desde la domesticación de plantas y animales"*, para la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Luján, dirigido por el Dr. Bernardo Gandulla.

LOPEZ PIÑEYRO, Hernán

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Filosofía en FFyL-UBA. Ha optado por la especialización en filosofía práctica, particularmente en estética, género y filosofía política.

MANCINI, Adriana
Es Doctora en Letras de la UBA. Se desempeña como docente de la cátedra de Literatura argentina II (FFyL -UBA) Investigadora de la UBA, participa de un proyecto UBACyT, radicado en el Instituto de Literatura argentina Ricardo Rojas (FFyL-UBA). Actualmente investiga sobre la representación de la vejez y la muerte en la literatura argentina y latinoamericana. Tuvo a su cargo la edición de *Ensayos inéditos de Walter Benjamin, Cuadros de un pensamiento* (Imago mundi, 1992). Ha publicado el libro *Silvina Ocampo. Escala de pasión* (Norma, 2003) y artículos sobre ficción argentina en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

MANZO, Silvia
Es Doctora en Filosofía de la UBA e Investigadora Adjunta de CONICET. Se desempeña como docente de Historia de la Filosofía Moderna en la UNLP. Es Directora del proyecto: "El concepto de causalidad y sus transformaciones en el Medioevo y la Modernidad", UNLP. Ha realizado diversas publicaciones nacionales e internacionales sobre historia de las ideas e historia de la ciencia en la Modernidad temprana. Email: silviamanzo@speedy.com.ar

MARTIN, Luciana
Es estudiante de la Carrera de Letras, FFyL-UBA. Participó en la redacción del suplemento cultural "Oesteario", así como en distintas publicaciones de poesía independiente, entre ellas, "Ambito Cultural" y "Los Trabandi". Formó parte de la "Antología de poetas bonaerenses" (1999) y de la "Antología de cuento y poesía Leopoldo Marechal" (Dirección de Arte y Cultura de Morón, 2000).

MARTÍNEZ ECHEVERRÍA, Claudia
Es Doctora en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su línea de investigación está centrada en la narrativa chilena contemporánea, escrita por mujeres. Participa, además, en el taller literario de Alejandra Costamagna y ha obtenido un par de premios en concursos de cuentos. Actualmente se desempeña como docente de "Análisis de Textos Narrativos" y "Voces chilenas del siglo XX", en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica, y como docente de "Expresión, Expresión Escrita y Expresión Oral", en la Sede Peñalolén de la Universidad Adolfo Ibáñez.

MARTÍNEZ, Adriana
Licenciada en Artes – Facultad de Filosofía y Letras (UBA).Docente cátedra Historia de las Artes Plásticas II (medieval) FFy L-UBA.Investigadora Proyecto UBACYT 2004-2007 "Vía negativa y coincidencia de opuestos en el neoplatonismo medieval" Dirigido por la Dra. Claudia D'Amico. Tiene publicadas la siguiente ficha de cátedra "Espacio sagradao, espacio profano: la impronta del poder" en Centros y márgenes simbólicos del Imperio Romano, 2da. Parte, Bs. As. Facultad de Filosofía y Letras, 2001 y en prensa "Imágenes medievales" en Todo y nada de todo. Selección de textos del neoplatonismo medieval, 2007.

MARTINI, Stella
Es Profesora de Letras y Doctora en Ciencias Sociales, por la UBA. Profesora Titular Regular de *Teoría y Práctica de la Comunicación II* y Adjunta de *Teorías sobre el Periodismo*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, e Investigadora del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Es Autora de los libros *Periodismo: noticia y noticiabilidad*. Bs. As., Norma, 2000; y de *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder* (en colaboración con Lila Luchessi). Bs. As., Biblos, 2004. Ha publicado numerosos capítulos y artículos sobre temas de comunicación, cultura y medios en relación con la sociedad y la política; el interculturalismo y la integración, el MERCOSUR, la violencia, el delito y el control social.

