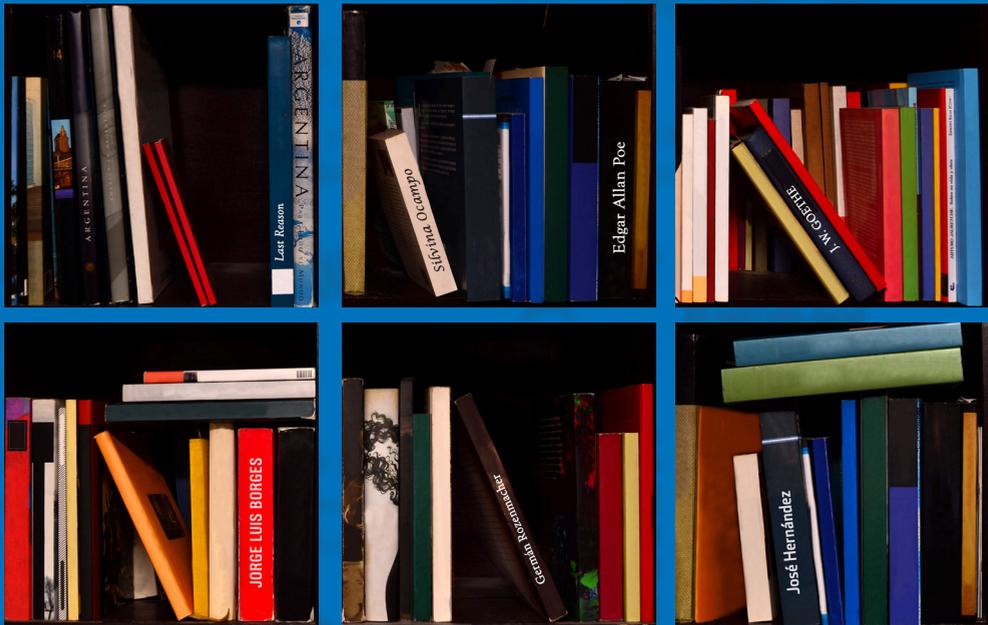


COLECCIÓN

biblioteca
ANTOLÓGICA

Pequeñas anécdotas de las INSTITUCIONES

(Representaciones literarias de los discursos sociales)



MARTÍN SALINAS

Coordinador

LAURA GONZÁLEZ | EMILIANO ORLANTE | MARCELO PERALTA | MARTÍN SALINAS
ARIELA SCHNIRMAJER | ALDANA URSINO | ELENA VINELLI

Antologistas

INSTITUTO DE ESTUDIOS INICIALES | Taller de Lectura y Escritura

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Pequeñas anécdotas de las instituciones : representaciones literarias de los discursos sociales ; compilado por Martín Salinas. - 1a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3679-27-8

1. Antología. 2. Análisis Literario. 3. Escritura. I. Salinas, Martín, comp.

CDD A863



Universidad Nacional Arturo Jauretche

Rector: **Lic. Ernesto Fernando Villanueva**

Directora del Instituto de Estudios Iniciales: Dra. Carolina González Velasco

Vicedirectora: Prof. Mónica Inés Garbarini

Coordinación editorial: Gabriela Ruiz

Diseño de tapa y maquetación: Editorial UNAJ

Correctora: Victoria Piñera

© 2018, UNAJ

Av. Calchaquí 6200 (CP1888)

Florencio Varela Buenos Aires, Argentina

Tel: +54 11 4275-6100

editorial@unaj.edu.ar

www.unaj.edu.ar

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en argentina

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Pequeñas
anécdotas de las
INSTITUCIONES

(Representaciones literarias de los discursos sociales)

MARTÍN SALINAS

Coordinador

LAURA GONZÁLEZ

EMILIANO ORLANTE

MARCELO PERALTA

MARTÍN SALINAS

ARIELA SCHNIRMAJER

ALDANA URSINO

ELENA VINELLI

Antologistas

biblioteca
ANTOLÓGICA



Prólogo	9
----------------------	---

Lectura y escritura

Memorias de un caballo de hándicap (Last Reason).....	11
Historia de un cronómetro de carreras (Last Reason).....	14
El mundo hípico. Acerca de “Historia de un cronómetro de carreras” y de “Memorias de un caballo de hándicap”, de Last Reason. (Ariela Schnirmajer).....	18
La loca y el relato del crimen (Ricardo Piglia).....	21
Autores, lectores, locas y crímenes. Acerca de “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia (Elena Vinelli).....	28
Subjuntivo (Juan Sasturian).....	31
Negro de toda negritud: el modo verbal y el crimen prospectivo. Acerca de “Subjuntivo”, de Juan Sasturain (Elena Vinelli).....	35

Salud

Berenice (Edgar Allan Poe).....	39
La granja blanca (Clemente Palma).....	42
“Berenice” y “La granja blanca”: la enfermedad como expresión de la subjetividad y del contradiscurso. El Romanticismo y el culto del “yo” (Aldana Ursino).....	47
La paciente y el médico (Silvina Ocampo).....	51
Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje (Sylvia Molloy).....	54
Funes el memorioso (Jorge Luis Borges).....	56
La fragilidad de lo inhumano. Acerca de “Funes el memorioso”, de Jorge Luis Borges (Martín Salinas).....	62

Ingeniería y Agronomía

El aprendiz de brujo (J. W. Goethe).....	65
“El aprendiz de brujo”: una balada formativa (Emiliano Orlante).....	68
Frankenstein o el Prometeo moderno (Mary W. Shelley).....	72
Imagen de la ciencia en Frankenstein (1818) (Jerónimo Ledesma).....	77
El retrato oval (Edgar Allan Poe).....	79
El arte como técnica en “El retrato oval” (Emiliano Orlante).....	82
Factor clave (Issac Asimov).....	85

Momentáneamente fuera de servicio: “Sin sistema” (Marcelo Peralta).....	88
Yerbas y alfileres (Juana Manuela Gorriti).....	90
Creencias de ayer y hoy (Marcelo Peralta).....	95

Procesos sociales

El gaucho Martín Fierro (José Hernández).....	97
<i>El gaucho Martín Fierro</i> y la paradoja del Estado liberal moderno (Emiliano Orlande).....	115
El matadero (Esteban Echeverría).....	118
El nacimiento de la literatura argentina (Carlos Gamerro).....	132
La malasangre (Griselda Gambaro).....	134
El silencio y la palabra: La malasangre, de Griselda Gambaro (Cristina Sánchez Ávila).....	138
Cabecita negra (Germán Rozenmacher).....	141
Genealogía de un pequeño burgués. Acerca de Cabecita negra, de Rozenmacher (Martín Salinas).....	147

Antologistas	149
---------------------------	-----



PRÓLOGO

Las instituciones sociales conforman un entramado a través del cual la dinámica de la sociedad civil parece desarrollarse. En el debate que se ha generado en torno a la institucionalidad, sin embargo, se advierte la coexistencia de, por lo menos, dos perspectivas antagónicas: por un lado, la propia de la clase dirigente, que pugna en torno a su organización y administración; por otro, la que se corresponde con el punto de vista de la sociedad civil, que, desde la evidencia de necesidades básicas insatisfechas, se concreta en un conjunto de reclamos dirigidos a las entidades institucionales. En todo caso, las instituciones se presentan a sí mismas como el marco que establece los límites de toda acción social, pero la justificación del carácter legal de las instituciones proviene de un discurso, a su vez institucional, que emana de la organización política. Las instituciones no comportan principios legales trascendentes a la vida social que regula, por lo que, en muchos casos, y bajo la apariencia de una legalidad indiscutible, representan un campo de fuerzas antagónicas en el que se enfrentan intereses particulares, es decir, un botín por el que disputan sectores que no representan la totalidad social.

El discurso literario también constituye una institución; las reglas y normas que regulan la circulación de estos discursos particulares poseen una entidad estable, de acuerdo con la cual, o contra la cual, cada obra (cuento, novela, obra de teatro, poema) se justifica históricamente. Los relatos, fragmentos de novelas, poemas narrativos y dramas que se presentan en la presente antología constituyen modalidades diversas de un tipo especial de representación de la realidad: la literaria. Así como la ciencia comporta un tipo de apropiación de la realidad por parte de los seres humanos, la literatura, en el marco de los discursos artísticos (como la música y las artes plásticas), supone un modo particular de apropiación de la realidad, por medio del cual no solo se amplía la percepción de la vida social y natural de los seres humanos, también se enriquecen y transforman los mismos seres humanos. El refrán que expresa “dime qué lees y te diré quién eres” (que se extiende a la vestimenta, a las compañías, incluso a la comida) da cuenta, desde el saber popular, del carácter formativo que posee el discurso literario en la vida social.

A partir de esta concepción, la esfera artística que representa la literatura se carga de un sentido especial en el marco de las instituciones discursivas. Si el

discurso científico debe justificar su legitimidad de acuerdo a la correspondencia que mantiene con la realidad social y natural que estudia, bajo el riesgo de quedar excluida del sistema científico, la literatura regula su propio sistema, no en función de la adecuación a la realidad concreta, sino en función de reglas estéticas propias, que no pueden ser evaluadas exclusivamente desde perspectivas científicas o éticas. A diferencia del paradigma científico, que se desarrolla a partir de una progresividad respecto de la apropiación de la realidad (las teorías se generan a partir del perfeccionamiento y remplazo de sus predecesoras, como se advierte en el caso de la teoría heliocéntrica respecto de la concepción geocéntrica), el mundo literario solo se amplía. Una obra literaria, por más que surja de una influencia determinada, no ocupa el lugar de las obras del pasado, se suma al sistema literario, multiplica el potencial del sistema.

La libertad ante la realidad con la que se vincula, y su amplitud, entonces, le otorgan a la literatura un potencial crítico respecto de la realidad que no poseen otros discursos (el filosófico, el científico, el ético, el político). Uno de los aspectos que caracteriza este potencial de la literatura es una capacidad crítica que excede el período histórico de su producción. Cada uno de los bloques de la presente antología, exhibe obras pertenecientes a diferentes períodos históricos, que excede el ámbito de la literatura argentina. La selección se encuentra justificada por las características de la esfera literaria ya expuestas; a diferencia de los discursos legales, el discurso literario (cualidad que comparte con los discursos científico y filosófico) es universalista: surgido en un período y territorio específicos, pertenece a la humanidad en su conjunto. Por eso, obras que pertenecen a épocas y países distantes pueden despertar en lectores contemporáneos un interés estético tal como si hubiesen sido escritas para cada uno.

Las obras que componen la antología *Pequeñas anécdotas de las instituciones* han sido seleccionadas por miembros de la cátedra del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche para uso de los estudiantes de la Universidad; los comentarios críticos que acompañan a cada uno de los textos también han sido elaborados y seleccionados (como se menciona en las notas de cada caso) para tal fin. Los cuatro bloques en que se divide el volumen (Lectura y escritura, Salud, Ingeniería y Agronomía y Procesos Sociales) implican una mirada literaria, y, por lo tanto, crítica, de los discursos en los que se basan los institutos que componen la oferta de la Universidad (Estudios Iniciales, Ciencias de la Salud, Ciencias Sociales y Administración e Ingeniería y Agronomía). Organizada de acuerdo a la relación que la literatura mantiene respecto de los diversos discursos que regulan la vida social, entonces, la antología intenta incidir en la dinámica universitaria de los estudiantes de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Martín Salinas



*Memorias de un caballo de hándicap**

*Last Reason***

Cada vez que oigo decir por ahí “¡En la perra vida!”, se me ocurre pensar que el género humano es un generito cualquiera. Decir “perra vida” para expresar el colmo de la desdicha es hacer un olvido lamentable de la vida caballuna. ¡Ahí sí que hay desgracias, calamidades y porquerías revueltas y batidas en merengue! La existencia de un caballo de carrera bate todos los records de infelicidad, habidos y por haber. Yo, que me he visto castigado, desprestigiado, que he sufrido la descalificación, el cambio de nombre, el doping, el bombeo, puedo decir sin falso orgullo que no me cabe ni un alfiler en lo relativo al sufrimiento. Hoy, viejo y maceta, tiro la bronca y me deschavo con el justo, siquiera para que mis descendientes no tengan que avergonzarse de su padre.

Cuando me llegó la hora infeliz de comenzar mi vida hípica, yo sentía los ardores de un potro y la vanidad de un diputado provincial cuando baja a Buenos Aires. Soñaba con victorias, con clásicos, con copas de oro... y lo único que obtuve fueron bastos: erré el palo; paciencia. Nosotros los caballos nos damos perfecta cuenta de lo que se pretende de nuestra raza, al seleccionarla por la cruce y vigorizarla por el entrenamiento. No ignoramos que, cada vez que salimos a la pista, se nos encomienda una misión de honor: llegar primero a la raya. Por esto, el día en que me vi, reluciente como un fraile, puesto en la *cinta* de la largada, bajo la dirección de un muñeco vestido de carnaval, no pude menos que llamar a mí todas las fuerzas y disponerme a rajar como un balazo así que se alzarán las del *lienzo*.

¡Infeliz de mí! El canalla del jockey, cada vez que el pelotón se arrimaba a la máquina, me hacía sentir el rigor del freno impidiéndome picar con los otros. Al fin, en el refucilo del levante, pude yo más que él y salí con el grupo, entreverado en los primeros puestos. ¡Todavía me duele la boca cuando me acuerdo de aquel debut! Yo, empecinado de pasar al frente; él, tozudo por dejarme *porra*... Por último, viendo

* En los textos “Memorias de un caballo de hándicap” e “Historia de un cronómetro de carreras” hemos colocado algunas palabras en *itálica* para que el lector pueda buscar su significado en el apartado “Vocabulario y expresiones”.

** Last Reason es el seudónimo de Máximo Sáenz (1886-1960). De esta manera firmaba su columna sobre turf en el diario *Crítica*, de Natalio Botana.

mi jockey que, a *crápula* me ganaba pero a bruto no, dejó que me saliera con la mía y ahí nomás me los fui de un viaje hasta donde la pista se redondea como el pecho de una piba. Mi jinete, hartado de reventarme la boca inútilmente, cambió de táctica, y en su afán por perder, me abrió hasta llevarme a las verjas, dejando un campo entre el pelotón que pasó de largo y mi pobre y entusiasta energía. Asimismo, volví a intentar darle caza al grupo, pero sin conseguir otra cosa que fatigarme *al puro cuete*. Cubierto de espuma, jadeante, reventado, oí que mi *compositor* le decía al verdugo:

—¿Qué tal, che, el burrito?

—No he visto cosa mejor; tengo los brazos rotos de tanto tironearlo.

—Bueno; en la próxima, papa.

Me di cuenta enseguida lo que aquellos canallas habían cometido conmigo, eso que llaman un “bombeo”. Sufrí y aguanté, preparando el desquite. Al domingo siguiente, cuando me llevaron otra vez al hipódromo, oí a mi *compositor* hacerle estas recomendaciones al jockey.

—Mirá, el patrón no anda en fondos: correlo pa los *giles* otra vez hasta que se haga el tipo de moneda.

¡Me dio una bronca! ¿Es que me iban a tener así hasta que se les diera la gana? Pero mi asombro fue mayor cuando escuché que el jockey le batía al oído a un *reíto* mal entrazado que se arrojó disimuladamente.

—Metete quinientos para mí a este que corro: ellos quieren bombearlo, pero yo me tiro por mi cuenta.

¡Canalla! Fue tal mi indignación que me propuse mandarlo muerto a mi vez a tal caradura. Esta ocasión no trató por cierto de hacerme quedar en la largada: me hostigó para picar delante y yo le hice el gusto: salimos a dos manos, en un tren de 58, y si yo hubiese querido, ese día los hurtamos a todos por media cancha; pero mi vergüenza se realizó completa al doblar el codo: allí, tal cual él me había enseñado el otro domingo, me abrí hasta tocar con las patas la ferretería de la verja. ¡Aijuna y como se *cabrió* el mocito! Me hizo sonar a azotes para recuperar el terreno perdido, pero yo, *sentado en la retranca* me contenté con ponerme cuarto en el marcador. ¡Las maldiciones del *chorro* cuando hubo de palmar los mil mangos de la jugada! El que quedó muy contento de la carrera fue el *compositor*, muy ajeno al pobre al peligro que había corrido de ir completamente mortadela.

Por fin, el tercer ensayo, unidos los tres por un mismo deseo de ganar, fuimos derecho a la moneda: cotización baja: casi todos los boletos en poder de la banda: dividendo *de órdago*... Y sucedió lo inconcebible: un *burrito* infame que se me cruzó en el momento de la atropellada, y otro burrito que, aprovechando el incidente, se me fue hasta la raya sin que todos los esfuerzos consiguieran otra cosa que el segundo puesto a la cabeza.

¡Mala suerte! Después del fracaso, fue preciso recomenzar el despiste del público, metido hasta la coronilla en que debía de ser un hurto en el próximo encuentro. Me bombardearon tanto, que yo perdí por completo mi vergüenza y cuando quisieron ganar, era uno de esos caballos aburridos que se achican en el codo como traje de confección. ¡Las palizas que me dieron! Los *metejonas* que se llevaron. Hartos de mí tanto como yo de ellos, decidieron venderme, y fui a parar a manos de un nuevo ladrón quien, después de dejarme descansar una temporada, probó mis fuerzas en *aprontes* a medianoche, sacando en limpio que yo era un buen caballo para dejar tecleando a la *cátedra*, siempre que se me ayudara con una inyección de estimulante.

¡Bandidos! El efecto de aquella droga hizo que yo me volviera loco. Corrí, gané y todos los diarios se hicieron eco del milagro realizado por el compositor “que había dado en la tecla del entrenamiento”. Cada vez que mi verdugo quería ganar, me ensartaba en el cuerpo un chorro de fuego, capaz de levantar las energías de un caballo de madera, y así, en contra de mi voluntad, hice cosas estupendas, ganando carreras soberbias y perdiendo otras, al parecer, facilísimas. Tanto hizo el muy canalla, que un buen día se descubrió el pastel y mi nombre se cubrió de oprobio, descalificándome de la lista de animales decentes. No terminó aquí el tormento de mi vida. Eliminado de Palermo, fui llevado al San Martín, donde otro miserable reanudó conmigo la serie de canalladas, calzándome las patas con herraduras prohibidas cada vez que querían asaltar la *cátedra* y llenarse los bolsillos. Un día aburrido del todo, intenté suicidarme *tirándome a muerto* contra los palos; no lo conseguí, pero quedé a la miseria, tan a la miseria que se habló de hacerme chorizos si no sanaba pronto. Defendiendo mi cuero, curé, y me sometí de nuevo a sus picardías, bien que con el propósito de arruinarles el trabajo. Un día de mucho barro, en que “iba derecho” me entretuve en rajarles las patas a todos los competidores de la carrera, gracias a los clavos salientes con que me habían adornado.

Protestaron los propietarios, se me examinó y volví a ser descalificado. Entonces me *tusaron*, me desfiguraron el cuero con una mano de pintura, y, anotado bajo diferente nombre, fui llevado al Temperley, donde gané repetidamente. Incapaz de luchar contra la barbarie de los palos, hacía yo cuanto ellos querían, hasta que un domingo tuve una idea genial. En la balanza después de haber ganado, y mientras pesaban a mi jockey, escribí con la pata en el suelo las letras de mi verdadero nombre.

¡La que se armó! Los diarios dijeron cosas sorprendentes de mi inteligencia y tuve mi cuarto de hora de popularidad, que me valió la más grande paliza soportada por ancas de caballos. Ahora, se habla de mandarme a Mendoza, a reanudar las fechorías pasadas. Yo no quiero ir. Socórrame. Si vive todavía el viejito Albarracín, cuénteles esta historia y pídale por favor que se interese por un honesto sangre pura, convertido en ladrón por la codicia de los hombres.