MARTINO, Ana María
Es Licenciada en Artes (FFyL, UBA). Se desempeña como docente en Historia de las Artes Plásticas I, e Historia del Arte Americano I, ambas de la carrera de Artes de la FFyL.

MAURO, Karina
Es Licenciada en Artes por la UBA. Se desempeña como docente de la Carrera de Artes, en la asignatura Psicología del Arte. Es becaria y doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras con su tema de investigación: Técnicas de Actuación en Buenos Aires. Es también Investigadora del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, de FFyL-UBA. Realiza Crítica teatral en los medios *Alternativa Teatral* y *Teatro XXI*. Actriz.

MAZINO, Ana
Es alumna de la carrera de Filosofía en FFyL-UBA Al mismo tiempo se dedica a la composición musical.

MENDEZ, Marcelo
Es Licenciado en Letras de FFyL-UBA. Se desempeña como Ayudante de primera interino en la Cátedra de Literatura Argentina II, FFyL-UBA. Se desempeña en el Proyecto UBACyT "Frente a la *Underwood:* modos de la intervención política, estética e ideológica en el periodismo argentino del siglo veinte" con la dirección de Sylvia Saitta, radicado en el Instituto Ravignani de la FFyL –UBA. Ha publicado varias ponencias en papel o CD y colabora con *La Posición*, revista literaria bahiense.

MÉNDEZ Willie
Es Profesor y Licenciado en Letras de la Universidad de Buenos Aries (UBA). Se ha especializado en Semiótica Audiovisual. Es Profesor Asociado de Diseño y Comunicación Audiovisual I, II y III en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y Profesor Lenguaje Audiovisual y de Semiótica de la Televisión y del Cine (UCES).Ha dictado cursos y seminarios en instituciones de estudio y difusión cinematográficos de Buenos Aires, París, Ámsterdam y Santiago de Compostela. Ha participado como programador y miembro del jurado en diversos festivales de cine. Es creador de la página "Cine-Cultura" (www.cinecultura.net) que reúne su producción teórica de los últimos años.

MERLO, Melina
Es estudiante de la carrera de Licenciatura en Letras de la facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa. Becaria por el Programa Nacional de Becas Universitarias, año 2007. Recibió además la Beca de Iniciación en la investigación, Otorgada este año por la UNLP. Su tema de Investigación es: Semantismo de la reclusión. Ha publicado "La comunidad china en Santa Rosa. Actitudes lingüísticas" en Actas de las Decimoséptimas jornadas de investigación de la Facultad de Ciencias Humanas. (formato CD). Santa Rosa, Ed. UNLPam. ISSN1669-7030

MIRANDA, Raquel

Obtuvo el título de Doctora en Letras en FFyL de la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como Docente-investigadora del Instituto de Estudios Clásicos de la FCH de la UNLPam. Es co-directora del proyecto de investigación PICT "La construcción ideológica del cristianismo a través de los géneros literarios heredados de la antigüedad". Directora del *Anuario*, publicación periódica de la Facultad de Ciencias Humanas y Miembro del comité editor de *Circe, de clásicos y modernos*, publicación periódica del Instituto de Estudios Clásicos -UNLPam.

MOGLIA, Mercedes
Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA) y cursa la Maestría en *Comunicación y Cultura* (UBA). Es ayudante de trabajos prácticos del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la FCS-UBA y Asistente de Investigación del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA. Como becaria del CONICET desarrolla su proyecto de investigación sobre el humor televisivo argentino (1983-2004).

MUÑOZ, María del Pilar
Es Profesora y Licenciada en Letras, con orientación en Literatura Argentina y Latinoamericana, egresada de FFyL-UBA. Es Profesora de español como lengua extranjera y profesora de Literatura en nivel medio. Desarrolla su actividad de investigación de manera independiente acerca de la literatura infantil y juvenil.