Historia de un cronómetro de carreras

Last Reason

Soy una obra maestra de la relojería suiza. Me construyeron allá en un lejano valle, entre cincuenta obreros hábiles y pacientes que, mientras ordenaban la estricta precisión de mis piezas, entonaban bárbaras canciones que nunca pude aprender. En cambio, apenas importado a este hermoso país, comencé a darme cuenta exacta de las palabras oídas. ¡Lengua fácil la porteña! Cada vez que el vendedor me sacaba de mi estuche, se enternecía mirándome amorosamente y repitiendo: “¡qué *papa!*”. Era carreterista el vendedor. Por desgracia, cada vez oía yo decir a los clientes: “¡Caro, muy caro!”.

Por fin un día cayó al negocio un hombre pequeño, flaco, de cara arrugada, quien, al verme no pudo menos que soltar una exclamación, la de siempre, pero forzada. “¡San dié, qué *papirusa!*”. Y cuando supo el precio no hizo como los otros. Me adquirió. Desde entonces fui el inseparable compañero de aquel hombre, el consejero de todos sus actos, la balanza reguladora de sus visitas al banco, y el causante de sus más grandes alegrías. ¡Zorro viejo aquel *reo!* Mi puesto acostumbrado era en el bolsillo izquierdo del chaleco, sobre su corazón y nunca marchó tan rítmicamente mi máquina como aquel corazón sereno, imperturbable, calmo hasta en los momentos más álgidos de su vida. ¡Parecía de corcho aquel hombre!

Por la mañana, muy temprano, levantábase y vestíase mi dueño, felinamente, sin hacer ruido; salía al patio del *stud* y miraba un rato el cielo. *Gileaba* unos minutos tomando mate y luego de pillar un *copetín* de caña traída de su tierra, agarraba para la cancha, a la cual había ya despachado sus caballos. Entonces me sacaba, dándome un golpe de manga para bruñir mis tapas, y me decía por lo bajo: “Ahora, viejo, hay que laburarla pa vintenear el domingo”. Nunca pude saber qué era eso de vintenear, aunque el verbo me suena a cobre. Mi dueño no trabajaba conmigo a juego limpio: escondido en su mano izquierda, y esta en el bolsillo, apretaba una y otra vez haciéndose el paparulo: después de cada trabajo, sacaba la zurda del bolsillo y hacía como que se rascase la larga nariz, echándome del paso la lanceta de sus miradas. ¡*Tiburón* el trompa!

Por años y años hicimos este trabajito subterráneo sin que nadie nos *manyara* el tiempo: la vinteneada crecía, la cuenta del banco también y mi propietario, gracias a mis informes, llegó a ser un hombre rico y considerado. Sus opiniones respetábanse, sus raras palabras oíanse como el evangelio, y cuando él decía: “Hay que jugarse”, la gente se iba derecho, derecho al ganador. Pero no siempre soltaba él la sin hueso batiendo el justo. De diez veces, ocho *envenenaba* la fuente de información con datos equivocados.

—¿Cuánto le sacaste al colorado, che? —le decían los amigos.

—Cuarenta y dos.

—¡Ufa!

En realidad, él no mentía más que a medias, porque mi aguja marcaba 40 2/5 para la partida del tal colorado, y él, la arreglaba de modo que al hablar ligero, se entendiese 42.

¿Era o no diablo mi dueño?

Después, cuando nos quedábamos solos, él se reía como un loco y me chamuyaba bajito:

—Chá que son papanatas... ¡mire si les voy a cantar el punto sin que me den el rabón!

Término este cuyo significado tampoco pude entender en la vida.

El único incidente digno de mención ocurrido en los últimos años, fue este, que menciono a título de recuerdo ingrato. Como dije, mi dueño *relojeaba* a todo bicho que caminase por la pista, fuese de su marca o no, cosa esta que traía revuelto el avispero de más de cuatro colegas suyos, quienes ponían el grito en el cielo y se quejaban a un gordo y grande de apelativo Casella.

—Vea que el desollador nos está sacando el cuero a todos.

—Vea, ingeniero, que esto no puede seguir así....

A lo cual el aludido respondía calmadamente....

—¡Quéjense, pues, caracho!

—Y eso es lo que hacemos, amigo.

—Y entonces, ¿pa qué protestan?

No era muy convincente el razonamiento, no, y tan no lo era que un día, un *compositor* morocho y retacón, a quien llamaban con varios moteos muy bonitos, dijo en plena cancha que él iba a arreglar eso, y vean cómo lo arregló. Estaba mi patrón muy ocupado *cachándole el apronte* a un caballo del cabrero referido, y este se le arrimó y le dijo:

—¿Por qué no la relojea a su agüela?

—Se me ha muerto, amigo —respondió mi jefe.

—¿Amigo?... ¡De los caranchos salen los tocinos!

—Saldrán —repuso él, conciliador.

—Y usted saldrá también, como de un baile si me sigue espionando los trabajos.

—¿Qué trabajos?

—¿Qué trabajo? ¡Qué trabajo me está dando pa no hacer un escarmiento, velay! Y ya nomás se deja de ponerle el termómetro a mis *tungos* o le voy a hacer saltar el corcho por la....

Después de esto, metimos violín en bolsa por algún tiempo, el cual empleó en hacer mi composición de lugar, “Mirá, viejo —me dijo—, si el patrón sigue cuatreriendo en la pista, él va a tener un disgusto y vos un desperfecto: hacete el reloj rengo y *tirate a muerto* en las partidas”. Así lo hice, y hace poco, cuando mi patrón

fue a usarme con un potrillo suyo que debutaba, me dormí en dos segundos y lo hice sonar al del vinteneo. Pero él no es ni medio *otario*: en cuanto se dio cuenta de mi *piernada* me llevó a un ruso de 25 de Mayo (entre Viamonte y Tucumán) y me largó por mitad de precio. Al despedirse me dijo: “¡Andá a *jeder* a otro lao!”.

Y aquí estoy: si alguno tiene necesidad de un tacho bueno, que pase por casa, no crean que me hago el ancho porque soy suizo: ni el ancho ni el... otro lado.

Bibliografía

Last Reason (2006). *A rienda suelta*. Buenos Aires, Colihue - Biblioteca Nacional. Colección Los Raros.

Vocabulario y expresiones

Al cuete: inútilmente.

Apronte: partida que hace en falso por separado cada uno de los competidores en las carreras cuadreras, antes de largar definitivamente la prueba, o su entrenamiento.

Bombo: echar un caballo a menos para que no gane.

Burro: expresión jocosa por “caballo de carrera”.

Cabrear: rabiar, enojarse, impacientarse.

Cachar: asir, tomar. // Embromar, engañar a uno.

Cátedra: conjunto o reunión de aficionados muy entendidos en las carreras.

Chamuyar: conversar, hablar una o varias personas con otra u otras.

Chorro: ladrón.

Cinta: úsase más comúnmente en plural. Aparato compuesto de varias cintas elásticas alineadas horizontalmente, colocadas en un aparato que maneja el *starter* o largador para dejar en libertad a los caballos al darse la orden de partida.

Compositor: el que se ocupa de preparar gallos de riña o caballos de carrera.

Copetín: cóctel, bebida compuesta en que entran varios licores y diferentes condimentos e ingredientes.

De órdago: extraordinario.

Deschavar: confesar, declarar, revelar lo que se sabe y se mantiene en reserva.

Doping: (del inglés *doping*, ‘dopar’) acción y efecto de dopar a los caballos. Recurso ilícito mediante el cual se tiende a estimular o a deprimir a un caballo entrenado, con el objeto de alterar el resultado normal de una carrera.

Envenenar: que todo lo considera con pesimismo y recelo.

Gil: (lunf.) tonto.

Gilear: perder el tiempo tontamente.

Hándicap: carrera en la cual los caballos deben cargar un peso preestablecido, el cual

- tiene por objeto dar a todos los competidores las mismas posibilidades de triunfo.
- Jeder:** perjudicar, causar daño o perjuicio. // Fastidiar, molestar.
- Lienco:** cintas.
- Maceta:** aplícase al caballo que, por ser muy viejo o por el excesivo trabajo, suele tener nudos en las rodillas.
- Manyar:** reconocer.
- Matungo:** caballo viejo e inútil. // Caballo, en general.
- Metejón:** afición desmedida por el juego o los caballos.
- Otario:** cándido, tonto, elegido para hacerlo víctima de una estafa.
- Papa:** hermoso, de gran calidad o provechoso.
- Paparulo:** tonto.
- Papirusa:** afectivo derivado de papa.
- ¡Parecía de corcho aquel hombre!:** en un aguafuerte, Roberto Arlt, el escritor señala que se trata de un sujeto que “nunca se hunde, sean cuales sean los acontecimientos turbios en que está mezclado” (1958: 97).
- Pierna:** individuo listo.
- Porra:** el último en el orden de jugar.
- Relojear:** curiosear, escudriñar con disimulo. Tomar el tiempo al caballo. Por extensión, a cualquiera. Voz de neto origen turfístico, por la observación del tiempo empleado por los caballos, que se cumple reloj en mano.
- Reo:** vagabundo, individuo sin ocupación, amigo de juergas y renuente al trabajo.
- Sentarse en la retranca:** retroceder, recular, mezquinar la voluntad para algo que se debe hacer.
- Stud:** (del inglés *stud*) conjunto de caballos para carreras, ventas, etc. // Cuadra o caballeriza de caballos de carrera.
- Tacho:** reloj.
- Tiburón:** conquistador.
- Tirarse/ echarse a muerto:** echarse a menos. // Despreocuparse en un trabajo.
- Tungo:** aféresis de “matungo”.
- Tusar:** cortar la tusa o crines del caballo.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1958). “El hombre corcho”. En *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada, pp. 97-99.
- Del Valle, Enrique Ricardo (1971). *Diccionario del turf y las carreras cuadreras*. Buenos Aires, Prolam.
- Gobello, José (1991). *Nuevo Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor.
- Saubidet, Tito (1945). *Vocabulario y refranero criollo*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.

El mundo hípico. Acerca de “Historia de un cronómetro de carreras” y de “Memorias de un caballo de hándicap”, de Last Reason

Ariela Schnirmajer

En las décadas de 1920 y 1930, Máximo Sáenz (más conocido por uno de sus varios seudónimos, Last Reason)* cobró gran celebridad en los medios periodísticos uruguayos y porteños a raíz de sus crónicas sobre el mundo del turf. En palabras de Lorena Bassa (2012: 275), el cronista “(...) fue representante de un tipo novedoso de intelectual, de clase media baja, que se formó en el periodismo en el que se distinguió por su escritura de procedimientos innovadores”. La investigadora prueba que la producción de Sáenz excede ampliamente el mundo del turf. Asimismo, considera que la variedad temática, su construcción de un estilo peculiar y su relación con la literatura popular son características valoradas por sus contemporáneos. Como las dos crónicas incluidas en esta antología se refieren al universo del turf, creemos necesario tener en cuenta estas observaciones.

“Memorias de un caballo de hándicap” e “Historia de un cronómetro de carreras” se publicaron en el diario *Crítica*, en una sección fija que aparecía todos los sábados. En 1925, a raíz del éxito de público, pasan a integrar *A rienda suelta* (editorial de Manuel Gleizer), una recopilación de algunas de sus notas hípicas.¹

Dirigido por Natalio Botana, el periódico “(...) inaugura un estilo y un formato periodístico exitoso, masivo y sensacionalista con el que superará los trescientos mil ejemplares diarios”, señala Saítta (1998: 26-54). A partir de 1924, Sáenz ingresó al diario y, bajo el alias de Last Reason, publicó sus notas sobre el ámbito turfístico. Sus entregas se dirigen a un lector conocedor del mundo hípico, con quien comparte los nombres de sus protagonistas, los de los jockeys y caballos como los de los personajes habitués del hipódromo. Last Reason establece un vínculo estrecho con sus lectores a través de un lenguaje coloquial, que apela a términos provenientes del lunfardo y del turf. No recurre al didactismo, en la creencia de que los destinatarios de sus notas conocen el argot burrero y por ello, no son

* Last Reason fue uno de los seudónimos utilizados por Máximo Sáenz (1886-1960), escritor uruguayo que comenzó a publicar en el periódico *La Montaña* de Buenos Aires. Sus crónicas sobre el turf se reproducían en *El Telégrafo* de Montevideo, con gran éxito por parte del público lector. En 1924, ingresa al diario *Crítica* con el seudónimo de Last Reason. Se suman sus colaboraciones en *La Nación*, escudado bajo el nombre de *Rienda Suelta* y en *El Suplemento*, con el de *Bala Perdida*. Fue cronista de fútbol en *La Razón*, donde apeló al apodo de *Half Time*. Publicó varios cuentos y una novela, *Revelación*.

1 En 2006, la Biblioteca Nacional en su colección de Los Raros reeditó *A rienda suelta*, con el estudio preliminar de Gabriela García Cedro.

necesarias las explicaciones. Comparte el registro coloquial con otros escritores de la época como Roberto Arlt y Enrique González Tuñón, pero, a diferencia de ellos, no apela a las comillas para delimitar ciertos términos lunfardos.

La originalidad de la prosa de Last Reason se inserta en las novedades que introducía *Crítica* en el medio periodístico de la época. José Antonio Saldías (citado en Saítta, 1998: 13) lo explica del siguiente modo: “Se trataba de un diario profundamente vinculado al pueblo. Ahí estaba el secreto de Botana. Se trataba de hacer un diario que acostumbrara al lector a considerarlo como suyo. Que el redactor escribiera con entera libertad, sintiéndose cómodo. Que fuera encarando primero las minucias, después los problemas populares, bregando por conquistar, para los humildes, bienestar y justicia”.

Una de las novedades que introducen las crónicas de Last Reason se vincula con la figura del narrador. Esto lo podemos ejemplificar en “Memorias de un caballo de hándicap” e “Historia de un cronómetro de carreras”. Alejándose de la tradicional tercera persona, en estas dos entregas se presenta un narrador en primera. El caballo y el reloj denuncian de qué forma fueron utilizados para engañar a otros y cómo deciden rebelarse ante las tretas en las que se ven envueltos. Finalmente, ambos son castigados por no cumplir con los deseos de sus propietarios.

“Memoria de un caballo de hándicap” es la narración de la vida de dicho animal ante los ardides de sus dueños: “Yo, que me he visto castigado, desprestigiado, que he sufrido la descalificación, el cambio de nombre, el *doping*, el bombo, puedo decir sin falso orgullo que no cabe ni un alfiler en lo relativo a sufrimiento”. En el relato, el caballo es objeto de malos tratos, a causa de los negocios ilícitos de los seres humanos: se le hace perder carreras, se lo somete a inyecciones de estimulantes, le colocan herraduras prohibidas, le introducen clavos salientes para lastimar las patas de sus contrincantes y, ante la descalificación en una carrera, se lo pinta para anotar con otra identidad. Finaliza su autobiografía con un pedido de ayuda y desde la exclusión narra su historia. Como se ve, el uso de la primera persona ficcionalizada es una forma de mostrar las estafas del turf desde la óptica de la víctima. Sin embargo, tanto el caballo como el reloj se resisten a ser utilizados para los móviles negativos de los hombres. En “Memorias de un caballo de hándicap”, el animal tusado y pintado para ser inscripto con otra identidad devela su verdadero nombre al escribirlo con sus patas en el suelo. De esta manera, demuestra mayor inteligencia que los estafadores. La narración en primera persona, encarnada en un objeto o en un animal, es un modo de mostrar los manejos espurios del mundo hípico y genera un efecto más contundente que si hubiera sido enunciado desde la utilización de una tercera persona.

“Memorias de un caballo de hándicap” cuenta la historia de los ilícitos en el mundo hípico, pero también alude a otros ámbitos sociales. Para ello, recurre a

comparaciones en las que, con humor, apunta a hábitos y costumbres de la política: “(...) yo sentía todos los ardores de un potro y la vanidad de un diputado provincial cuando baja a Buenos Aires”. Emplea el humor, se vale de los saberes populares y de símiles con situaciones de la vida cotidiana. Al respecto, véanse los siguientes ejemplos: “Soñaba con victorias (...), con copas de oro...y lo único que obtuve fueron bastos: erré el palo; paciencia”, “(...) era uno de esos caballos aburridos que se achican en el codo como traje de confección”.

Como explican Lorena Bassa y Gabriela García Cedro, en los años 20 se produjo una discusión en torno al lenguaje en Buenos Aires, en donde la ciudad se erigía como capital cultural. La polémica se intensificó en 1927, cuando Madrid se propuso como centro intelectual de Hispanoamérica. En ese contexto, todos los países de América Latina reaccionaron con dureza. Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Eduardo González Lanuza fueron algunos de los que polemizaron con distintas figuras españolas. En la discusión entre Roberto Arlt y José María Monner Sans, el segundo sostenía que el lunfardo era una amenaza para el lenguaje. En ese contexto, Roberto Arlt incluye a Last Reason como representante del lenguaje popular y reivindica su agilidad. Señala:

Last Reason, Félix Lima, Fray Mocho y otros han influido mucho más sobre nuestro idioma, que todos los macaneos filológicos y gramaticales de un señor Cejador y Frauca, Benot y toda la pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca, que lo único que hacen es revolver archivos y escribir memorias, que ni ustedes mismos, gramáticos, se molestan en leer, porque tan aburridas son (Arlt, 1958: 143).

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1958). “El idioma de los argentinos”. En *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada, pp. 141-144.
- Bassa, Lorena (2012). “Last Reason: más que un cronista hípico, un escritor atípico”. En *Intelectuales, escritores e industria cultural*. Buenos Aires, La Crujía, pp. 275-304.
- Last Reason (2006). *A rienda suelta*. Buenos Aires, Colihue - Biblioteca Nacional. Colección Los Raros. Prólogo de Gabriela García Cedro, pp. 77-81; 115-118.
- Sáitta, Sylvia (1998). “La arena del periodismo”. En *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 26-54.

La loca y el relato del crimen

Ricardo Piglia*

I

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Las calles se aquietaban ya; oscuras y lustrosas bajaban con un suave declive y lo hacían avanzar plácidamente, sosteniendo el ala del sombrero cuando el viento del río le tocaba la cara. En ese momento las coperas entraban en el primer turno. A cualquier hora hay hombres buscando una mujer, andan por la ciudad bajo el sol pálido, cruzan furtivamente hacia los *dancings* que en el atardecer dejan caer sobre la ciudad una música dulce. Almada se sentía perdido, lleno de miedo y de desprecio. Con el desaliento regresaba el recuerdo de Larry: el cuerpo distante de la mujer, blando sobre la banqueta de cuero, las rodillas abiertas, el pelo rojo contra las lámparas celestes del New Deal. Verla de lejos, a pleno día, la piel gastada, las ojeras, vacilando contra la luz malva que bajaba del cielo: altiva, borracha, indiferente, como si él fuera una planta o un bicho. “Poder humillarla una vez”, pensó. “Quebrarla en dos para hacerla gemir y entregarse”. En la esquina, el local del New Deal era una mancha ocre, corroída, más pervertida aún bajo la neblina de las seis de la tarde. Parado enfrente, retacón, ensismado, Almada encendió un cigarrillo y levantó la cara como buscando en el aire el perfume maligno de Larry. Se sentía fuerte ahora, capaz de todo, capaz de entrar al cabaret y sacarla de un brazo y cachetearla hasta que obedeciera. “Años que quiero levantar vuelo”, pensó de pronto. “Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador”. En un costado, tendida en un zaguán, vio el bulto sucio de una mujer que dormía envuelta en trapos. Almada la empujó con un pie.

—Che, vos —dijo.

La mujer se sentó tanteando el aire y levantó la cara como enceguecida.

—¿Cómo te llamás? —dijo él.

—¿Quién?

—Vos. ¿O no me oís?

* Ricardo Emilio Piglia Renzi (Buenos Aires, 1940 – 2017), escritor y profesor universitario. Publicó una serie de novelas: *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010), *El camino de Ida* (2013); libros de cuentos: *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988), *Cuentos morales* (1995), y ensayos: *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999) y *El último lector* (2005), entre otros. Desde 1975, escribió y reescribió sus diarios, que están siendo publicados en tres volúmenes: *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación; Los años felices y Un día en la vida.*

—Echevarne, Angélica Inés —dijo ella, rígida—. Echevarne, Angélica Inés, que me dicen Anahí.

—¿Y qué hacés acá?

—Nada —dijo ella—. ¿Me das plata?

—Ahá, ¿querés plata?

—La mujer se apretaba contra el cuerpo un viejo sobretodo de varón que la envolvía como una túnica.

—Bueno —dijo él—. Si te arrodillás y me besás los pies te doy mil pesos.

—¿Eh?

—¿Ves? Mirá —dijo Almada agitando el billete entre sus deditos mochos—. Te arrodillás y te lo doy.

—Yo soy ella, soy Anahí. La pecadora, la gitana.

—¿Escuchaste? —dijo Almada—. ¿O estás borracha?

—La macarena, ay, macarena, llena de tules —cantó la mujer y empezó a arrodillarse contra los trapos que le cubrían la piel hasta hundir su cara entre las piernas de Almada. Él la miró desde lo alto, majestuoso, un brillo húmedo en sus ojitos de gato.

—Ahí tenés. Yo soy Almada —dijo, y le alcanzó el billete—. Comprate perfume.

—La pecadora. Reina y madre —dijo ella—. No hubo nunca en todo este país un hombre más hermoso que Juan Bautista Bairoletto, el jinete.

Por el tragaluz del *dancing* se oía sonar un piano débilmente, indeciso. Almada cerró las manos en los bolsillos y enfiló hacia la música, hacia los cortinados color sangre de la entrada.

—La macarena, ay, macarena —cantaba la loca—. Llena de tules y sedas, la macarena, ay, llena de tules —cantó la loca.

Antúnez entró en el pasillo amarillento de la pensión de Viamonte y Reconquista, sosegado, manso ya, agradecido a esa sutil combinación de los hechos de la vida que él llamaba su destino. Hacía una semana que vivía con Larry. Antes se encontraban cada vez que él se demoraba en el New Deal sin elegir o querer admitir que iba por ella; después, en la cama, los dos se usaban con frialdad y eficacia, lentos, perversamente. Antúnez se despertaba pasado el mediodía y bajaba a la calle, olvidado ya del resplandor agrio de la luz en las persianas entornadas. Hasta que al fin una mañana, sin nada que lo hiciera prever, ella se paró desnuda en medio del cuarto y como si hablara sola le pidió que no se fuera. Antúnez se largó a reír: “¿Para qué?”, dijo. “¿Quedarme?”, dijo él, un hombre pesado, envejecido. “¿Para qué?”, le había dicho, pero ya estaba decidido, porque en ese momento empezaba a ser consciente de su inexorable decadencia, de los signos de ese fra-

caso que él había elegido llamar su destino. Entonces se dejó estar en esa pieza, sin nada que hacer salvo asomarse al balconcito de fierro para mirar la bajada de Viamonte y verla venir, lerda, envuelta en la neblina del amanecer. Se acostumbró al modo que tenía ella de entrar trayendo el cansancio de los hombres que le habían pagado copas y arrimarse, como encandilada, para dejar la plata sobre la mesa de luz. Se acostumbró también al pacto, a la secreta y querida decisión de no hablar del dinero, como si los dos supieran que la mujer pagaba de esa forma el modo que tenía él de protegerla de los miedos que de golpe le daban de morir o de volverse loca.

“Nos queda poco de juego, a ella y a mí”, pensó llegando al recodo del pasillo, y en ese momento, antes de abrir la puerta de la pieza supo que la mujer se le había ido y que todo empezaba a perderse. Lo que no pudo imaginar fue que del otro lado encontraría la desdicha y la lástima, los signos de la muerte en los cajones abiertos y los muebles vacíos, en los frascos, perfumes y polvos de Larry tirados por el suelo: la despedida o el adiós escrito con *rouge* en el espejo del ropero, como un anuncio que hubiera querido dejarle la mujer antes de irse.

Vino él vino Almada vino a llevarme sabe todo lo nuestro vino al cabaret y es como un bicho una basura oh dios mío ándate por favor te lo pido salvate vos Juan vino a buscarme esta tarde es una rata olvídate te lo pido olvídate como si nunca hubiera estado en tu vida yo Larry por lo que más quieras no me busques porque él te va a matar.

Antúnez leyó las letras temblorosas, dibujadas como una red en su cara reflejada en la luna del espejo.

II

A Emilio Renzi le interesaba la lingüística, pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario *El Mundo*: haber pasado cinco años en la facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoy y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era, sin duda, la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt.

El tipo que hacía policiales estaba enfermo la tarde en que la noticia del asesinato de Larry llegó al diario. El viejo Luna decidió mandar a Renzi a cubrir la información porque pensó que obligarlo a mezclarse en esa historia de putas baratas y cafishios le iba a hacer bien. Habían encontrado a la mujer cosida a puñaladas a la vuelta del New Deal; el único testigo del crimen era una pordiosera medio loca que decía llamarse Angélica Echevarne. Cuando la encontraron acunaba el cadáver como si fuera una muñeca y repetía una historia incomprensible.

La policía detuvo esa misma mañana a Juan Antúnez, el tipo que vivía con la co-
pera, y el asunto parecía resuelto.

—Trató de ver si podés inventar algo que sirva —le dijo el viejo Luna—. Andate
hasta el Departamento que a las seis dejan entrar al periodismo.

En el Departamento de Policía, Renzi encontró a un solo periodista, un tal
Rinaldi, que hacía crímenes en el diario *La Prensa*. El tipo era alto y tenía la piel
esponjosa, como si recién hubiera salido del agua. Los hicieron pasar a una salita
pintada de celeste que parecía un cine: cuatro lámparas alumbraban con una luz
violenta una especie de escenario de madera. Por allí sacaron a un hombre altivo
que se tapaba la cara con las manos esposadas: enseguida el lugar se llenó de fotó-
grafos que le tomaron instantáneas desde todos los ángulos. El tipo parecía flotar
en una niebla y cuando bajó las manos miró a Renzi con ojos suaves.

—Yo no he sido —dijo—. Ha sido el gordo Almada, pero a ese lo protegen de
arriba.

Incómodo, Renzi sintió que el hombre le hablaba sólo a él y le exigía ayuda.

—Seguro fue este —dijo Rinaldi cuando se lo llevaron—. Soy capaz de olfatear
un criminal a cien metros: todos tienen la misma cara de gato meado, todos dicen
que no fueron y hablan como si estuvieran soñando.

—Me pareció que decía la verdad.

—Siempre parecen decir la verdad. Ahí está la loca. La vieja entró mirando la
luz y se movió por la tarima con un leve balanceo, como si caminara atada. En
cuanto empezó a oírla, Renzi encendió su grabador.

—Yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los
ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a
Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí
enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos
encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena, ay, macarena
una arrastrada sos no tenés alma y el brillo en esa mano un pedernal tomo ácido
te juro si te acercas tomo ácido pecadora loca de envidia porque estoy limpia yo
de todo mal soy una santa Echevarne, Angélica Inés que me dicen Anahí tenía
razón Hitler cuando dijo hay que matar a todos los entrerrianos soy bruja y soy
gitana y soy la reina que teje un tul hay que tapar el brillo de esa mano un peder-
nal, el brillo que la hizo morir por qué te sacás el antifaz mascarita que me vio o
no me vio y le habló de ese dinero Madre María Madre María en el zaguán Anahí
fue gitana y fue reina y fue amiga de Evita Perón y dónde está el purgatorio si no
estuviera en Lanús donde llevaron a la virgen con careta en esa máquina con un
moño de tul para taparle la cara que la he tenido blanca por la inocencia.

—Parece una parodia de Macbeth —susurró, erudito, Rinaldi—. Se acuerda,
¿no? El cuento contado por un loco que nada significa.

—Por un idiota, no por un loco —rectificó Renzi—. Por un idiota. ¿Y quién le dijo que no significa nada?

La mujer seguía hablando de cara a la luz.

—Por qué me dicen traidora sabe por qué le voy a decir porque a mí me amaba el hombre más hermoso en esta Tierra Juan Bautista Bairoletto jinete de poncho inflado en el aire es un globo un globo gordo que nota bajo la luz amarilla no te acerques si te acercás te digo no me toqués con la espada porque en la luz es donde yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que perteneció que pertenece y que va a pertenecer.

—Vuelve a empezar —dijo Rinaldi.

—Tal vez está tratando de hacerse entender.

—¿Quién? ¿Esa? Pero no ve lo rayada que está —dijo mientras se levantaba de la butaca—. ¿Viene?

—No. Me quedo.

—Oiga, viejo. ¿No se dio cuenta que repite siempre lo mismo desde que la encontraron?

—Por eso —dijo Renzi controlando la cinta del grabador—. Por eso quiero escuchar: porque repite siempre lo mismo.

Tres horas más tarde, Emilio Renzi desplegaba sobre el sorprendido escritorio del viejo Luna una transcripción literal del monólogo de la loca, subrayado con lápices de distintos colores y cruzado de marcas y de números.

—Tengo la prueba de que Antúnez no mató a la mujer. Fue otro, un tipo que él nombró, un tal Almada, el gordo Almada.

—¿Qué me contás? —dijo Luna, sarcástico—. Así que Antúnez dice que fue Almada y vos le creés.

—No. Es la loca que lo dice; la loca que hace diez horas repite siempre lo mismo sin decir nada. Pero precisamente porque repite lo mismo se la puede entender. Hay una serie de reglas en lingüística, un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico.

—Decime, pibe —dijo Luna lentamente—. ¿Me estás cargando?

—Espere, déjeme hablar un minuto. En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde, ¿se da cuenta?, un molde que va llenando con palabras. Para analizar esa estructura hay treinta y seis categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva. Yo analicé con ese método el delirio de esa mujer. Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de

fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de esa estructura. Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? —dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna—. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta? —remató Renzi, triunfal—. El asesino es el gordo Almada.

El viejo Luna lo miró impresionado y se inclinó sobre el papel.

—¿Ve? —insistió Renzi—. Fíjese que ella va diciendo esas palabras, las subrayadas en rojo, las va diciendo entre los agujeros que se pueden hacer en medio de lo que está obligada a repetir, la historia de Bairoletto, la virgen y todo el delirio. Si se fija en las diferentes versiones va a ver que las únicas palabras que cambian de lugar son esas con las que ella trata de contar lo que vio.

—Che, pero ¿qué bárbaro! ¿Eso lo aprendiste en la facultad?

—No me joda.

—No te jodo, en serio te digo. ¿Y ahora qué vas a hacer con todos estos papeles? ¿La tesis?

—¿Cómo qué voy a hacer? Lo vamos a publicar en el diario.

El viejo Luna sonrió como si le doliera algo.

—Tranquilizate, pibe. ¿O te pensás que este diario se dedica a la lingüística?

—Hay que publicarlo, ¿no se da cuenta? Así lo pueden usar los abogados de Antúnez. ¿No ve que ese tipo es inocente?

—Oíme, el tipo ese está cocinado, no tiene abogados, es un cafishio, la mató porque a la larga siempre terminan así las locas esas. Me parece fenómeno el jueguito de palabras, pero paramos acá. Hacé una nota de cincuenta líneas contando que a la mina la mataron a puñaladas.

—Escuche, señor Luna —lo cortó Renzi—. Ese tipo se va a pasar lo que le queda de vida metido en cana.

—Ya sé. Pero yo hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María.

—Está bien —dijo Renzi juntando los papeles—. En ese caso, voy a mandarle los papeles al juez.

—Decime, ¿vos te querés arruinar la vida? ¿Una loca de testigo para salvar a un cafishio? ¿Por qué te querés mezclar? —en la cara le brillaban un dulce sosiego, una calma que nunca le había visto—. Mirá, tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armés lío. Si te enredás con la policía te echo del diario.

Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia; iba a escribir una carta al juez. Por las ventanas, las luces de la ciu-

dad parecían grietas en la oscuridad. Prendió un cigarrillo y estuvo quieto, pensando en Almada, en Larry, oyendo a la loca que hablaba de Bairoletto. Después bajo la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara:

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo —empezó a escribir Renzi—, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Bibliografía

Piglia, Ricardo (1988 [1975]). “La loca y el relato del crimen”. En *Prisión perpetua*, Sudamericana.

Autores, lectores, locas y crímenes. Acerca de “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia

Elena Vinelli

Síntesis

“La loca y el relato del crimen” (1975), de Ricardo Piglia, es un cuento policial que narra la historia de Emilio Renzi, un periodista que hace reseñas literarias en el diario *El Mundo* y al que le encargan la redacción de una crónica sobre el asesinato de una copera, Larry, en un barrio prostibulario de Buenos Aires. Al oír el delirante testimonio de una mendiga (la loca “Echevarne, Angélica Inés”, alias “Anahí”) y la súplica del acusado (Juan Antúnez) inculpando al gordo Almada, Renzi asume el papel de investigador: graba los dichos de la loca Echevarne y se dedica analizar, con parámetros lingüísticos, su relato psicótico, incoherente y reiterativo. Infiere que ella intenta declarar que el asesino ha sido el hombre gordo que esperaba a Larry en el zaguán de la pensión. Pero Renzi no es autorizado a publicar su versión de la noticia, ya que el jefe de redacción, Luna, se mofa de la candidez de Renzi (el testimonio de una loca no es válido y Almada es protegido por la policía, institución con la que el diario no quiere enemistarse) y lo intima a escribir la versión “oficial” bajo la amenaza de ser echado del diario. Renzi se pone a escribir un texto que coincide con el inicio del relato que el lector acaba de leer.

Comentario

Este cuento pone en escena la relación de connivencia entre el mundo del crimen y la institución policial. La corrupción está instalada en el interior de las instituciones responsables de la seguridad social, la información y la búsqueda de la verdad; de modo que ellas mismas envilecen o anulan las voces de los que aspiran a revelarla. Todos los sujetos de esta historia son silenciados o censurados: la “loca” Echevarne no puede parar de narrar que el Estado (la policía) encubre al criminal: al gordo Almada, un cashio prepotente e impune que pretende ampliar la utilidad de su negocio clandestino. Habiendo sido testigo de los hechos, la voz de la loca es deslegitimada por su condición marginal y paranoide. Inmerso en el mismo submundo, el inculpado, Juan Antúnez, no tiene voz y no es oído más que por Renzi. Los medios periodísticos (el diario *El Mundo*) aparecen también intimidados por el poder policial y reiteran hacia “abajo” el mismo tipo de coacciones: el director de la redacción, el viejo Luna, coarta y censura la libertad de los periodistas del diario. Larry, la víctima, la copera prostituida, es otra excluida de la sociedad que, al igual que Antúnez, sufre la indiferencia de las instituciones estatales. Así es el ámbito que denuncia o expone el policial negro: “Así es el mundo en el que usted vive”, dicen los cuentos policiales negros.

La pericia académica de Renzi, el lector cultivado que descifra un mensaje oculto en el discurso psicótico del único testigo del crimen, constituye un homenaje al investigador del **policial clásico** (al Dupin de los relatos de Edgar Allan Poe, al Holmes de sir Arthur Conan Doyle, al Lönrrot de Jorge Luis Borges)! Pero en el siglo XX, el investigador que descifra el crimen a partir de inferencias resulta ineficaz. Renzi parece hallar la prueba que incrimina a Almada, pero su hallazgo es socialmente inocuo, ya que el discurso de una alienada es jurídicamente inválido; por otro lado, no descubre nada que la policía no supiera previamente: la identidad del asesino había sido revelada por Larry, en la leyenda inscripta en el espejo, y por el mismo acusado. El lector conoce el móvil de Almada y cómo ocurrieron los hechos desde antes de que aparezca Renzi, que tampoco repara en que la policía, al proteger a Almada, ya tiene en Antúnez un chivo expiatorio. Es decir, la cadena delictiva no se deshace, los crímenes quedan impunes, la justicia no se restablece. Renzi se esmera en construir una prueba que dé cuenta de lo que observó en la comisaría, pero lo único que muestra es su propia capacidad de oír, descifrar o analizar un discurso. Eso es lo que le hace saber, irónicamente, el viejo Luna: ese tipo de análisis no sirve más, lo que sirve es la experiencia que Renzi no tiene. El mundo de la corrupción prevalece por sobre las artes analíticas del investigador.

Lejos de amilanarse, Emilio Renzi escribe un cuento y, con ello, duplica el gesto de los escritores norteamericanos que en 1926 “inventaron” el policial negro en EE. UU.² Es decir, ante la coerción de Luna, Renzi no hace ni una

- 1 Conformado a partir de los cuentos de Poe (1841), el relato policial clásico había sido el género encargado de devolverle al buen burgués la ilusión de que los crímenes no quedan impunes y de que la armonía social podía ser restablecida en la ciudad multitudinaria del siglo XIX, en la que la figura del investigador ficcional se configura como un eficiente instrumento del control social. El policial clásico o inglés se inicia con un crimen o delito y narra la historia de la investigación y de la pericia analítica del investigador para concluir con el desciframiento de quién ha sido el criminal.
- 2 El policial negro se conforma cuando una serie de escritores norteamericanos son invitados por Joseph Shaw y la revista *Black Mask* (1926) a escribir y publicar un tipo de relato policial que se diferencie del clásico y denuncie la situación social de Estados Unidos hacia el final de la década del 20 del siglo pasado, en la que el negocio del crimen y el delito organizado vinculaba a políticos, jueces y policías. Una década signada por la crisis en la Bolsa de Wall Street, las huelgas, la desocupación, la depresión, la ley seca, el gánsterismo político, la guerra de los traficantes de alcohol y la corrupción:

Los relatos de la serie negra (...) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. (...) El detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad. (...) Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla [en la que, según Chesterton,] los gánsteres pueden dirigir países (Piglia, 1992).

Los mismos escritores consideraron que el primer policial negro es el cuento “Los asesinos”, de Ernest Hemingway (1926).

crónica periodística ni una carta de denuncia al juez, sino que escribe su versión de la historia, pero en clave literaria: escribe el cuento que el lector acaba de leer. Una vez transformada su versión en un relato literario, es posible preguntarse por la función de la literatura: ¿Una “denuncia” realizada a través de un texto literario es inofensiva? ¿O en la versión inexacta de una ficción literaria, la verdad se vuelve visible? ¿La función política de la literatura estriba en presentarse como lugar de resistencia? ¿La ficción literaria es el único lugar en que es posible decir la verdad?

Entonces, este cuento ya no es solamente un relato policial (en el que un periodista investiga un crimen y, aparentemente, resuelve el caso, pero no se le permite revelarlo en el medio periodístico en el que trabaja, por lo que el crimen queda impune y un inocente, en prisión); sino que el cuento se refiere, también, a la posibilidad de la literatura de decir la verdad sin someterse a las restricciones de los organismos e instituciones que ejercen el poder; a la eficacia o ineficacia de la literatura. El cuento se refiere, asimismo, al carácter ficcional de la literatura: “La loca y el relato del crimen” tiene desenlace, pero no tiene final, ya que el autor del cuento es, paradójicamente, tanto Ricardo Piglia (la figura del **autor real**) como su *alter ego*, Emilio Renzi, un personaje del cuento que se asume narrador de su propia historia en tercera persona (la figura del **autor ficticio**). Efectivamente, en el desenlace, Renzi se sienta ante una máquina y escribe o reescribe (como un Pierre Menard) el principio de una historia policial que lo incluye, genera así el vértigo del lector entre el afuera y el adentro de la ficción (la ficción de Piglia es ahora, también, la de Renzi): cada relectura reenviará al inicio del cuento y resignificará lo que se acaba de leer. Por eso el crítico Jorge Rivera (1986) afirma que este cuento se cierra como una cinta de Moebius que se reinicia indefinidamente.