NAVARRO, Celia Aída Silvana
Es alumna avanzada de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Letras, en su último año. Desarrolló actividades como ayudante de 2º de las Jornadas Ambientación en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (UNJU), 2005 y 2006. Conformó los grupos de trabajo de los proyectos: "Ínter cátedra Adolescencia" y "Articulación entre escuelas medias de la provincia de Jujuy y la Universidad Nacional de Jujuy". Forma parte de la Comisión Organizadora de las Jornadas Regionales de Literatura, las cuales se desarrollan anualmente (FH y CS, UNJU).

NEYRA, Andrea Vanina
Es Licenciada en Historia y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia de la F FyL - UBA. Como Becaria doctoral (Conicet) con radicación en el Instituto de Historia Antigua y Medieval, FFyL – UBA, investiga "La superstición en el *Corrector sive medicus* de Burchard de Worms". Participa en el proyecto UBACyT F007 con la dirección de Hugo Andrés Zurutuza: "*De la estructura horizontal a la vertical: La fisonomía social del paisaje eclesiástico en la Antigüedad Tardía y Altomedioevo. Hacia una historia sociocultural de la iglesia".* 2004 – 2007, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Ha publicado diversas ponencias, artículos y comunicaciones de la especialidad.

PAJÓN, Andrea

Es Profesora en Letras Modernas y Correctora Literaria, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Actualmente, se desempeña como Ayudante en la cátedra de Gramática Aplicada de la Escuela de Letras de la misma universidad. Participa en el Programa Interdisciplinario de Estudios de Género del Centro de Estudios Avanzados (CEA-UNC) y se dedica a investigar la *performance* travesti en sus distintas manifestaciones discursivas.

PALACIOS, Jimena
Es Licenciada en Letras (orientación en Letras Clásicas), FFyL - UBA. Docente de Lengua y Cultura Latinas, carrera de Letras de la misma Facultad. Su tema de investigación es "Modelos y perversiones de lo femenino en *Metamorfosis* de Apuleyo". Es becaria de doctorado de la UBA. Participó en varios proyectos UBACyT, radicados en el Instituto de Filología Clásica de la FFyL de la UBA y actualmente investiga en el marco del Proyecto UBACyT bajo la dirección de la Prof. E. Caballero de del Sastre. Ha publicado artículos, capítulos de libros y ha participado de numerosas jornadas y congresos tanto de estudios clásicos como de estudios de género.

PARAIZO, Mariângela
Obtuvo el Doctorado en Letras, en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), en 1997. Se desempeña como Profesora de Literatura Brasilera en la misma Universidad. Trabaja actualmente dos grandes temas de investigación: "A cidade e a sereia: suas monstruosidades", en el Grupo de Estudios de la UFMG que investiga "Monstros na Literatura e na Mitologia"; y "As cidades na Escritura", proyecto vinculado al Núcleo

de Estudos Judaicos da Faculdade de letras, da UFMG. Ha publicado el libro *Um inventário do universo: Leitura de Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Papel virtual, 2003, y diversos capítulos y artículos en revistas especializadas.

PÉGOLO, Liliana
Es Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas y doctoranda. Como profesora Adjunta interina del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas se desempeña en el área de Latín. Dirige actualmente el proyecto UBACyT F114 sobre Servio, transmisor de la obra de Virgilio. Es Investigadora también en el proyecto UBACyT F007 dedicado al estudio de "hombres de Iglesia", desde el siglo IV d. C. al VII d. C. Ha publicado en colaboración el libro *La música de las esferas: Cicerón, Macrobio y Favonio*.Estudio preliminar, traducción y notas de Liliana Pégolo y Julieta Cardigni, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 2006 y numerosos artículos en revistas y capítulos en libros de la especialidad, del país y del exterior.