Bibliografía

- Piglia, Ricardo (1992). “Lo negro del policial”. En Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca, pp. 55-59.
- (1988 [1975]). “La loca y el relato del crimen”. En *Prisión perpetua*, Sudamericana.
- Rivera, Jorge (1986). “El enigma de la cinta de Moebius”. En *El relato policial en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 38-39.

Subjuntivo

Juan Sasturain*

Supongamos que te despiertes un día desnudo en la cama de un cuarto vacío e impecable, que tu única certeza sea un vago dolor por todo el cuerpo y que sientas que es solo el residuo de un gran dolor anterior, ya en retirada; que mires alrededor y no reconozcas el lugar ni tu propio rostro en el espejo te diga nada; que disfrutes de la visión del parque en la ventana, que sepas el nombre de las cosas pero no el tuyo. Que apenas el idioma en que esté escrito el diario abandonado junto a tu cabecera te resulte comprensible, pero no los personajes de los que hable, ni la ciudad ni la fecha al pie de un título inexpresivo.

Que en cierto momento alguien entre al cuarto y sepas quedarte sin preguntar pero además compruebes, con alivio inexplicable, que tampoco te pregunten; que en horas y en días sucesivos personas formales e impenetrables se ocupen de alimentarte, vestirme, mostrarte una ciudad que te resulte vagamente familiar, como conocida en un sueño; que todo transcurra de un modo natural, que nadie te ordene nada pero que sepas, simplemente, qué ha de suceder cada día.

Que una noche te despierte el rumor del roce de las sábanas a tu lado y sientas deslizarse un cuerpo desnudo y cálido; que la mujer o el cuerpo que la represente sea joven y saludable, distante pese a la evidencia de su entrega; que su piel tenga el sabor y los detalles de lo conocido; que no sepa su nombre; que cuando respires junto a su boca sientas el aire usado, la devolución de un aliento vivido.

Que te entregues dócil a esas sensaciones y esperes una revelación inminente, y que no llegue.

Que esa noche puedan ser varias noches o una sola interminable, que la mujer pueda ser otras mujeres o la misma, multiforme, pero siempre más cómoda y simple al exponer su pasión sin palabras, un silencio elocuente que agradezcas. Que en la facilidad del contacto, en el modo en que la busques cada vez, te acoples, y finalmente la penetres, exista una naturalidad implacable, como si el cuerpo obrara con una rutina sensual que reconozcas, pero no puedas describir. Que ella se vuelque una y otra vez sobre ti, como oleadas de cálida memoria que te

* Juan Sasturain (Buenos Aires, 1945) es escritor, periodista, guionista y profesor en Letras. Es autor de una extensa serie de novelas, entre ellas, *Manual de perdedores*, *Arena en los zapatos* y *Pagaría por no verte* configuran la serie de su detective Julio Argentino Etchenique; libros de cuentos, como *Zenitram*, *La mujer ducha*, *El caso Yotivenko*; libros de poesías, como la antología *El versero*. Con Alberto Breccia como dibujante, escribió la historieta *Perramus*. La historieta, el humor gráfico y el fútbol son temas propios de la cultura popular que ha retomado constantemente en sus escritos y en programas culturales televisivos.

invadieran desde los sentidos; que su lengua te acaricie el interior de la boca como si no estuvieras allí y solo existiera el tanteo dulce e insistente en tu secreta oscuridad tras algo perdido que tú poseas y ella busque para mostrarte; que sus pechos te revelen, sutiles, lentos y fugaces, el vello erizado de la propia espalda, un mapa ignorado que ella dibuje con leves contactos espaciados, apenas respuntes que evoquen un dolor ambiguo; que sus muslos te rocen suavísimos pero reiterados, un modo de lijar tiernamente tu piel, de buscar algo más por debajo, como si le quitaran capas de pintura a un mueble antiguo y olvidado de su auténtica madera. Que todo esto suceda una y otra vez y muchas veces pero que, finalmente, salgas de ese cuerpo y su influencia como de una espiral, lentamente hacia afuera, alejándote de ese centro oscuro hacia la luz, y que en el dragón tatuado sobre el tibio muslo desvelado al amanecer reconozcas el mismo monstruo interrogante que te espere cada mañana en el monograma de las toallas, en la loza de tu mesa diaria.

Que esa revelación no te quite el sueño, pero que lo pueble desde entonces.

Supongamos que finalmente, una mañana, alguien cortés, pero no cordial, te lleve por pasillos largos y salones vacíos hacia la salida, que te suba a un coche negro, pero no sombrío, y que recorras con él la ciudad sin nombrarla; que ya en las afueras lleguen a una casona de ladrillos gastados, vieja, pero no abandonada, donde tras las cortinas siempre sea de noche; que se te conduzca por pasadizos sucesivos, franqueándote herméticas puertas de hierro y madera hasta llegar a la habitación donde alguien te espere, y que el que te haya llevado le diga, antes de dejarte a solas con él:

—Todo tuyo, Subjuntivo.

Que el hombre que te observe sentado sea gordo y viejo, con cara de niño ferozmente envejecido bajo la luz cenital y única que caiga sobre su escritorio desnudo, solo ocupado por el ominoso dragón de bronce que reconozcas en un extremo; que, sin decir una palabra, meta una mano laxa en el interior de la chaqueta y que cuando esperes que extraiga un arma o alguna forma de amenaza solo te extienda un sobre: que lo abras y descubras en el interior una fotografía en la que dos hombres, ante lo que has de suponer un repentino *flash*, antepongan las infructuosas palmas de las manos, se aterroricen. Que te resulten desconocidos y lo manifiestes, y que el llamado Subjuntivo no se muestre extrañado, sino que te diga, precisa, pero casi casualmente:

—Acaso te convenga averiguar quiénes hayan sido estos dos... Dónde, cuándo y por qué hayan estado ahí donde estuvieran en el momento de la foto.

Que al decirlo te señale con un dedo corto y blando el rectángulo en blanco y negro, una ampliación evidente, y que finalmente agregue:

—Hagamos de cuenta que para averiguarlo dispongas de dos semanas de plazo y que puedas utilizar todos los recursos que encuentres en este edificio, puestos a tu disposición.

—¿Una especie de test? —acaso preguntes.

—Supongamos que sí —se te conceda.

—Supongamos que no pueda ni deba negarme... —te atrevas a parodiar.

—...Y supongamos que cuando llegues al final, todo esto haya acabado —acaso concluya él.

Luego se levante, te dé una fría mano tatuada de dragones, y te deje solo.

Pueda ser que una vez más no preguntes nada, que aceptes la tarea con el alivio inexplicable de alguien que se sospechase culpable aunque no supiera de qué. Y pueda ser que durante los siguientes días te empeñes en cumplir tu misión y que no te resulte tan difícil, pues en ese extraño edificio todo y todos no hagan otra cosa que complacerte.

Que tu tiempo se divida desde entonces en largas jornadas diurnas de investigación y noches saturadas de fantasmas sin nombre. Que el día y la penumbra se alimenten ciegamente de una misma sustancia inasible: que durante la vigilia y el trabajo evoques a la reiterada mujer del dragón, luego al dragón aislado sobre la piel, como una rúbrica al final de un documento desconocido, pero que cuando vuelva la oscuridad te lleves al lecho, junto a ella, las obsesiones avivadas por los trabajos del día.

Que en dos semanas, con sorprendente facilidad y utilizando medios que te resulten oscuramente familiares —archivos gráficos completos, *dossiers* personales que imagines de acceso privado, todos los recursos propios de una organización secreta—, llegues a descubrir la identidad de los extraños; que luego identifiques el lugar, esa sala cinematográfica, ese teatro semiabandonado en el que hayan sido asesinados —pues de eso se trate—y finalmente averigües la fecha exacta, no muy lejana, del crimen. Que llegues a reunir, incluso, todos los datos sobre el asesino —no su identidad, sí sus peripecias: huida, captura y desaparición— y que te atrevas a pedir una reunión con Subjuntivo para mostrarle tus logros.

Que la entrevista te sea concedida y que sean escuchadas con atención tus deducciones, sin duda, correctas. Que finalmente, cuando hayas terminado tu exposición, Subjuntivo la apruebe con una sonrisa cansada y te diga que nunca hubiera esperado menos de ti. Que en ese momento se lleve por segunda vez la mano al bolsillo interior de la chaqueta y extraiga un nuevo sobre, un poco mayor y más abultado, y te lo entregue para que lo abras. Que saques una carta y una foto; que te detengas primero en esta, que sea la misma que la anterior, pero ampliada —que se pueda ver ahora el signo del dragón tatuado en las palmas de las manos tendidas hacia adelante de los desgraciados— y que, con mayor campo,

ahora se te revele la presencia de alguien en primer plano, de espaldas, pero reconocible –sobre todo para ti– disparándole a los dos aterrorizados.

Supongamos que el que dispare en la foto seas tú.

Que te asombres, que pidas o des explicaciones, pero que Subjuntivo no se inmute ni parezca oírte y solo te indique que leas la carta.

Supongamos que la leas, que sea este mismo texto, que acaso en un relámpago de precaria lucidez se te revele ahora el sentido de la tarea encomendada, de esas amables visitas nocturnas, exploradoras sutiles no de tu cuerpo, sino de tu memoria; supongamos que cuando levantes la mirada te encuentres con la mía y que yo mismo, Subjuntivo, te diga:

—Supongamos que hayas matado a dos de los míos y que no lo recuerdes. Que ni siquiera sepas quiénes sean los míos o los tuyos y que eso no importe ya. Que en el duro trámite de tu captura hayas perdido accidentalmente la memoria e identidad, pero no aptitud y raciocinio. Que no hayamos querido matarte en la ignorancia –esa forma sutil y tramposa de la inocencia– para que no lo creyeras injusto y te autocomplacieras en el dolor, te otorgaras alguna razón mentirosa.

Supongamos que te hayamos incitado por todos los accesos de la piel y de la mente para develarte tu oscuro secreto; que te desordenáramos los sentidos en el amor o su simulacro, que te entregáramos las claves para que tu inteligencia convocara a la memoria. Supongamos que hayamos creído que para que el castigo fuera tal, debieras sentir culpa y no solo miedo en este momento.

Supongamos, finalmente, que yo solo haya querido que cuando saque este revólver, dispare y te mate, acaso no sepas quién muera pero sí entiendas por qué.

Bibliografía

Sasturain, Juan (2001). “Subjuntivo”. En *La mujer ducha*. Buenos Aires, Sudamericana.

Negro de toda negritud: el modo verbal y el crimen prospectivo. Acerca de “Subjuntivo”, de Juan Sasturain

Elena Vinelli

Síntesis

El cuento “Subjuntivo” (2001), de Juan Sasturain, narra una suerte de juego macabro: el protagonista parece ser el interlocutor mudo de alguien que se dirige a él invitándolo a suponer o imaginar que le han sucedido una serie de hechos confusos: que se despierta dolorido, que no recuerda quién es, que recibe en su cama a una mujer que lo deleita, que ve el ícono de un dragón en el cuerpo de la mujer, en los objetos que utiliza y en la persona de un hombre llamado Subjuntivo de quien recibe una foto y por quien es conminado a investigar y a suponer que él mismo ha sido el asesino de los hombres fotografiados. También es invitado a suponer que Subjuntivo le ha dado una carta en la que está leyendo (y no oyendo) toda la serie de suposiciones que acaban de ser mencionadas; es decir, todo lo que el protagonista ha experimentado de forma supuesta. Al momento de concluir su lectura debe suponer, también, que será asesinado por Subjuntivo.

Comentario

El cuento abre varias lecturas que modifican incluso su historia. Por un lado, narra la historia de una venganza entre dos organizaciones criminales del submundo del hampa. El protagonista habría asesinado a dos hombres de la organización mafiosa del “dragón”, pero ha sido capturado por el jefe de esa organización, un tal Subjuntivo. Ha sido capturado, golpeado, quizá drogado o torturado hasta hacerlo entrar en una suerte de trance o estado onírico en el que ha perdido la memoria de sí mismo y la noción de los límites entre lo real y lo imaginario. La historia no da lugar a ningún tipo de entidad que no sea gobernada por la ética de la venganza. Incluso, el momento en que el agonista es conminado a asumir el papel de investigador, su pesquisa será parte de la venganza que se le dedica: lo obligan a investigar su propio crimen ante los ojos de la organización agredida. Todos los hechos mencionados, y en especial la carta que los evoca, forman parte de la venganza que culminará con el anuncio de que sería inmediatamente eliminado: se trata de un asesinato anunciado o un crimen prospectivo que será llevado a cabo por el imaginario del lector. Este desenlace alude al primer policial negro: “Los asesinos” Ernest Hemingway (1926). Por otro lado, puede no haber sucedido nada: todo el relato fue un juego de suposiciones. Como en el caso de “La loca y el relato del crimen”, de Piglia, lo que leímos fue una ficción (un

cuento escrito por Renzi, en el primer caso; una carta escrita por Subjuntivo, en el segundo). Vale decir que el texto, como el de Piglia, se refiere también al modo de funcionamiento de la ficción; en este caso, al contrato de lectura ficcional. Se trata de un pacto de suspensión de la incredulidad entre el escritor y el lector, que se actualiza en cada texto de ficción que leemos: algo así como “supongamos que esto es cierto” (puede serlo efectivamente o no, pero el mundo ficcional creado por el texto es verdadero en sí mismo). Y este cuento ficcionaliza ese contrato al ficcionalizar el tiempo de la lectura.

El tiempo de lectura del cuento, por parte del lector real, coincide con el tiempo de lectura de la carta por parte del lector ficcional. El lector real lee un cuento mientras el lector ficcional lee una carta. A ambos, el relato les habla en segunda persona: interpela al lector real y, al mismo tiempo, amenaza al lector ficticio. La superposición del cuento y la carta (en dos niveles ficcionales diferentes), tal como el cuento de Piglia, pone en abismo al lector real, que ya no está leyendo lo que creía estar leyendo. El lector es colocado en dos mundos diferentes a la vez: el real y el fictivo; en un mundo es destinatario del cuento y, en el otro, es destinatario de la carta.

Este múltiple y aparentemente contradictorio efecto de sentido se logra con el uso del modo subjuntivo, que expresa posibilidad (en el cuento de Sasturain, no se utiliza el modo indicativo, que es el que expresa hechos efectivos, es decir, no se usa el modo indicativo para desambiguar la historia fictiva: pueden haber sucedido los tres crímenes o pudo haber sucedido nada más que un extenso juego de suposiciones). Lo extraño del caso es que el relato policial utiliza siempre el indicativo como tiempo base de la narración, de modo de que nadie ponga en duda que hubo un crimen o una serie de crímenes. El género policial se caracteriza por usar el indicativo porque, en el mundo creado por los relatos policiales, el crimen es inherente al género y necesita efectivizarse, ocurrir, haber ocurrido.

Entonces, es posible hablar de un nuevo efecto de sentido que viene a apoyar la idea de que este cuento es efectivamente policial y negro. El relato de Sasturain parece estar transgrediendo la ley retórica del policial, que es la de estar escrito en modo indicativo. Pero puede también (doble transgresión) estar usando el subjuntivo con valor de indicativo, para que, al asumir el juego de las suposiciones, el hombre cautivo se atormente con la evocación de los hechos que efectivamente le acaban de suceder. Todo lo que le han hecho suponer: le acaba de pasar (sintió el dolor de la golpiza en el cuerpo, gozó a una mujer y, en ella y en todas partes, vio el ícono del dragón que caracteriza al mafioso que le ha escrito la carta y está ahí apuntándolo mientras la lee). Y entonces, sí hubo una *vendetta*, que es, justamente, la de hacerle sufrir al lector ficcional la pérdida de su identidad, la certeza de que él (que no sabe quién es) ha cometido esos crímenes, que está en manos de su veng-

dor y que será aniquilado sin terminar de saber quién era él antes de ser capturado: una venganza perversa.

El título del cuento señala tanto al narrador-personaje como a su modo de narrar. El hecho de que esté narrado íntegramente en modo subjuntivo (un modo ajeno al género policial) implica ambas posibilidades: todo el relato se refiere al modo de funcionamiento de la ficción literaria y lo que está diciendo es: “Soy ficción”. Y, también, todo el cuento es la puesta en acto de una venganza exacerbada y perversa del que goza con el desconcierto ajeno. El uso de ese tiempo verbal produce un oscurecimiento que obliga al lector a hacer un esfuerzo de lectura y reconocimiento de los hechos fictivos: oscurecimiento que la carta le hizo sufrir al hombre capturado que lee frente a la presencia aterradora del hombre que lo va a matar.

Bibliografía

- Orecchia Havas, Teresa (2010). *Asedios a la obra de Ricardo Piglia. Essais sur l'oeuvre de Ricardo Piglia*. Leia, Université de Caen, vol. 17.
- Piglia, Ricardo (1992). “Lo negro del policial”. En Link, D. (comp.), *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca, pp. 55-59.
- (1988 [1975]). “La loca y el relato del crimen”. En *Prisión perpetua*, Sudamericana.
- Rivera, Jorge (1986). “El enigma de la cinta de Moebius”. En *El relato policial en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 38-39.
- Sasturain, Juan (2001). “Subjuntivo”. En *La mujer ducha*. Buenos Aires, Sudamericana.



*Berenice**

Edgar Allan Poe**

[Fragmento]

*Dicebant mihi sodales,
si sepulchrum amicae visitarem,
curas meas aliquantulum fore levatas.*
Ebn Zaiat

(...)

Mi nombre de pila es Egeaeus; no mencionaré mi apellido. (...) Nuestro linaje ha sido llamado raza de visionarios, y en muchos detalles sorprendentes, (...) hay elementos más que suficientes para justificar esta creencia.

(...)

Berenice y yo éramos primos y crecimos juntos en la heredad paterna. Pero crecimos de distinta manera: yo, enfermizo, envuelto en melancolía; ella, ágil, graciosa, desbordante de fuerzas; suyos eran los paseos por la colina; míos, los estudios del claustro; yo, viviendo encerrado en mí mismo y entregado en cuerpo y alma a la intensa y penosa meditación; ella, vagando despreocupadamente por la vida, sin pensar en las sombras del camino o en la huida silenciosa de las horas de alas negras.

(...)

La enfermedad –una enfermedad fatal– cayó sobre ella como el simún, y mientras yo la observaba, el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos y en su carácter, y de la manera más sutil y terrible llegó a perturbar su identidad. ¡Ay! El destructor iba y venía, y la víctima, ¿dónde estaba? Yo no la conocía o, por lo menos, ya no la reconocía como Berenice.

* “Berenice” es un cuento de terror del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. Fue publicado por primera vez en el periódico *Southern Literary Messenger*, en el año 1835.

** Edgar Allan Poe (Boston, 1809 - Baltimore, 1849) fue un escritor estadounidense, poeta y crítico. En sus cuentos, que despliegan un mundo fantástico y morboso, formuló el modelo constructivo que retomaría la novela policial. Durante mucho tiempo su obra fue ignorada por sus compatriotas.

Entre la numerosa serie de enfermedades provocadas por la primera y fatal, que ocasionó una revolución tan horrible en el ser moral y físico de mi prima, debe mencionarse como la más afligente y obstinada una especie de epilepsia que terminaba no rara vez en *catalepsia*, estado muy semejante a la disolución efectiva y de la cual su manera de recobrase era, en muchos casos, brusca y repentina. Entretanto, mi propia enfermedad (...) crecía rápidamente, asumiendo, por último, un carácter monomaniaco de una especie nueva y extraordinaria. (...) En mi caso las facultades de meditación (por no emplear términos técnicos) actuaban y se sumían en la contemplación de los objetos del universo, aun de los más comunes.

(...)

Fiel a su propio carácter, mi trastorno se gozaba en los cambios menos importantes, pero más llamativos, operados en la constitución física de Berenice, en la singular y espantosa distorsión de su identidad personal.

En los días más brillantes de su belleza incomparable, seguramente no la amé. En la extraña anomalía de mi existencia, los sentimientos en mí *nunca venían* del corazón, y las pasiones *siempre venían* de la inteligencia.

(...)

Y *ahora*, ahora temblaba en su presencia y palidecía cuando se acercaba; sin embargo, lamentando amargamente su decadencia y su ruina, recordé que me había amado largo tiempo, y, en un mal momento, le hablé de matrimonio.

Y al fin se acercaba la fecha de nuestras nupcias cuando, una tarde de invierno (...) me senté, creyéndome solo, en el gabinete interior de la biblioteca. Pero alzando los ojos vi, ante mí, a Berenice.

(...)

La frente era alta, muy pálida, singularmente plácida; y el que en un tiempo fuera cabello de azabache caía parcialmente sobre ella sombreando las hundidas sienes con innumerables rizos, ahora de un rubio reluciente, que por su matiz fantástico discordaban por completo con la melancolía dominante de su rostro. Sus ojos no tenían vida ni brillo y parecían sin pupilas, y esquivé involuntariamente su mirada vidriosa para contemplar los labios, finos y contraídos. Se entreabrieron, y en una sonrisa de expresión peculiar *los dientes* de la cambiada Berenice se revelaron lentamente a mis ojos. ¡Ojalá nunca los hubiera visto o, después de verlos, hubiese muerto!

(...) ¡Los dientes! ¡Los dientes! (...) Entonces sobrevino toda la furia de mi *monomanía* y luché en vano contra su extraña e irresistible influencia. Entre los múltiples objetos del mundo exterior no tenía pensamientos sino para los dientes. Los ansiaba con un deseo frenético.

(...)

Al fin, irrumpió en mis sueños un grito como de horror y consternación. (...) Me levanté de mi asiento y, abriendo de par en par una de las puertas de la biblioteca, vi en la antecámara a una criada deshecha en lágrimas, quien me dijo que Berenice ya no existía. Había tenido un acceso de epilepsia por la mañana temprano, y ahora, al caer la noche, la tumba estaba dispuesta para su ocupante y terminados los preparativos del entierro.

Me encontré sentado en la biblioteca y de nuevo solo. Me parecía que acababa de despertar de un sueño confuso y excitante. Sabía que era medianoche y que desde la puesta del sol Berenice estaba enterrada. Pero del melancólico período intermedio no tenía conocimiento real o, por lo menos, definido. (...) Yo había hecho algo. ¿Qué era? Me lo pregunté a mí mismo en voz alta, y los susurrantes ecos del aposento me respondieron: *¿Qué era?*

En la mesa, a mi lado, ardía una lámpara, y había junto a ella una cajita. (...) era propiedad del médico de la familia. Pero ¿cómo había llegado *allí*, a mi mesa, y por qué me estremecí al mirarla?

(...)

Entonces sonó un ligero golpe en la puerta de la biblioteca y, pálido, (...) entró un criado de puntillas. Había en sus ojos un violento terror y me habló con voz trémula, ronca, ahogada. ¿Qué dijo? Oí algunas frases entrecortadas. Hablaba de un salvaje grito que había turbado el silencio de la noche, de la servidumbre reunida para buscar el origen del sonido, y su voz cobró un tono espeluznante, nítido, cuando me habló, susurrando, de una tumba violada, de un cadáver desfigurado, sin mortaja y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía.

Señaló mis ropas: estaban manchadas de barro, de sangre coagulada. No dije nada; me tomó suavemente la mano: tenía manchas de uñas humanas. Dirigió mi atención a un objeto que había contra la pared; lo miré durante unos minutos: era una pala. Con un alarido salté hasta la mesa y me apoderé de la caja. Pero no pude abrirla, y en mi temblor se me deslizó de la mano, y cayó pesadamente, y se hizo añicos; y de entre ellos, entrechocándose, rodaron algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos, que se desparramaron por el piso.

Bibliografía

Poe, Edgar Allan (1970 [1835]). "Berenice". En *Cuentos I*. Madrid, Alianza.

La granja blanca

Clemente Palma Ramírez*

I

¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia? (...) Siempre le exponía yo estas ideas pirronianas a mi viejo maestro de filosofía, quien se reía de mis descarríos y censuraba cariñosamente mi constante tendencia a desviar las teorías filosóficas, haciéndolas encaminarse por senderos puramente imaginativos.

(...)

El buen anciano y yo pasábamos largas horas discutiendo los más arduos e intrincados problemas ontológicos. La conclusión de nuestros debates era mi maestro quien la sentaba en términos más o menos parecidos a estos: que yo jamás sería un filósofo, sino un loco. (...).

II

Desde que yo tenía ocho años me había acostumbrado a ver en mi prima Cordelia, la mujer que debía ser mi esposa. (...) Cordelia, que era pocos meses menor que yo, fue la compañera de mi infancia; (...) fuimos mutuamente maestros el uno del otro.

(...)

Era Cordelia alta, esbelta y pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, formaban contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos.

(...)

III

(...) Una de mis posesiones rústicas era la *Granja Blanca*, que primitivamente fue ermita y uno de mis antepasados convirtió en palacio. Se encontraba en el fondo de un inmenso bosque, fuera del tráfico humano. Hacía dos siglos que nadie la habitaba. (...) Allí resolvimos Cordelia y yo radicar nuestra vida, para gozar de nuestro amor, sin testigos, frente a la libertad de la naturaleza.

(...)

* Clemente Palma Ramírez (Lima, 1872-1946) fue un escritor peruano modernista y crítico literario. Hijo del escritor Ricardo Palma, estudió en la Universidad de San Marcos donde se graduó en Letras.

IV

Faltaba próximamente un mes para que se realizara nuestro enlace. Cordelia (...) se sentía enferma. (...) En los días siguientes creció la fiebre (...) ¡Cordelia tenía la *malaria*! Sus manitas ardían horriblemente y mis labios se quemaban al posarse sobre su pálida frente. ¡Qué hacer, Dios mío! Cordelia se me moría (...) ¡Oh, cuánto sufrí!

Una mañana amaneció Cordelia mejor. Yo no había descansado en cuatro noches y me retiré a mi casa a dormir. Desperté al día siguiente por la tarde. ¡Qué tarde tan horrible! Al llegar a la calle de la casa de Cordelia vi la puerta cerrada y gran gentío. Pregunté el motivo, lívido de ansiedad, loco de angustia; un imbécil me respondió:

—¡La señorita Cordelia ha muerto!

Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo... No sé quiénes me socorrieron, ni cuánto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido. Cuando volví en mí me encontré en la casa de mi maestro, situada a poca distancia de la casa de Cordelia. (...) Salí corriendo como un loco, y entré en la casa de mi novia...

V

(...) encontré efectivamente a Cordelia (...) La besé, delirante de amor, en la frente (...).

(...) realmente los labios de Cordelia estaban casi blancos, y en general la piel, especialmente en las manos y en el rostro, tenía una palidez y una transparencia extremadas. Pero a pesar de que la malaria la había debilitado tanto, estaba más bella si cabe que antes.

Un mes después Cordelia y yo nos casábamos con gran boato, y, el mismo día de nuestras nupcias, fui a encerrarme con mi tesoro en la solitaria *Granja Blanca*.

VI

(...) A fines del año fui una vez a la ciudad y conduje a la *Granja Blanca* a una comadrona. Cordelia dio a luz una hermosa niña que vino a colmar de ventura nuestro hogar novel.

Creo haber dicho que Cordelia era una hábil dibujante. (...) Lo que yo deseaba ardientemente era que Cordelia me hiciera un retrato suyo. (...) Desde esa semana, todos los sábados por las mañanas encerrábase Cordelia en mi gabinete durante dos horas, al cabo de las cuales salía agitada, pálidas las mejillas, más de lo que ya eran, y los ojos encendidos como si hubiera llorado. Cordelia me explicaba que ello era debido al estado de atención y abstracción sumas en que se ponía para coger del espejo su imagen y reproducirla en el lienzo con la mayor fidelidad.

—¡Oh, vida mía, eso te hace daño!... — Te declaro que renuncio con gusto al retrato.

—¡Es imposible! —murmuraba con voz sorda, como si hablara consigo misma (...).

VII

Llegaba a su término el segundo año de nuestra permanencia en la *Granja Blanca*. (...) El sábado siguiente se cumplían dos años de nuestro matrimonio. (...) A las diez de la mañana Cordelia me llamó desde mi gabinete dando voces de alegría. Acudí corriendo: Cordelia abrió las dos hojas de la puerta, y llena de un alborozo infantil, me condujo de la mano hasta el caballete, sobre el cual había un bastidor cubierto por una tela roja. Cuando quitó esta di un grito de asombro. La semejanza era maravillosa; era imposible trasladar al lienzo con mayor fidelidad y arte la expresión de amor y melancolía que hacían a Cordelia tan adorable. Allí estaba su palidez sobrenatural, sus ojos oscuros y brillantes, como diamantes brunos, su boca admirable...

(...)

VIII

Sería la una de la mañana cuando desperté sobresaltado: en sueños había tenido la impresión fría de una boca de mármol que me hubiera besado en los labios (...)

—¡Cordelia! —llamé con voz débil procurando ver a través de la obscuridad el lecho de mi esposa, y escuchar el más pequeño ruido. Nada.

—¡Cordelia! —repetí en voz alta e incorporándome. El mismo silencio. Un sudor frío bañó mis sienes, y un escalofrío de terror sacudió mi cuerpo. Encendí luz y miré el lecho de mi esposa. Estaba vacío. Loco de terror y de sorpresa salté de mi cama.

—¡Cordelia! ¡Cordelia!...

Abrí las puertas y salí llamando a mi esposa, ronco de dolor.

—¡Cordelia!

Recorrí todas las habitaciones, todos los rincones de la *Granja Blanca*.

(...)

Enseguida cogí en la cuadra el primer caballo que encontré, un potro negro; de un salto le monté y le sumergí al galope en la espesa tiniebla del bosque.

(...)

Mi potro, guiado por el instinto, dio un inmenso rodeo, y (...) me devolvió a la desolada *Granja*, rendido por la angustia y vencido por la inexorable crueldad del destino.

(...)

IX

Volví a buscar a Cordelia en todas las habitaciones; volví a ver el lecho vacío; (...) fui al estudio. Levanté el lienzo que cubría el retrato de Cordelia y mis cabellos se erizaron de espanto. ¡El lienzo estaba en blanco! (...) Sentí que mi cerebro vacilaba, me parecía que mi inteligencia se ponía a caminar como un funámbulo sobre la arista de un camino hecho al borde del abismo: la menor impulsión la habría precipitado. La Muerte y la Locura tiraban de mí. (...)

Me parecía que surgía dentro de mí un nuevo individuo, que se había roto la identidad de mi yo con la superposición o intromisión de una nueva personalidad. (...)

A poco sentí el galope de un caballo; me asomé y reconocí a mi viejo maestro que, vestido de negro, se dirigía a la *Granja Blanca*.

X

Venía trayéndome una carta de la madre de Cordelia:

“Se han cumplido dos años desde que murió la que era luz de mi vida, la adorada hija mía, mi Cordelia, tu prometida, a la que tanto amabas (...).”

(...)

Intertanto, el maestro me observaba, un poco asombrado de no verme hacer la más pequeña manifestación de dolor. Hubo un largo rato de silencio.

—¿Insiste usted, maestro, en creer en la realidad de la vida y de la muerte? ¡Bah! Pues yo le digo a usted que no existen ni la una ni la otra. Ambas son ilusiones, ensueños episódicos, que no se diferencian, sino en la conciencia de ese gran durmiente en cuya imaginación vivimos una vida fantástica... (...)

(...)

—Me hablas de necesidades filosóficas cuando todos tus pensamientos, con motivo de estos sagrados recuerdos que te traigo, debían dirigirse hacia esa niña tan bella como infeliz que te amaba y murió hace dos años...

—Que murió anoche —interrumpí fríamente.

(...)

¡Oh!, no ponga usted esa cara apenada, maestro querido, no estoy loco. (...) Si Cordelia murió, como usted me asegura, hace dos años, la vida y la muerte son iguales para mí, y como consecuencia, se derrumba la filosofía positivista de usted.

—¡Pobre hijo mío! Tú desvarías... lo que me dices es un absurdo.

—Pues entonces, maestro, el absurdo es la realidad...

—¡Las pruebas... las pruebas!...

—¿Recuerda usted la letra de Cordelia?

—Sí; reconocería sin vacilar algo escrito por ella.

Fui a mi escritorio y cogí un libro copiador de mi correspondencia. Muchas de mis cartas las había escrito Cordelia y las había formado yo. Se las mostré al maestro.

—Sí, sí... es su letra, muy bien imitada... (...)

—Ya sabía yo que había usted de dudar. ¿Recuerda usted los dibujos de Cordelia, su estilo? Mire usted este retrato que me hizo mi esposa a principios de este año.

El maestro se estremeció al ver el trabajo de Cordelia. (...) Le rogué que me esperase un momento. Regresé (...) trayendo en mis brazos a la niña.

—Aquí tiene usted, maestro, la prueba más convincente: ¡he aquí la hija de nuestro amor!

—¡Cordelia! —exclamó el anciano, lívido de terror.

(...)

—Sí... la pequeña Cordelia, maestro.

—Es su rostro... su expresión.

(...)

El maestro, temblando como un azogado, la tomó en sus brazos.

—¡Es Cordelia, es Cordelia!

(...).

Bibliografía

Palma, Clemente (2006 [1904]). “La granja blanca”. En *Narrativa completa I*, Pontificia Universidad Católica del Perú.

“Berenice” y “La granja blanca”: la enfermedad como expresión de la subjetividad y del contradiscurso. El Romanticismo y el culto del “yo”

Aldana Ursino

En el siglo XIX, surgen distintas corrientes tanto en la literatura como en el arte en general, que ponen de manifiesto una reacción y una nueva perspectiva con respecto al fundamento de valor de la Ilustración: la razón. El Romanticismo es uno de esos movimientos y propone la subjetividad como protagonista de su arte. Por este motivo, los románticos se ocupan de lo irracional, del culto a la imaginación y al sentimiento. Esto deriva en la constitución de un nuevo héroe, que se construye apelando a las emociones. La emocionalidad exacerbada por el impulso, el desorden, el desborde, la desmesura y la introspección psicológica hacen del héroe un sujeto mesiánico y transgresor de leyes sin límite.

El Romanticismo, entonces, presenta una postura irracional, nostálgica, que exalta la singularidad y la rebeldía a través de temáticas como lo fantástico, lo lúgubre, lo misterioso y los estados no conscientes del hombre que son valorados como estados productivos.

Tanto “Berenice” como “La granja blanca” son relatos que presentan rasgos de la estética romántica. A continuación presentamos y analizamos algunos de ellos:

La enfermedad como destrucción, objeto de deseo y obsesión

Tanto en “Berenice” como en “La granja blanca” aparece la enfermedad como vía hacia la destrucción, como calamidad, ruina y decadencia. La enfermedad repentina de la mujer amada produce en ella no solamente cambios físicos como la palidez y transparencia del rostro, sino también, una distorsión de su identidad que la vuelve irreconocible ante la mirada del enamorado. La enfermedad se presenta así como un camino irreversible hacia la muerte. De este modo la concibe el protagonista de Berenice:

La enfermedad –una enfermedad fatal– cayó sobre ella como el simún, y mientras yo la observaba, el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos y en su carácter, y de la manera más sutil y terrible llegó a perturbar su identidad. ¡Ay! El destructor iba y venía, y la víctima, ¿dónde estaba? Yo no la conocía o, por lo menos, ya no la reconocía como Berenice.

No obstante, la apariencia mortecina de la amada, lejos de ser motivo de rechazo por parte del protagonista, es experimentada con fascinación y encanto. Así describe el narrador su experiencia con Berenice:

En los días más brillantes de su belleza incomparable, seguramente no la amé. (...) Sin embargo, lamentando amargamente su decadencia y su ruina, recordé que me había amado largo tiempo, y, en un mal momento, le hablé de matrimonio.

Del mismo modo, el protagonista de “La granja blanca” manifiesta su atracción por la Cordelia convaleciente: “Pero a pesar de que la malaria la había debilitado tanto, estaba más bella si cabe que antes”.

Sin embargo, no solo el aspecto moribundo de la enferma es motivo de atracción de los protagonistas, sino también el cambio en su personalidad. Esta transformación se convierte en objeto de deseo y obsesión para el enamorado. Así lo expresa Egaeus, al hablar acerca de su obsesión repentina por la metamorfosis de Berenice: “Fiel a su propio carácter, mi trastorno se gozaba en los cambios menos importantes, pero más llamativos, operados en la constitución física de Berenice, en la singular y espantosa distorsión de su identidad personal”.

La enfermedad mental: distorsión y delirio interpretativo

La enfermedad, como tema central en estos relatos, no afecta solamente a las mujeres amadas, sino también a los protagonistas. En este último caso, los hombres enamorados padecen de un trastorno mental que los lleva a una percepción distorsionada de la realidad. Por lo tanto, viven encerrados, aislados y sumergidos en sus obsesiones. Alejados cada vez más del mundo real, se internan en fantasías delirantes que los llevan a la locura. A continuación, presentamos las palabras del enamorado de Cordelia:

¿Insiste usted, maestro, en creer en la realidad de la vida y de la muerte? ¡Bah! Pues yo le digo a usted que no existen ni la una ni la otra. Ambos son ilusiones, ensueños episódicos, que no se diferencian, sino en la conciencia de ese gran durmiente en cuya imaginación vivimos una vida fantástica (...).

También el protagonista de “Berenice”, hace alusión a su delirio interpretativo:

Entretanto, mi propia enfermedad (...) crecía rápidamente, asumiendo, por último, un carácter monomaniaco de una especie nueva y extraordinaria. (...) En mi caso las facultades de meditación (por no emplear términos técnicos) actuaban y se sumían en la contemplación de los objetos del universo, aun de las más comunes.

Subjetividad vs. objetividad: la enfermedad como contradiscurso

De este modo, la mente como instrumento primordial de la racionalidad se convierte en un medio poco confiable para percibir la realidad. Esta racionalidad

es reemplazada por actividades como la contemplación, ensoñación e imaginación, que son las vías de acceso a un nuevo conocimiento. El héroe se transforma, entonces, en un ser contemplativo, ensimismado en su introspección, e hipersensible y como el único que puede percibir la realidad como espacio abierto a lo sobrenatural y a la ambigüedad.

En el cuento “Berenice”, el narrador dice provenir de una raza de “visionarios”, es decir, de hombres con una percepción aguda que no todos poseen. El mundo presente en este relato, a diferencia del que concibe el pensamiento científicista-racionalista, da lugar a lo ambiguo, a la no coincidencia del ser y del parecer. Por lo tanto, la realidad que estos visionarios pueden percibir no puede apreciarse a través de los sentidos comunes, usados por todos los hombres. Así, el héroe se constituye como una figura singular con una fuerte individualidad.

En “La granja blanca”, el protagonista discute con su maestro de filosofía, representante del pensamiento ilustrado, quien se ríe de sus “descarríos” y censura su tendencia a desviar las teorías filosóficas, porque la considera un absurdo. Estos debates concluyen con una afirmación del maestro con respecto a su alumno: “(...) que yo jamás sería un filósofo, sino un loco”.