PÉREZ GRAS, María Laura
Es Licenciada en Letras y docente de Lengua Española de la FHL-USal. Además, es doctoranda en Letras de la misma casa de estudios y becaria de postgrado del CONICET. En colaboración con la Dra. María Rosa Lojo, ha publicado una edición crítica de la novela *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla. Actualmente, participa en un PIP (Proyecto de Investigación Plurianual) para la edición crítica de las obras completas de los hermanos Eduarda y Lucio Mansilla. Email: lauraperezgras@yahoo.com.ar

PITA, Valeria
Es profesora de Historia. Actualmente se desempeña como docente en la Cátedra "Historia de los Sistemas Políticos" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en "Historia Social Latinoamericana" en la Facultad de Ciencias Sociales de la misma universidad. Como investigadora desarrolla su tesis de doctorado y forma parte del Grupo "Mujeres, política y diversidad en los 70" del IIEGE. Ha publicado numerosos artículos para revistas y libros especializados.

QUEIROLO, Graciela
Es Profesora de Historia (UBA), Maestranda en Historia en la Universidad Torcuato di Tella. Miembro del IIEGE, FFYL, UBA. Capacitadora CePA, del Ministerio de Educación, GCBA. Sus temas de investigación versan sobre el trabajo femenino asalariado a lo largo del sigloXX, en especial, en lo que concierne a las representaciones literarias. Ha participado en proyectos de investigación radicados en la Universidad de Chile. Email: graqueirolo@hotmail.com

RAGAGNIN, Flavia Ivana
Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA) y Maestranda en Periodismo (UBA). Se desempeña como Investigadora de apoyo del proyecto UBACyT S19: "La comunicación del delito y la violencia en la vida cotidiana: estudio de prácticas, discursos y representaciones de instituciones, sociedad civil y medios de comunicación", radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani.

RISTORTO, Marcela Alejandra:
Es Licenciada en Letras por UNR. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la cátedra de Literatura Europea I (Literatura Grecolatina y Literatura Medieval) en la Escuela de Letras de FhumyAr- UNR. Como investigadora participa en el Proyecto dirigido por el prof. Carlos Valentini "La representación de la alteridad en tres cantares de gesta medievales: la *Canción de Rolando*, el *Cantar de los Nibelungos* y el *Cantar de Mio Cid*".

RODRÍGUEZ CIDRE, Elsa
Profesora y Licenciada en Letras (Orientación Letras Clásicas), Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Cursa el Doctorado en la misma universidad con el tema "El mundo femenino fragmentado: lecho, animalización y lamento fúnebre en las tragedias troyanas de Eurípides", con dirección de la Prof. Elena Huber. Es Profesora Adjunta, "Lengua y Cultura Griegas V" e investigadora del IFC y del IIEGE. Co-dirige el Proyecto del Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras**:** "Cruces «genéricos» en el teatro ateniense: hacia un estudio de las representaciones socio-jurídicas de la mujer en la tragedia y la comedia". Es investigadora del Proyecto UBACYT "Género, hegemonía y transgresión en la organización sociocultural de la Grecia Antigua" dirigido por la Prof. Elena Huber. Ha escrito numerosos artículos publicados en revistas del país y del exterior. Mail: elsale@fibertel.com.ar

ROTGER, Patricia
Es Doctora en Letras, docente en las cátedras de Metodología del Estudio Literario l y Teoría de los Discursos Sociales l de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Es integrante del equipo de investigación del Programa de Discurso Social y participa en el Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (CEA-UNC). Actualmente, investiga los modos de representación de la identidad lesbiana en la cultura argentina.

RUIZ, Noelia Elim
Es Profesora en Letras egresada de la UNR. Como docente trabaja en el cargo de Ayudante de primera en la cátedra de Literatura Europea I (Literatura Medieval), Escuela de Letras, FHumyAr- UNR. Participa en el Proyecto dirigido por el prof. Carlos Valentini "La representación de la alteridad en tres cantares de gesta medievales: la *Canción de Rolando*, el *Cantar de los Nibelungos* y el *Cantar de Mio Cid*".