En ambos cuentos, la exaltación de la individualidad del narrador hace, por un lado, que remita constantemente a sí mismo y, por otro, que su relato sea poco confiable, producto de una subjetividad sensible y excitable. Es un narrador inestable y la índole de los acontecimientos que presenta es ambigua porque se inclina hacia una explicación sobrenatural que tampoco descarta la locura. Así lo manifiesta el protagonista de “La granja blanca”:

Sentí que mi cerebro vacilaba, me parecía que mi inteligencia se ponía a caminar como un funámbulo sobre la arista de un camino hecho al borde del abismo: la menor impulsión la habría precipitado. La Muerte y la Locura tiraban de mí. (...) Me parecía que surgía dentro de mí un nuevo individuo, que se había roto la identidad de mi yo con la superposición o intromisión de una nueva personalidad.

Esta voz narrativa ambigua, inestable y poco confiable puede considerarse, entonces, como productora de un contradiscurso con respecto a la voz de la ciencia, a su racionalidad y escepticismo. De este modo, esta discursividad presenta nuevos modos de acercamiento y conocimiento de la realidad.

Este contradiscurso, encarnado por la voz de un narrador poco confiable y dubitativo, se quiebra, no recuerda, dista mucho de ser “la voz de la ciencia positiva” y se caracteriza por presentar un saber “objetivo, neutro y verdadero”, introduce nuevas perspectivas, apreciaciones increíbles, no posibles, que atentan contra la idea del “ver para creer”, método indispensable para el pensamiento racionalista. En este discurso, lo real y lo irreal conviven sin excluirse, sin obtener una síntesis. Se crea entonces un oxímoron, una paradoja.

En “La granja blanca”, el protagonista se sirve de ciertas pruebas empíricas como cartas y retratos que ha hecho su amada para que su maestro pueda creer que ha estado viviendo con Cordelia durante los dos años en que la han considerado muerta. Pero estas pruebas resultan insuficientes como argumento contundente de su existencia, que solo adquiere estatuto de verdad con la introducción del protagonista del elemento sobrenatural: la hija que ha tenido con Cordelia.

Otra manifestación de la poca confiabilidad de la voz narrativa es la representación del tiempo y del espacio. Los protagonistas de estos relatos viven inmersos en una realidad distorsionada y ambigua que los conduce a la desorientación y la duda. En “La granja blanca”, luego de recibir la noticia de la muerte de Cordelia, el narrador se desmaya y al cobrar conocimiento dice: “No sé quiénes me socorrieron, ni cuánto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido”.

Del mismo modo, Egaeus, en “Berenice” expresa su confusión e incertidumbre:

Me encontré sentado en la biblioteca y de nuevo solo. Me parecía que acababa de despertar de un sueño confuso y excitante. Sabía que era medianoche y que desde la puesta del sol Berenice estaba enterrada. Pero del melancólico período intermedio no tenía conocimiento real o, por lo menos, definido. (...) Yo había hecho algo. ¿Qué era? Me lo pregunté a mí mismo en voz alta, y los susurrantes ecos del aposento me respondieron: *¿Qué era?*

Concluimos, entonces, que la enfermedad como tema central y recurrente en estos relatos adquiere un carácter particular y fundamentalmente cumple la función de dismantelar el pensamiento científico-racionalista. Tanto en “Berenice” como en “La granja blanca”, el discurso de la ciencia aparece como ineficaz e insuficiente ante otra voz, que actúa como contradiscurso: “la voz del yo”. De este modo, la subjetividad y la sensibilidad, en detrimento de la razón, se convierten en las únicas vías posibles para el acceso a un conocimiento que acerca al sujeto, no ya a una realidad única, sino a múltiples sentidos y mundos posibles.

La paciente y el médico

*Silvina Ocampo**

[Fragmento]

(La paciente está acostada frente a un retrato).

Hace cinco años que lo conozco y su verdadera naturaleza no me ha sido revelada. Alejandrina me llevó a su consultorio una tarde de invierno. (...) El día que fui a su consultorio no pensé que iba a tener tanta importancia en mi vida. Detrás de un biombo me desvestí para que me auscultara. (...) Me dijo, mirando un lunar que tengo en el cuello, que mi enfermedad era larga de curar, pero benigna. Le obedecí en todo.

—Cuando te sientas mal, mi hijita, le pedirás consejos al retrato. Él te los dará. Puedes rezarle, ¿acaso no rezas a los santos?

(...)

Hubo épocas en que lo veía casi todos los días. Cuando yo estaba muy débil venía a mi casa a verme. En el zaguán al despedirse me besó varias veces. Desde hace un tiempo me atiende solo por teléfono.

(...) Yo he insistido mucho para verlo, demasiado, pues se ha encaprichado en no hacerme el gusto. Primeramente, lo hice llamar por mis amigas para pedir hora en su consultorio. (...) Después comencé a abusar de todos estos recursos: le mandaba, por ejemplo, tres regalos en un día, cuatro cartas, en otro; o bien lo llamaba cinco veces por teléfono. (...) Nadie comprende, ni Alejandrina lo comprende. Ayer, resolví poner término a estas vanas insistencias. En la farmacia compré veronal. Voy a tomar el contenido de este frasco para que el doctor Edgardo venga a verme. Dormida no gozaría de esa visita y, por lo tanto, no lo tomaré todo: tomaré justo lo suficiente para estar calma y poder mantener mis párpados cerrados, inmóviles sobre mis ojos. El resto del frasco lo tiraré y cuando la dueña de la pensión, que todas las noches me trae una taza de tilo, entre en mi cuarto, creerá que me he suicidado. Junto al frasco de veronal vacío dejaré el número del teléfono del doctor Edgardo con su nombre. Ella lo llamará, pues tomé ya mis precauciones: las otras mañanas le dije, como sin quererlo, cuando volvíamos del mercado:

* Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903 - 1993). Escritora. Aprendió varios idiomas y se formó en pintura y dibujo. Realizó exposiciones como pintora. Se vinculó con escritores, pintores e intelectuales argentinos y europeos. Se dedicó a la escritura de narrativa breve y poesía. Sus cuentos exploran lo fantástico, la ambigüedad, el suspenso y la diversidad de modos de enunciación. Se casó con el escritor Adolfo Bioy Casares. Su hermana mayor, Victoria Ocampo, fundó y dirigió la revista *Sur*, publicación periódica de literatura y crítica.

—Si me sucediera algo, no es a mi familia a quien tiene que llamar, sino al doctor Edgardo, que es como un padre para mí.

Me echaré sobre la cama, con el vestido que me hice el mes pasado: el azul marino con cuello y puños blancos (...)

No tengo motivos para celarlo ni para enfurecerme con él; sin embargo, cinco años de esperanza frustrada me llevan a una solución que tal vez sea la única que me queda.

(El médico piensa mientras camina por las calles de Buenos Aires).

Iré caminando. Tal vez logrará lo que quería: verme. Me llamaron con urgencia. Yo sé lo que son esas cosas. Un simulacro de suicidio, seguramente. Llamar la atención de alguna manera. La conocí hace cinco años y un siglo me hubiera parecido menos largo. Cuando entró en mi consultorio y la vi por primera vez me interesó: era un día de pocos clientes, un día de tedio. La piel cobriza, el color del pelo, los ojos alargados y azules, la boca grande y golosa me agradaron. Atrevida y tímida, modesta y orgullosa, fría y apasionada me pareció que no me cansaría nunca de estudiarla, pero, ay... qué pronto conocemos el mecanismo de ciertas enfermas, a qué responden los ojos entornados y la boca entreabierta, a qué la modulación de la voz. La ausculté aquel día no pensando en el tipo de paciente que sería, sino en el tipo de mujer que era. (...) No pensé que aquel comienzo de nuestra relación pudiera terminar en algo tan fastidioso. Durante varios meses soporté sus visitas sin sacar ningún provecho de ellas, pero con la esperanza de llegar a alguna satisfacción. Ni el tiempo ni la intimidad modificaron las cosas; éramos una suerte de monstruosos novios, cuya sortija de matrimonio era la enfermedad que también es circular como un anillo. Yo sabía que jamás recibiría un buen regalo, ni cobraría mis honorarios. (...) Todos mis pacientes mal que mal me pagaron en alguna forma. De ella qué puedo esperar, sino un amor de virgen que me abrume, que me persigue. Subrepticamente, me encontré metido en una trampa. No quise verla más, pero le di mi retrato por compasión. Le ordené que lo colocara frente a su cama: tal vez debido a las miradas que le prodigué desde ese marco día y noche comencé a imaginarla involuntariamente durante todas las horas del día: cuando se acostaba, cuando se levantaba, cuando se vestía, cuando recibía la visita de alguna amiga, cuando acariciaba al gato que saltaba sobre su cama. Fue una suerte de castigo cuyas consecuencias todavía estoy pagando. Esa mujer, que ahora tiene apenas veinte años, que no me atraía de ningún modo, día y noche perseguía y persigue mi pensamiento. Como si yo estuviese dentro del retrato, como si yo mismo fuera el retrato, veo las escenas que se desarrollan dentro de esa habitación. No le mentí al decirle que conocía su organismo como al reloj que llevo en el bolsillo. A la hora del desayuno oigo hasta los sorbos del café que toma, el ruido de la cucharita golpeteando el fondo de la taza para deshacer los terrones de azúcar. En la penumbra de la habitación veo los zapatos que

se quita a la hora de la siesta para colocar los pies desnudos y alargados sobre la colcha floreada de la cama. (...) Cuando dejé de verla, y fue difícilísimo lograrlo, pues no escatimó ningún subterfugio para seguir viéndome, comenzó a llamar por teléfono y a mandarme regalos. ¡Si a eso puede uno llamar regalos! (...) Creí alejarla con un retrato y sucedió lo contrario: se acercó más íntimamente a mí. Iré caminando. Le daré tiempo para morir. Oigo sus quejidos, el maullido del gato, las gotas que caen del grifo dentro del baño vecino. Camino, voy hacia ella dentro de mi retrato maldito.

Bibliografía

Ocampo, Silvina (2006 [1959]). “El médico y la paciente”. En *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Emecé.

Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje

Sylvia Molloy*

Hay obras que cuentan deliberadamente con los efectos prestigiosos de la sugerencia. “Lo que no se dice” es más valioso que lo dicho: queda para el lector la misión de colaborar, llenando espacios con sus propios sentimientos o “vibraciones”.

Se trata, claro está, de una ilusión: ningún texto, por sugerente que sea, deja nada al azar. En la medida que se cuenta con el efecto de la sugerencia, se la dice. (Todo texto sugerente es deliberado: Verlaine¹ habla de elegir la ambigüedad, lo impreciso). No hay espacios autónomos fuera de los calculados –por lo tanto dichos, aunque no necesariamente verbalizados– por el autor. A lo sumo se podría hablar de espacios sugerentes, siempre que se recuerde que el término no significa en este caso libertad absoluta, sino limitado cálculo. Esto no impide por cierto lecturas diversas de un texto, pero es de suponer que, en una misma época y para un grupo homogéneo de lectores, los espacios sugerentes serán generalmente los mismos. Las posibilidades de la sugerencia no son infinitas y la colaboración del lector concurrirá previsiblemente en los mismos lugares.

De hecho, todo texto sugiere; la reacción y la colaboración del lector no pueden ser suprimidas. (...) Pero cabe hacer la distinción entre los textos que cuentan con esa sugerencia y los que evitan la tensión entre lo verbalizado y lo sugerido (lo dicho “dicho” y lo dicho “no dicho”). Entre los últimos –textos voluntariamente manifiestos, epifánicos²– deben ubicarse los cuentos de Silvina Ocampo.

(...) La exageración en Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguajes tradicionales: es obvio señalar que a la vez denuncia las convenciones que rigen la visión del mundo que los origina. No hay para estos relatos una salida –una asimilación a la “realidad”– decorosa. Una vez sometidos a las acrobacias éticas y lingüísticas que les impone la autora, pierden la posibilidad de volver, como las tragedias, al orden tranquilizador del que se han alejado.

(...) Estos cuentos repletos que se cierran todas las salidas, que voluntariamente no sugieren esa realidad mayor a la ficción de que habla Borges, sino pretenden incluirla, y que dentro de esa ficción –y por el mismo afán de decirlo todo–, rompen los esquemas tradicionales de la narrativa, merecen como pocos la calificación de suicidas: reducidos por su exceso a una mínima expresión, solo pa-

* Docente, escritora y ensayista argentina (1938). Autora de, entre otros títulos: *En breve cárcel* (1981), *El común olvido* (2002) y *Vivir entre lenguas* (2016).

1 Paul Verlaine (1844-1896). Poeta francés que formó parte del decadentismo y del simbolismo.

2 En el *Diccionario* de la Real Academia Española, la “epifanía” se define como una ‘manifestación, aparición o revelación’.

recen depender, finalmente, de la eficacia de la palabra; para ella queda la difícil responsabilidad de salvar a estos textos que cortejan sin crear las posibilidades de su propia disolución. Si el exceso que practica Silvina Ocampo no encuentra salida al final de sus relatos, si no hay criterio externo capaz de dar cuenta total de una relectura, es porque el lenguaje, en sí, pretende bastarse. La frase inicial de cada cuento contiene ya a la última. La primera palabra se hace cargo de todos los excesos, confía en la posibilidad de decirlos.

Pero la palabra que pretende nombrar la exageración necesariamente corre el riesgo de contagiarse y disolverse. El que quiere hablar del sueño, decía Valéry,³ debe tener los ojos abiertos. Para conservar esa palabra, único soporte del texto, queda la posibilidad de la parodia: el lenguaje se vuelve espejo de sí mismo, logra mimar la exageración y, a la vez, conserva intacto, en segundo grado, el poder de nombrar.

Ni lo fantástico ni lo infantil, ni la psicología exagerada dan cuenta cabal de la obra de Silvina Ocampo. La parodia, en cambio, lo logra, ya que devuelve la exageración al lenguaje, al origen y finalidad de toda ficción, al “artificio verbal”, por citar una vez más a Borges. Si los esquemas de estos relatos y las conductas que exponen resultan excesivos es porque están respaldados por un lenguaje que elige la excesividad —así como hubiera podido elegir la sugerencia—, pero que la elige burlonamente, paródicamente, para conservarse la posibilidad de nombrar lo que de otra manera lo reduciría al silencio. En la medida en que afecta a todo el relato, puesto que permite su lectura y relectura —el lenguaje determina conductas y estructuras—, la parodia resulta, en la obra de Silvina Ocampo, una verdadera concepción de la literatura: en lugar de ser superficie que sugiere contenidos, la palabra agota esos contenidos reflejándolos, asumiéndolos, reduciéndolos a un plano único, el que le dicta su propia existencia.

Bibliografía

Molloy, Sylvia (1969). “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”. En *Sur*, N.º 320, octubre, pp. 15-24.

3 Paul Valéry (1871-1945). Poeta, escritor y ensayista francés.

Funes el memorioso

*Jorge Luis Borges**

Recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, solo un hombre en la Tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto) con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche, toda una vida entera. Lo recuerdo, la cara taciturna y aindiada y singularmente *remota*,¹ detrás del cigarrillo. Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trezador. Recuerdo cerca de esas manos un mate, con las armas de la Banda Oriental; recuerdo en la ventana de la casa una estera amarilla, con un vago paisaje lacustre. Recuerdo claramente su voz; la voz pausada, resentida y nasal del orillero antiguo, sin los silbidos italianos de ahora. Más de tres veces no lo vi; la última, en 1887... Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes. Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo -género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo. Literato, cajetilla, porteño: Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras. Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres; "Un Zarathustra cimarrón y vernáculo"; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones.

Mi primer recuerdo de Funes es muy perspicuo. Lo veo en un atardecer de marzo o febrero del año ochenta y cuatro. Mi padre, ese año, me había llevado a veranear a Fray Bentos. Yo volvía con mi primo Bernardo Haedo de la estancia de San Francisco. Volvíamos cantando, a caballo, y esa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta. Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites. Bernardo le gritó imprevisiblemente: *¿Qué horas son,*

* Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986), poeta, narrador y ensayista argentino; es uno de los autores más importantes del siglo XX.

1 Los resaltados en cursiva pertenecen al original.

Ireneo? Sin consultar el cielo, sin detenerse, el otro respondió: *Faltan cuatro minutos para las ocho, joven Bernardo Juan Francisco*. La voz era aguda, burlona.

Yo soy tan distraído que el diálogo que acabo de referir no me hubiera llamado la atención si no lo hubiera recalcado mi primo, a quien estimulaban (creo) cierto orgullo local, y el deseo de mostrarse indiferente a la réplica tripartita del otro.

Me dijo que el muchacho del callejón era un tal Ireneo Funes, mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj. Agregó que era hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto. Vivía con su madre, a la vuelta de la quinta de los Laureles.

Los años ochenta y cinco y ochenta y seis veraneamos en la ciudad de Montevideo. El ochenta y siete volví a Fray Bentos. Pregunté, como es natural, por todos los conocidos y, finalmente, por el “cronométrico Funes”. Me contestaron que lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza. Recuerdo la impresión de incómoda magia que la noticia me produjo: la única vez que yo lo vi, veníamos a caballo de San Francisco y él andaba en un lugar alto; el hecho, en boca de mi primo Bernardo, tenía mucho de sueño elaborado con elementos anteriores. Me dijeron que no se movía del catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En los atardeceres, permitía que lo sacaran a la ventana. Llevaba la soberbia hasta el punto de simular que era benéfico el golpe que lo había fulminado... Dos veces lo vi atrás de la reja, que burdamente recalcaba su condición de eterno prisionero: una, inmóvil, con los ojos cerrados; otra, inmóvil también, absorto en la contemplación de un oloroso gajo de santonina.

No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los comentarios de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista. Todo se propala en un pueblo chico; Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos. Me dirigió una carta florida y ceremoniosa, en la que recordaba nuestro encuentro, desdichadamente fugaz, “del día siete de febrero del año ochenta y cuatro”, ponderaba los gloriosos servicios que don Gregorio Haedo, mi tío, finado ese mismo año, “había prestado a las dos patrias en la valerosa jornada de Ituzaingó”, y me solicitaba el préstamo de cualquiera de los volúmenes, acompañado de un diccionario “para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín”. Prometía devolverlos en buen estado, casi inmediatamente. La letra era perfecta, muy perfilada; la ortografía, del tipo que Andrés Bello preconizó: *i* por *y*, *j* por *g*. Al principio, temí

naturalmente una broma. Mis primos me aseguraron que no, que eran cosas de Ireneo. No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el *Gradus ad Parnassum* de Quicherat. y la obra de Plinio:

El catorce de febrero me telegrafiaron de Buenos Aires que volviera inmediatamente, porque mi padre no estaba “nada bien”. Dios me perdone; el prestigio de ser el destinatario de un telegrama urgente, el deseo de comunicar a todo Fray Bentos la contradicción entre la forma negativa de la noticia y el perentorio adverbio, la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo, tal vez me distrajeron de toda posibilidad de dolor. Al hacer la valija, noté que me faltaban el *Gradus* y el primer tomo de la *Naturalis historia*. El “Saturno” zarpaba al día siguiente, por la mañana; esa noche, después de cenar, me encaminé a casa de Funes. Me asombró que la noche fuera no menos pesada que el día.

En el decente rancho, la madre de Funes me recibió.

Me dijo que Ireneo estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Ireneo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela. Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigésimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*.

Sin el menor cambio de voz, Ireneo me dijo que pasara. Estaba en el catre, fumando. Me parece que no le vi la cara hasta el alba; creo recordar el ascua momentánea del cigarrillo. La pieza olía vagamente a humedad. Me senté; repetí la historia del telegrama y de la enfermedad de mi padre. Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irre recuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.

Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola

vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso). Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que solo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero. Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*. Y también: *Mis sueños son como la vigilia de ustedes*. Y también, hacia el alba: *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras*. Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.

Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda. En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos; es, sin embargo, inverosímil y hasta increíble que nadie hiciera un experimento con Funes. Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo.

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando.

Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito, porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por

ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie marca; las últimas muy complicadas... Yo traté explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario sistema numeración. Le dije decir 365 tres centenas, seis decenas, cinco unidades; análisis no existe en los “números” *El Negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme.