SACHETTI, Laura
Recibió el título de Profesora en Historia por la Universidad Nacional de Salta en 1979. Actualmente es Vice Directora del Centro de Investigación y Producción "Cultura, Arte y género" del Dpto. de Artes Visuales-IUNA y Titular en el Seminario de Postgrado en Prácticas Reflexivas con orientación en Pintura I a IV y con orientación en Gráfica Artística I a IV en la misma institución. Ejerce la dirección de Estudios de Postgrado en Artes Visuales Ernesto de la Cárcova y se desempeña en el mismo departamento como profesora Adjunta de Historia de la Cultura I a VII. Bajo la dirección del Lic. Ernesto Castillo participa en el proyecto de Investigación 2007 "Transformaciones urbanas. El Bicentenario (1800-1840). Escenarios en construcción y nuevos actores: mujeres, ciudades y milicias" (Artes Visuales-IUNA). Ha publicado diversos artículos en revistas y en ediciones de actas de congresos de la especialidad.

SÁNCHEZ, Felicitas
Es alumna de la carrera de Filosofía de FFyL-UBA. Esta es su primera participación como expositora.

SCHNIEBS, Alicia
Es Doctora en Letras Clásicas (UBA). Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta Regular del área de latín del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas. Participa y ha participado en varios proyectos UBACyT referidos a la literatura y cultura de la antigua Roma. Ha publicado el libro *De Tibulo al Ars amatoria* (FFyL-UBA, 2006) y numerosos artículos en revistas de la especialidad.

SILBERKASTEN, Marcelo
Es Licenciado en Psicología de la UBA, Se desempeña actualmente como Psicólogo de Planta del Hospital de Niños Ricardo Gutiérrez, Buenos Aires y trabaja con pacientes discapacitados y con sujetos nacidos intersex. Es autor del libro: *La Construcción Imaginaria de la Discapacidad* Buenos Aires, Editorial Topia 2006.

STEINBERG, María Eugenia
Es profesora en Letras (Facultad de Filosofía y Letras -UBA). Como profesora regular adjunta se desempeña a cargo de Lengua y Cultura Latinas y de Filología Latina en el Departamento de Letras Clásicas de la misma Facultad. Dirige el Proyecto UBACyT F040 "Estudio de recursos en nuestro medio para la docencia e investigación en Filología Latina" (IFC-FFyL) centrado en la historia de casos de recepción y edición de textos latinos clásicos en diferentes soportes, objetivos y épocas. Prepara su tesis de doctorado sobre el género satírico y la escritura del *Satyricon* de Petronio como estrategia de supervivencia en la corte imperial. Es autora de una edición bilingüe con introducción, traducción y notas de *Conjuración de Catilina* de Salustio (en prensa, Losada 2007, ISBN: 978-950-03-9523-6) y artículos y capítulos de libros de la especialidad en el país y en el exterior.

TOLA, Eleonora
Es Doctora en Letras por la Universidad de *Paris IV – Sorbonne* e Investigadora del CONICET y de la UBA en el área de Lengua y Literatura Latinas. Sus temas de especialización son referentes a la "Historia literaria y escritura de la metamorfosis en la literatura latina. Poética y retórica. Emblemas mítico-poéticos en transformación" Se desempeña como investigadora miembro de diversos proyectos de investigación del país y de Francia (Université de Paris IV-Sorbonne) y es autora de los libros *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable* (Paris, Louvain, Dudley, Ma, Peeters, 2004) y *Ovidio, Metamorfosis. Una introducción crítica* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005). Ha publicado también diversos artículos de su especialidad en el país y en el exterior.