Locke, siglo XVII, postuló (y reprobó) idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no solo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez.

Los dos proyectos que he indicado (un vocabulario infinito para serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo) son insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes. Este, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minuterero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie, en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano. Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo; Funes, de espaldas en el catre, en la sombra, se figuraba cada grieta y cada moldura de las casas precisas que lo rodeaban. (Repito que el menos importante de sus recuerdos era más minucioso y más vivo que nuestra percepción de un goce físico o de un tormento físico). Hacia el este, en un trecho no amanzanado, había casas nuevas, desconocidas. Funes las

imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea; en esa dirección volvía la cara para dormir. También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente.

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.

La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra.

Entonces vi la cara de la voz que toda la noche había hablado. Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides. Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.

Ireneo Funes murió en 1889, de una congestión pulmonar.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis (1998 [1942]). “Funes el memorioso”. En *Ficciones*. Buenos Aires, Alianza, pp. 123-136.

La fragilidad de lo inhumano. Acerca de “Funes el memorioso”, de Jorge Luis Borges

Martín Salinas

En el relato “Funes el memorioso” (1942), el narrador se ve en la dificultad de dar cuenta de un hombre que posee una capacidad extraordinaria. Ireneo Funes es capaz de aprender idiomas extranjeros o lenguas muertas con una facilidad pasmosa; todo lo que ha sido sometido a una primera lectura queda impreso en su memoria de tal forma que no cabe la posibilidad del olvido, la amenaza contra la cual se erige la cultura humana; cada recuerdo que se almacena en su prodigiosa memoria se encuentra inevitablemente unido a una sensación, a una experiencia, pues lo que razona es lo que siente. El narrador, que escribe su informe desde la perspectiva que le otorgan los cincuenta años que lo separan de sus encuentros con Funes, compara sus dotes con desarrollos técnicos que no se habían inventado en aquellos tiempos: “En aquel tiempo no había cinematógrafos ni fonógrafos (...)”. Estas características sugieren una crítica de las capacidades humanas promedio: el mismo Ireneo sostiene, según relata el narrador, que antes del accidente que lo reduce a la inmovilidad, había vivido como “(...) un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado (...)”. La misma figura del narrador permite advertir lo que se expresa en Funes: en aquel encontramos una memoria precaria, asaz selectiva, segundos planos que permanecen brumosos, también la ostentación de aquello de lo que carece (como se advierte en ocasión del telegrama que le abre la posibilidad de caer en “la tentación de dramatizar mi dolor, fingiendo un viril estoicismo [...]”).

Desde el punto de vista de la vulgar vanidad del narrador, entonces, en el relato “Funes el memorioso”, se tematizan las posibles interpretaciones literarias de la figura del superhombre. La referencia indirecta que se retoma en el relato (“Pedro Leandro Ipuche ha escrito que Funes era un precursor de los superhombres [...]”) supone una lectura del tratamiento filosófico y literario del problema que representa la figura del superhombre, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX (los hechos referidos tienen lugar en la década de 1880). El filósofo alemán Friedrich Nietzsche ha desarrollado, en *Así habló Zaratustra* (1883-1885), la imagen del profeta Zaratustra: el sabio ermitaño que anuncia en sus discursos e historias el advenimiento del superhombre, una entidad que supone la superación de la imagen del hombre que surge de los dos modelos a partir de los cuales se funda la concepción del hombre occidental: Sócrates y Cristo. Si el método socrático supone poner en duda la certeza del conocimiento que cada individuo reconoce como indiscutible, y, a partir de la ironía (“solo sé que no sé nada”) que esta postura implica, contribuir a la evaluación crítica de la sociedad, la imagen del su-

perhombre propuesta por el filósofo alemán representa una aceptación inmediata y acrítica de la sociedad existente. El mundo es como es y así debe ser aceptado. El vitalismo de tal carácter afirmativo también distingue al superhombre de la figura de Cristo: si el hijo de Dios se reconoce heredero de un reino que no es de este mundo, y portavoz de una ética que alcanza su consumación en el más allá, Zaratustra promueve la satisfacción vital en este mundo, con lo cual en la figura del superhombre que ya no necesita de un reino celestial se realiza la muerte de Dios que el mismo Zaratustra anuncia.

El otro antecedente que sirve de base a la figura de Ireneo Funes es el cuento “Cómo descubrí al superhombre”, del escritor británico Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares incluyeron en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*. El relato narra las circunstancias en las que un periodista ávido de primicias logra encontrarse con el superhombre. Las expectativas generadas por el hallazgo se ven prontamente defraudadas: el superhombre, que vive apartado en un cuarto oscuro a causa de su ftofobia, no parece poseer ninguna de las cualidades que, en su prejuicio, el narrador le atribuía. En todo caso, las supuestas particularidades extraordinarias del superhombre se conjugan con una extrema debilidad ante las condiciones habituales del mundo cotidiano. Un ser extraordinario, entonces, solo podría vivir en un ambiente extraordinario. El tono satírico que atraviesa la configuración literaria de Chesterton ofrece, de esta manera, una vertiente de la postulación filosófica de Nietzsche, y la somete a una crítica irónica.

El relato de Borges también implica una postura crítica ante la imagen del superhombre. La capacidad de memoria de Funes alcanza su máxima expresión a condición de su vitalidad: solo el accidente que lo somete a la postración física le permite desarrollar, de un modo unilateral, una de las múltiples capacidades humanas, su memoria. Pero el despliegue exclusivo de una de las capacidades supone la negación de otras. Funes es incapaz de comparar críticamente; los recuerdos que lo asisten de manera abrumadora le impiden superar el plano de las apariencias, de lo inmediato. La posibilidad de comparar las formas que adoptan las nubes en el amanecer del 30 de abril de 1882 con “(...) las vetas de un libro en pasta española que solo había visto una vez (...)” no supera esa instancia superficial. Así, la imposibilidad de comprender la identidad del perro de las tres y catorce minutos distinto con el de las tres y cuarto expresa su mal: la alienación que hace del desarrollo extremo de una capacidad un obstáculo para la vida social, ya que la capacidad para las formas le niega el contenido. De esta manera, su memoria lo somete a una percepción que supone una doble coacción: la realidad se le presenta como una hydra ¹ de mil cabezas, de modo que ante cualquier objeto, por

1 Monstruo mitológico representado por la figura de una serpiente venenosa de múltiples cabezas.

intrascendente que fuere, su atención queda petrificada como bajo el efecto de la mirada de Medusa.² La extrema focalización lo fuerza a una intensidad de atención frente a lo individual que lo aleja del carácter relacional de la realidad concreta. El intento del narrador por explicarle que las relaciones establecen el sentido de las formas (el lenguaje inútil que desarrolla) lo deja perplejo: “Funes no me entendió o no quiso entenderme”. Aquí radica una de las claves que hace de la alienación una anomalía social: la ausencia de todo parámetro valorativo torna su extraordinaria capacidad en un depósito donde todo tiene su lugar, a costa de la organización: “Mi memoria (...) es como un vaciadero de basuras”, sostiene Funes en una comparación en la que se puede leer un atisbo de juicio crítico.

Umberto Eco (2010) sostiene que Funes el memorioso es un anticipo de lo que sucede con Internet, más de un siglo después: “Internet es como el Funes de Borges: recuerda y no filtra”. Desde la perspectiva del semiólogo italiano, en el relato de Borges asistimos a una amenaza que reviste la forma de la representación literaria: la de inmunes al aburrimiento, solitarios contempladores de formas que desfilan ante la percepción atónita: un “argumento en sí temerariamente posible”.

Bibliografía

Eco, Umberto (2010). “Internet es como el Funes de Borges: recuerda y no filtra”. En *Clarín*, 27 de junio. Disponible: <https://www.clarin.com/opinion/Internet-Funes-Borges-recuerda-filtra_0_rkyVfDxAwQl.html>. (Consulta: 21 de julio de 2017).

2 Una de las tres gorgonas (junto con Esteno y Euriale). Monstruo mitológico cuya cabeza se encontraba rodeada de serpientes de grandes colmillos. Sus ojos echaban chispas y todo aquel que caía bajo su mirada quedaba petrificado.



El aprendiz de brujo

*Johann Wolfgang von Goethe**

¡El viejo hechicero
se ha marchado de una vez!
Y ahora, sus espíritus incluso
deberán vivir bajo mi voluntad.
Sus palabras y trabajos
y costumbre memorizo.
Y con tenacidad,
haré prodigios también.

¡Fluye! ¡Fluye!
Por varios caminos,
hacia su propósito,
el agua corre
y, con abundantes y colmados aluviones,
se derrama en el baño.

¡Ahora ven tú, vieja escoba,
y toma tus malas y andrajosas ropas!
¡Mucho tiempo has sido sierva:
ahora cumple mi voluntad!
¡Párate en dos piernas,
hágase una cabeza,
y ahora ve de prisa
con el pote de agua!

¡Fluye! ¡Fluye!
Por varios caminos,
hacia su propósito,
el agua corre
y, con abundantes y colmados aluviones,
se derrama en el baño.

* Título original: "Der Zauberlehrling" (1797). Traducción de Emiliano Orlante.

Mirad, ya corre orilla abajo;
en verdad, ya está en el río.
Y otra vez, con la rapidez del rayo,
ella está aquí con su torrente.
¡Ya por segunda vez!
¡Cómo se colma la fuente!
¡Cómo cada cubeta
se llena con agua!

¡Para! ¡Para!
Pues, hemos obtenido
tu servicio
en gran medida.
¡Oh, me acabo de dar cuenta! ¡Ay!
¡Me he olvidado la palabra!

Ay, la palabra...; al final,
ella será lo que ha sido.
¡Ah, ella corre y trae con agilidad!
¡En la vieja escoba te convertirás!
Siempre nuevos torrentes,
ella trae rápido.
¡Oh, cientos de ríos
caen sobre mí!

No, no puedo
dejarla más tiempo;
quiero atraparla.
¡Esto es malicia!
¡Ay, ahora estoy cada vez más temeroso!
¡De cualquier gesto! ¡De cualquier mirada!

¡Oh, tú, engendro del infierno!
¿Tienes que inundar toda la casa?
Ya veo, sobre cada umbral,
fuertes torrentes que corren.
¡Infame escoba
que no quiere escuchar!
¡Para allí, en tu lugar!
¡Quédate quieta otra vez!

¿Al final, de ningún modo
querrás dejar algo?
Quiero atraparte,
quiero sujetarte
y ágilmente partirte,
vieja madera, con filosos hachazos.

¡Mirad, aquí viene a rastras otra vez!
En cuanto me lance sobre ti,
enseguida, oh, duende, estarás tumbado.
El liso filo te encuentra crujiendo.
¡En verdad, bien acertado!
¡Mirad, ya está partida en dos!
¡Y ahora puedo esperar,
libre respiro!

¡Ay! ¡Ay!
¡Las dos partes
ya están en pie
apresuradas, como peones
completamente listos en la altura!
¡Oh, ayúdenme grandes poderes!

¡Y corren! Agua y más agua
por la sala y los escalones.
¡Qué espantosas aguas!
¡Señor y maestro, escuche mi llamado!
¡Ah, ya viene el maestro!
¡Señor, grande es el apuro!
Invoqué a los espíritus,
ahora no puedo deshacerme de ellos.

“Al rincón,
¡escobas!, ¡escobas!
¡Sed la que eran!
Pues, espíritus,
ahora mismo, hacia su propósito,
el viejo maestro los conjura”.

“El aprendiz de brujo”: una balada formativa

Emiliano Orlante

“El aprendiz de brujo”, escrita en 1797, aparece por primera vez en el *Musen-Almanach für das Jahr 1798*,¹ de Friedrich Schiller.² Esta balada forma parte de una vastísima y estrecha colaboración literaria e intelectual que Schiller y Goethe mantuvieron durante casi diez años (1794-1805), hasta la muerte del primero.

Desde el siglo pasado, “El aprendiz de brujo” ha pasado a ser masivamente conocido por formar parte de la película animada *Fantasia* (1940), producida por los estudios Disney. En ella, se combinan, en términos de animación, la trama de la balada de Goethe con la obra orquestal del músico francés Paul Dukas, *El aprendiz de brujo* (1897), sinfonía basada en el poema del bardo alemán. No obstante, el antecedente de la historia del joven aprendiz, conocido hasta el momento, podemos hallarlo en el siglo II, más precisamente en el relato “El aficionado a la mentira o el incrédulo”, de Luciano de Samósata.³

En el relato de Luciano, el personaje de Éucrates narra la historia de lo que le aconteció en Egipto. Allí, encontró a un escriba sagrado, oriundo de Menfis, que gozaba de cierta fama, Pánocrates. Durante el tiempo que compartieron, Éucrates estaba maravillado de los prodigios de este sabio. Los conjuros de Pánocrates volvían animados a los objetos más comunes, como cepillos, el palo de un mortero, etc. Con su magia, el escriba hacía que los objetos trabajaran por él. Un día, en ausencia del mago, Éucrates, que había memorizado las palabras mágicas, anima a una escoba para que trajera agua hacia el interior de la casa –como en el poema de Goethe–, pero luego, cuando quiso detenerla, no pudo lograrlo. Al igual que el aprendiz de brujo, Éucrates toma un hacha y parte la escoba en dos, sin embargo, las dos mitades cobran vida y siguen llevando agua hacia el interior de la casa,

1 (Alemán): Almanaque de las musas para el año 1798. El *Musen-Almanach* era una especie de anuario literario donde se publicaban algunos trabajos de los escritores más relevantes del momento. Se trata de la versión alemana del anuario de poesía francés *L'Almanach des Muses*, surgido en 1765. Este género gozó de gran popularidad en Alemania entre los años 1770 y 1850. Entre 1776 y 1800, Friedrich Schiller fue responsable de la edición de uno de los anuarios más exitosos, ya que, en ellos, pudo reunir varias contribuciones de las figuras más prestigiosas del ámbito, como Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Herder, Ludwig Tieck, Friedrich Hölderlin y August Wilhelm Schlegel.

2 Friedrich Schiller (Marbach am Neckar, 1759 - Weimar, 1805), poeta, dramaturgo, historiador y filósofo de origen alemán. Es considerado, junto a Goethe, uno de los dramaturgos más importantes de Alemania.

3 Luciano de Samósata (125-180), retórico sirio vinculado a la segunda sofística. Escribió exclusivamente en griego antiguo.

que termina inundada. Desde ya, todo este conflicto se resuelve con la llegada del escriba, que luego de arreglar el descuido de Éucrates, desaparece para siempre.

Como se habrá advertido, las historias de Luciano y Goethe comparten casi de forma íntegra el mismo argumento, aunque sus intenciones críticas son completamente diferentes. Este relato de Luciano es uno de los varios sucesos sobrenaturales⁴ que un grupo de hombres doctos narra en una reunión. De hecho, el encuentro de estos hombres⁵ funciona como marco narrativo de los relatos fantásticos que algunos de ellos narran. La hipótesis que Luciano sostiene en “El aficionado a la mentira o el incrédulo”, a partir del personaje de Tiquiades, es que el hombre, por más eximia educación que posea, tiene una inclinación por los elementos mágicos en desmedro del pensamiento racional. Para Luciano, las “mentiras” captan con mayor eficacia el juicio de los hombres; las fábulas, concluye, tienen mayor poder que el razonamiento y la verdad.

Desde una perspectiva diversa, “El aprendiz de brujo” también posee un potencial analítico considerable. De hecho, el sentido crítico de la balada de Goethe no gira en torno a la veracidad o falsedad de los hechos, sino que dirige su análisis hacia una Modernidad que se está conduciendo de forma anárquica, irracional. Por ello, en la balada, el tema de la educación y formación (*Bildung*) es fundamental, ya que, a través de un camino prudente y racional, el viejo maestro le pone límites a la fatuidad y a la acción negligente del aprendiz.

En este sentido, podemos señalar que un primer acercamiento concreto a la idea de formación se encuentra ya en la estructura de este poema narrativo; más precisamente, lo hallamos en el vínculo de los personajes: maestro y aprendiz. Esta relación jerárquica ilustra el concepto educativo del poema y coloca el ideal formativo en el personaje del viejo brujo, al cual debería aspirar su aprendiz, pero para ello deberá recorrer un camino de evolución y desarrollo humano, ético, psicológico y social. Recién después de este trayecto de aprendizaje, el aprendiz (en verdad, el hombre como especie) podría participar con sensatez en pos de una sociedad más justa, en la cual se ponderen el desarrollo de los vínculos humanos y el proceder racional.

Como se infiere, este poema narrativo de Goethe puede leerse como una parábola, donde se ponen en evidencia los problemas del mundo moderno, que en su avance violento y desmesurado amenaza con destruir al planeta por completo. De hecho, este problema socioeconómico ocupó la producción madura y tardía de Goethe; el peligro de aniquilación de la naturaleza y del género humano que lleva consigo la Modernidad en su evolución caótica e irracional

4 Estos sucesos forman parte de “El aficionado a la mentira o el incrédulo”.

5 Se trata de hombres educados y de alta posición del siglo II, período imperial de Roma.

tomaron suma importancia y forma estética en la segunda parte de *Fausto* (Vedda, 2015b: 154-155).⁶

En relación con ello, en las primeras tres estrofas de la balada, podemos ver cómo el aprendiz aprovecha la ausencia de su maestro y, a través de la invocación de espíritus, anima a la escoba para que haga su trabajo. Para lograrlo, el aprendiz hace uso del conjuro del viejo maestro; pero aquí, reparamos en que su modo de conocimiento no es el estudio responsable, sino la repetición, la simple imitación de los gestos y palabras del viejo maestro. Con su accionar, que posee múltiples coincidencias con el de un niño, el aprendiz se aleja del ideal de educación y formación, ponderado por el poeta alemán, y se adentra en una aventurada acción cuyo desenlace puede ser fatal, ya que el aprendiz no ha reparado en sus consecuencias.

También, observamos que este empleo imitativo del conocimiento del viejo maestro tiene un objetivo poco ético: el provecho individual. En la primera estrofa, puede percibirse una moderada celebración por la ausencia del maestro; y enseguida, el aprendiz conjura a los espíritus para que la escoba realice el trabajo que a él le competía. De esta manera, el personaje del aprendiz incorpora un atributo más: al conocimiento por repetición añadimos ahora el aprovechamiento individual del trabajo ajeno. Los rasgos del aprendiz, entonces, se alinean con mayor vigor a la estructura dialéctica del poema; la implícita oposición entre el maestro, ideal formativo, y el aprendiz es cada vez mayor. Es más, en cada avance hacia el clímax del conflicto, el ideal social de educación se irá debilitando con cada una de las acciones del aprendiz, ya que ellas han adquirido un propósito íntegramente individual.

En su desenlace, el poema revitaliza su sentido formativo con el suplicante llamado del aprendiz al viejo maestro. Aquí, puede inferirse que, tras el grito de auxilio del aprendiz, se encuentra la desesperación del hombre ante las terribles consecuencias que desencadenó tras su avance negligente y su intento por dominar fuerzas que aún no comprende. En este sentido, la intervención del viejo brujo opera como lección formativa, ya que enmienda el error del aprendiz empleando de modo racional sus conocimientos mágicos. De aquí se desprende otra de las operaciones estéticas del poema: en el ambiente maravilloso de la balada, la magia del viejo maestro aparece como metáfora del uso racional de los conocimientos.