TORRICELLA, Paula
Es alumna de la carrera de Letras en FFyL–UBA. Su tema de investigación independiente aborda la cuestión de las Mujeres en la literatura latinoamericana. Publicó "Raúl Barón Biza: entre pistolas y muñecas de carne", Revista *Vacaciones en Polonia* Nº 3, Madrid, julio 2007 y "Sobre pistolas y muñecas de carne. Reseña de *El derecho de matar* de Raúl Barón Biza" en revista *El Interpretador* Nº 30, abril 2007

URTASUN, Marta
Se desempeña como profesora en la Universidad Nacional de La Pampa y la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Email: martaurtasun@ciudad.com.ar y urtasun.marta@gmail.com

VALENTINI, Carlos Alfonso:
Es Profesor y Licenciado en Letras, Magister en Enseñanza de la Lengua y la Literatura, Investigador y Profesor Adjunto en la cátedra de Literatura Europea I (Literatura Medieval), Escuela de Letras, FHumyAr-UNR. Investiga la representación de la alteridad (enemigo, mujeres, seres sobrenaturales) en los cantares de gesta dentro del Proyecto trienal que dirige (2006-2008), radicado en el Instituto de Investigaciones de la misma

Facultad y acreditado por la SeCyT de UNR: "La representación de la alteridad en *Cantar de Guillermo*, *Cantar de los Nibelungos* y *Gudrun*". Ha compilado y publicado el libro *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas* Editorial Homo Sapiens, Rosario, 2006, junto a E. Caballero de del Sastre y B. Rabaza.

VALVERDE, Gerardo J.
Es Docente y escritor, Profesor en Letras por la UNLP. Es Jefe del Departamento de Lengua y Literatura del Colegio Nacional Rafael Hernández, de la UNLP, y dicta clases de Lengua y literatura en dicho colegio. Ha publicado artículos en revistas de la especialidad y como escritor ha obtenido a fines del 2006 el primer premio de Narrativa breve en el concurso organizado por Edelap y Red Cultural del Mercosur, por su cuento "Finales de Julio", en proceso de edición.

VAZQUEZ, Cristina
Es Profesora de Artes en Música, IUNA. Se desempeña como Profesora Superior de Canto en el Conservatorio Nacional de Música *C. L. Buchardo* , además de Profesora de Dirección Coral en el Conservatorio Provincial *J. J. Castro*. Ha realizado una intensa actividad artística integrando ensambles vocales de cámara. Se desempeña en el IUNA como Consejera Superior, Directora Académica del Departamento de Artes Musicales, Profesora Adjunta de Práctica Coral, y docente Investigadora. Ha publicado artículos y participado en Congresos.

VERMEULEN, Silvia Teresa
Es Magíster en Gestión de la información por la UNLP. Ejerce la Docencia Universitaria como docente auxiliar en Planeamiento y Gestión Académica, de la carrera Tecnicatura en Administración y Gestión Universitarias y desde el 2006 como JTP en las materias: Historia de América II y en el Seminario Historiográfico de Historia Cultural, (UNLP). Participa y participó en varios proyectos de investigación en los que se desempeña como Directora y co-directora. Ha publicado el libro "La información electrónica de libre acceso referida a la historia hispanoamericana ofrecida por los archivos históricos españoles iberoamericanos" (en prensa). Así como numerosos artículos de libros y revistas especializadas.

YUSZCZUK, Marina
Es Licenciada en Letras de la UNS. Se desempeña como Ayudante de docencia A con DSE en Literatura Contemporánea I y Literatura Contemporánea II en la UNS. Es becaria del CONICET, doctoranda en la UNLP con el proyecto "Lecturas de la tradición en la poesía de los noventa", bajo la dirección de la Dra. Ana Porrúa. Ha publicado varios artículos de su especialidad.

ZUIK, Diana
Es Licenciada en Artes, FFyL, UBA. Estudió también Filosofía. Actualmente dirige el Instituto de Investigación del IUNA, y se desempeña allí mismo como Consejera Departamental del Departamento de Artes Musicales. También ejerce como profesora titular en dicho Departamento, y en el Departamento de Artes Visuales, IUNA, en UNTREF y en UBA. Se dedica a temas de estética y semiótica, y en esa área ha publicado artículos y asistido a congresos nacionales e internacionales.