En suma, y a diferencia de la conclusión escéptica de Luciano, quien señala que, a pesar de la formación, lo irracional tiene mayor poder sobre el pensamiento del hombre que la razón y la verdad, Goethe impulsa la acción prudente y reflexiva del hombre educado –formado– como la única viable para la

6 Para un mayor análisis sobre este tema en *Fausto*, Cf. Vedda, 2015a.

supervivencia del género humano. En relación con ello, en “El aprendiz de brujo”, la intención crítica del Goethe maduro apunta a evidenciar el uso del conocimiento por repetición del aprendiz y sus graves consecuencias. Este empleo de los poderes mágicos, que escasamente conoce y pobremente domina para sacar un provecho individual, opera como alegoría del problema sociopolítico descripto: el empleo irracional de los avances técnicos para la explotación del trabajo del hombre y de los recursos naturales. Asimismo, la mediación del viejo maestro lleva al poema hacia un desenlace feliz, donde las esperanzas en la humanidad son renovadas, y donde la evolución y el crecimiento humanos solo podrán ser posibles bajo la acción formada, prudente y racional del hombre.

Bibliografía

- González, Manuel José y Miguel Ángel Vega (1995). “Introducción”. En Von Goethe, J. W., *Fausto*. Trad. de José Roviralta. Madrid, Cátedra, pp. 9-104.
- Luciano de Samósata (1988). “El aficionado a la mentira o el incrédulo”. En *Obras II*. Traducción y notas de José Luis Navarro González. Madrid, Gredos, pp. 195-225.
- Siguan, Marisa (2006), “Introducción”. En Von Goethe, J. W., *Narrativa*. Córdoba, Fundación Biblioteca de Literatura Universal - Espasa Calpe - Almuzara, pp. XI-CLXXXVI.
- Vedda, Miguel (2015a), “Introducción”. En Von Goethe, J. W., *Fausto*. Traducción, introducción y notas de Miguel Vedda. Buenos Aires, Colihue, pp. VII-CLIII.
- (2015b). *Leer a Goethe*. Buenos Aires, Quadrata, 2015.

Frankenstein o el Prometeo moderno

*Mary W. Shelley**

[Fragmento]

Vol. I

Cap. I

(...)

Una vez, cuando tenía más o menos quince años, estábamos en nuestra casa cerca de Belrive y presenciábamos una tormenta eléctrica terrible y violentísima. Avanzó desde las montañas del Jura; los truenos estallaron de repente en varias regiones del cielo con intensidad aterradora. Observé el progreso de la tormenta con placer y curiosidad. Parado junto a la puerta de la casa, de pronto vi surgir de un antiguo y hermoso roble, que estaba a unos veinte metros de allí, una corriente de fuego; y cuando la luz cegadora se desvaneció, el roble había desaparecido y solo quedaba un tronco fulminado. A la mañana siguiente, cuando fuimos a ver al árbol, lo encontramos deshecho de un amanaera peculiar. En vez de fracturarlo, el impacto lo había convertido en pequeñas astillas de madera. Nunca vi nada tan completamente destruido.

La ruina de este árbol me causó un profundo desconcierto; interrogué a mi padre ávidamente sobre la naturaleza y el origen de rayos y relámpagos. Me contestó: “electricidad” y me describió los distintos efectos de esta energía. (...)

Cap. II

Cuando tuve diecisiete años, mis padres decidieron que me convirtiera en estudiante de la universidad de Ingolstadt. Hasta entonces había concurrido a las escuelas de Ginebra; pero mi padre creía necesario que, para completar mi educación, conociera costumbres diferentes a las de mi país natal. (...)

Cap. III

Desde ese día la filosofía natural y en particular la química, en el más amplio sentido del término, se convirtieron prácticamente en mi única ocupación. Leí con ardor las obras, abundantes en genio y lucidez, que los investigadores modernos escribieron sobre esos temas (...) cuanto más me adentré en la ciencia, más exclusivamente la practiqué por sí misma. Mi dedicación, que al principio había

* Mary W. Shelley (1797- 1851), narradora, poeta y ensayista inglesa. Hija del filósofo William Godwin y de la escritora feminista Mary Wollstonecraft. El apellido por el que es reconocida se debe a su unión con el poeta y narrador Percy Shelley, cuya obra ayudó a difundir.

sido producto de la disciplina y el deber, se volvió luego tan ardiente y necesaria, que las estrellas solían extinguirse en la luz del amanecer mientras yo seguía trabajando en el laboratorio.

No es difícil deducir que, poniendo tanta dedicación, mejoré rápido. Por cierto, mi ardor causaba asombro en los estudiantes, y mi pericia, en los maestros. (...) Pasaron dos años de ese modo, durante los cuales no visité Ginebra, pues estaba dedicado en cuerpo y alma a la búsqueda de nuevos descubrimientos. Solo el que ha vivido la fascinación de la ciencia puede imaginarla. En otras disciplinas, se llega hasta donde han llegado otros y no queda nada más por conocer; pero en una investigación científica hay alimento continuo para el descubrimiento y el asombro. Una mente de moderada capacidad que estudia con dedicación una sola cosa llegará a tener, infaliblemente, una gran pericia en ese estudio; y yo, empeñado en conseguir siempre el mismo objetivo y dedicándome solo a ello, avancé tan rápido que, al cabo de dos años, pude realizar algunas innovaciones en los instrumentos químicos que me procuraron gran estima y admiración en la universidad. (...)

Uno de los fenómenos que me había interesado más especialmente era el de la estructura del cuerpo humano y, en realidad, de todo animal dotado de vida. De dónde venía la vida, me preguntaba a menudo. Era una pregunta audaz, que había sido tenida siempre por un misterio; pero ¡cuántas cosas podríamos conocer si la cobardía o la negligencia no detuvieran las investigaciones! Reflexioné sobre el asunto y decidí entregarme por completo a las ramas de la filosofía natural vinculadas con la fisiología. Si no me hubiera impulsado un fervor sobrehumano, el desarrollo de estos estudios habría sido fatigoso y casi intolerable. Para examinar las causas de la vida, debemos recurrir a la muerte. Estudié la ciencia de la anatomía, pero no alcanzó. Tuve que observar también la corrupción y la descomposición natural del cuerpo humano. Al educarme, mi padre se había esmerado mucho por volverme inmune a los terrores sobrenaturales. No recuerdo siquiera haber temblado al escuchar un cuento de fantasmas ni haber temido que apareciera algún espíritu. La oscuridad no tenía efectos en mi imaginación; para mí un cementerio no era más que un depósito de cuerpos sin vida que luego de perder su fuerza y su belleza, se habían convertido en alimento de gusanos. (...) Examiné y analicé todos los detalles de la causalidad, tal como se ilustra en el cambio de la vida a la muerte y de la muerte a la vida, hasta que de esa oscuridad una súbita luz se proyectó sobre mí, una luz tan intensa y maravillosa, pero tan simple, que me sentí mareado por la inmensa perspectiva que iluminaba y, a la vez, sorprendido por el hecho de que fuera yo, entre tantos hombres de genio que investigaron en la misma ciencia, el único al que estuviera reservado descubrir un secreto tan asombroso.

Recuerde, no le estoy contando la visión de un loco. Que el sol brilla en el cielo es tan cierto como que lo que le digo es verdad. Algún milagro debe de haberlo producido y, sin embargo, las etapas que llevaron al descubrimiento eran nítidas y probables. Luego de días y noches de un trabajo increíblemente fatigoso, tuve éxito y descubrí la causa de la generación y de la vida; más que eso, en realidad, pues podía animar la materia inerte. (...)

Al hallar entre mis manos este poder tan asombroso, vacilé largo tiempo sobre la manera en que lo emplearía. (...) Al principio vacilé entre intentar crear un ser como yo o uno de organización más simple; pero mi imaginación estaba tan entusiasmada por el primer éxito que no dudé de que pudiera dar vida a un animal tan complejo y maravilloso como el hombre. (...)

Es imposible imaginar los variados sentimientos que me arrastraban como un huracán en el primer entusiasmo del éxito. La vida y la muerte me parecían límites ficticios, que yo sería el primero en atravesar derramando en nuestro mundo oscuro un torrente de luz. Una especie nueva bendeciría en mí a su creador y origen; muchas criaturas felices y excelentes me deberían su ser. Ningún padre tendría tanto derecho a la gratitud de su hijo como yo a la de ellos. Continuando estas reflexiones, pensé que si podía infundir animación en la materia sin vida, con el paso del tiempo (aunque ahora me parece imposible) podría restaurar la vida allí donde la muerte hubiera en apariencia entregado el cuerpo a la descomposición. (...)

Cap. IV

Era una lúgubre noche de noviembre cuando vi la culminación de mis desvelos. Con una ansiedad casi desesperada, dispuse a mi alrededor los instrumentos de la vida para infundir una chispa de existencia a la cosa inanimada que yacía a mis pies. Era ya la una de la mañana; la lluvia repiqueteaba en los cristales con un sonido fúnebre y la vela estaba a punto de consumirse, cuando, bajo el resplandor de esa luz casi extinta, vi abrirse el ojo opaco y amarillo de la criatura; respiraba con dificultad y un movimiento convulsivo agitaba sus partes.

¿Cómo podré describir mis emociones ante esa catástrofe o dar un bosquejo del miserable que había modelado tan cuidadosamente y con esmero infinito? Tenía partes proporcionadas y había elegido sus rasgos porque eran bellos. ¡Bellos! ¡Dios mío! Su piel amarillenta apenas cubría la trama de sus músculos y arterias que había debajo: su cabello era lacio y de un negro lustroso; sus dientes, del blanco de las perlas; pero estas exquisiteces solo hacían más agudo el horrible contraste con sus ojos apagados –casi del mismo color que las sombrías cuencas blancas donde encajaban–, su tez marchita y sus renegridos labios rectos.

Los diferentes fenómenos de la vida no son tan mudables como los sentimientos de naturaleza humana. Por casi dos años había trabajado duro con el solo propósito

de infundir vida en un cuerpo inerte. Para ello me había privado de la salud y el descanso. Lo deseé con una intensidad que excedía toda moderación; pero ahora que había terminado, la belleza del sueño se desvanecía y mi corazón se llenaba de disgusto y de un horror angustiante. Incapaz de tolerar el aspecto del ser que había creado, salí corriendo de la celda y estuve largo tiempo caminando en mi dormitorio sin encontrar la calma para conciliar el sueño. Al fin la lasitud siguió a la turbulencia; y sin quitarme la ropa me tiré en la cama buscando un momento de olvido. Pero fue inútil; dormí, es verdad, pero me asaltaron los sueños más salvajes. (...) Me desperté de mi sueño con horror; un sudor frío cubría mi frente, mis dientes tiritaban y todos mis miembros temblaban convulsionados; entonces, bajo la pálida y amarillenta luz de la luna, que se abría camino por las celosías, vi al miserable, al desgraciado monstruo de mi creación. Había levantado la cortina de mi cama, y sus ojos, si ojos pueden llamarse, se clavaban en mí. Sus mandíbulas se abrieron y emitió algunos sonidos desarticulados, mientras una mueca arrugaba su cara. Quizás habló, pero yo no oía; extendió una mano, aparentemente para agarrarme, pero escapé y bajé corriendo las escaleras. Me refugié en el patio de la casa; me quede allí toda la noche caminando de una punta a la otra, presa de la agitación, escuchando todo atentamente, captando y temiendo cada ruido como si anunciara la aparición del demoníaco cadáver al que tan miserablemente le había dado vida.

¡Oh!, ningún mortal podría resistir el horror de ese rostro. Una momia reanimada no habría sido tan espantosa como este desgraciado. Lo había observado antes de que estuviera listo; ya era feo entonces; pero cuando los músculos y articulaciones pudieron moverse, se convirtió en una cosa que ni Dante habría podido imaginar.

(...)

Vol. II

Cap. II

(...) De pronto vi la figura de un hombre, a cierta distancia, avanzando hacia mí con velocidad sobrehumana. Saltaba sobre las grietas en el hielo que yo había sorteado con precaución; también su estatura, al aproximarse, parecía exceder la del hombre. Estaba aturdido: una bruma nublaba mis ojos y sentí que un mareo me invadía; pero el viento helado de la montaña me despabiló instantáneamente. Pude ver, cuando la forma se acercó más, ¡imagen tremenda y aborrecida!, que se tratara del desgraciado que yo creara. Temblé con furia y horror, decidido a esperar que se acercara hasta mí para entreverarme con él en un combate mortal. Se aproximó; su rostro expresaba una angustia amarga, combinada con malicia y desdén, al tiempo que su fealdad antinatural lo volvía casi demasiado horrible para los ojos humanos. Pero esto apenas me interesaba; la bronca y el odio al

principio me quitaron la voz, y cuando me recobré, fue solo para abrumarlo con palabras que expresaban mi desprecio y mi asco enardecido.

—¡Diablo! —exclamé—, ¿te atreves a venir hasta mí? ¿Y no temes la feroz venganza que mi brazo asestará sobre tu cabeza miserable? Huye, vil insecto, o mejor quédate, para que pueda reducirte a polvo y para que con la destrucción de tu miserable existencia pueda, ¡oh!, recompensar a esas víctimas que asesinaste tan diabólicamente.

—Esperaba esta recepción —dijo el demonio—. Todos los hombres odian a los desgraciados; ¡cómo deberán odiarme a mí, pues, que sufro más que todo lo viviente! Pero tú, mi creador, me detestas y me rechazas a mí, tu criatura, a quien estás ligado por vínculos que solamente la aniquilación de uno de nosotros podría disolver. Te propones matarme. ¿Mas cómo te atreves a jugar así con la vida? Cumple tu deber conmigo y yo cumpliré el mío hacia ti y la humanidad. Si aceptas mis condiciones, dejaré en paz a todos; pero si te rehúsas, saciaré las quijadas de la muerte con la sangre de los amigos que te quedan.

—¡Monstruo aborrecido! ¡Qué demonio eres! ¡Las torturas del infierno son demasiado suaves como venganza de tus crímenes! ¡Diablo desgraciado! Me repriminas tu creación; ven, entonces, para que extinga la chispa que te infundí con tanta irresponsabilidad.

Mi furia era ilimitada; salté sobre él, impelido por todos los sentimientos que pueden armar a un ser contra la existencia de otro.

Me esquivó fácilmente y me dijo:

—¡Tranquilo! Te ruego que me escuches antes de descargar tu encono sobre mi cabeza devota. ¿No he sufrido ya lo suficiente para que busques aumentar mi miseria? La vida, aunque puede no ser más que una acumulación de angustias, es valiosa para mí y voy a defenderla. Recuerda, me hiciste más poderoso que tú; mi altura es superior a la tuya; mis articulaciones son más elásticas. Pero no caeré en la tentación de colocarme en tu contra. Soy tu criatura e incluso seré sumiso y dócil ante mi natural rey y señor, si desempeñas tu parte, la cual me debes. Oh, Frankenstein, no seas equitativo con todos los demás y me pisotees solo a mí, para quien tu justicia, e incluso tu clemencia y tu afecto, son más necesarias. Recuerda que soy tu criatura: debía ser tu Adán; pero soy, más bien, un ángel caído, a quien niegas la dicha sin que haya cometido ningún crimen. En todas partes veo una felicidad de la que solo yo estoy excluido irrevocablemente. Era generoso y bueno; la miseria me hizo hostil. Hazme feliz y seré virtuoso otra vez.

(...)

Imagen de la ciencia en Frankenstein (1818)

*Jerónimo Ledesma**

En la época de *Frankenstein*, el interés por el fenómeno de la electricidad estaba produciendo nuevas teorías y aplicaciones a ritmo acelerado. Entre la invención de la botella de Leyden (1745) y la teoría de la rotación electromagnética de Faraday (1831), que dio nuevo impulso al desarrollo industrial, Franklin probó que los rayos eran producto de la electricidad utilizando barriletes (1760), Galvani estudió la electricidad de tipo animal (1786), el Conde Alessandro volta inventó la pila que lleva su nombre (1800) y Sir Humphrey Davy dio su famoso discurso sobre “Los efectos químicos de la electricidad” (1806) (Precisamente, en la época en que escribía el segundo capítulo de la novela, Mary Shelley estaba leyendo un texto de Davy) (...) (Ledesma en Shelley, 2006 [1818]: LXVIII).

No extraña que la novela trate de imágenes naturales y los conceptos científicos como representaciones culturales de valor simbólico complejo. El polo no es solo el polo. Las descripciones de los paisajes montañosos se adaptan sospechosamente a las nociones estéticas de lo bello, lo pintoresco y lo sublime que circulaban en la época. Las tormentas arrastran consigo otras fuerzas que el agua. Un rayo no es solo un rayo, sino también una imagen y un concepto.

Cuando en Belrive el rayo carboniza al hermoso roble, Víctor queda profundamente impresionado y pide explicaciones a su padre. “Me contestó: ‘electricidad’ y me describió los distintos efectos de esa energía”. De este modo, por la palabra del padre, el rayo y su poder destructor quedan secamente conceptualizados bajo el término “electricidad”. Indudablemente en torno a ella se organiza el universo de representaciones. Este fenómeno, como dice Stuart Curran (2001: 283-92), “opera como metáfora universal que toca todos los elementos de la novela”. El fuego y la luz, elementos combinados con el rayo, son los medios simbólicos que derraman la electricidad por el tejido de *Frankenstein*.

(...) De hacer un inventario completo de las imágenes lumínicas en *Frankenstein*, arribaríamos a la misma conclusión que la criatura cuando toca el fuego que lo había calentado y exclama: “¡qué extraño –pensé– que la misma causa produzca efectos tan opuestos!”. La electricidad y sus imágenes son ambivalentes:

* Jerónimo Ledesma es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como jefe de Trabajos Prácticos de Literatura del Siglo XIX en la mencionada universidad. Dirige el proyecto de investigación “La cuestión romántica. Bibliografía y debates”. Ha traducido dos libros de ensayos de Thomas de Quincey y otros textos del período romántico. Fue secretario académico del Departamento de Letras y, actualmente, es subsecretario de Posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

iluminan o enceguecen; queman o dan calor; infunden vida o destruyen. Esta ambivalencia es, también, la que define a Frankenstein como científico, como Prometeo moderno. En su figura confluyen, como el rayo y la electricidad, dos tradiciones que el siglo dieciocho quería separadas, la química y la alquimia o, en términos más generales, la ciencia y la magia, o en otros más generales aún, la razón y la mística.

Bibliografía

- Shelley, Mary Wollstonecraft (2006 [1818]). *Frankenstein*. Buenos Aires, Colihue, pp. LXVIII. Colihue Clásica. Prólogo de Jerónimo Ledesma.
- Curran, Stuart (2001). "The Scietific Grounding of *Frankenstein*". En *Mary vs. Mary*. Edición a cargo de Lilla María Crisafulli. Nápoles, Liguori. pp. 283-92.

*El retrato oval**

Edgar Allan Poe

El castillo, en el cual mi criado se había empeñado en entrar a la fuerza, en vez de permitirme pasar (gravemente herido como estaba) la noche a la intemperie, era uno de esos edificios mezcla de grandeza y melancolía que durante tanto tiempo se impuso, no menos en la realidad que en la imaginación de la señora Radcliffe,¹ en medio de los Apeninos. Según su apariencia, el castillo había sido temporalmente abandonado hacía poco tiempo. Nos instalamos en una de las habitaciones más pequeñas y de austero mobiliario, que estaba situada en una torre aislada del resto del edificio. Su decorado era rico, aunque antiguo y desmejorado. Las paredes estaban cubiertas y adornadas con tapices y con numerosos trofeos heráldicos de toda clase; junto con ellos, además, colgaban un número inusual de pinturas modernas muy vivaces en marcos dorados de estilo arabesco. En estas pinturas, que pendían no solo de las paredes principales, sino también de cada uno de los rincones que la extravagante arquitectura del castillo hacía necesario; en estas pinturas, mi incipiente delirio me había causado un profundo interés. Así le ordené a Pedro que cerrara los pesados postigos del salón –pues ya era de noche–, encendiera los brazos de un candelabro de pie que estaba al lado de mi cabecera y abriera de par en par las cortinas de terciopelo negro con flecos que cubrían la cama. Quise que se hiciera de ese modo para poder, al menos, si no podía dormir, distraerme alternativamente entre la contemplación de esas pinturas y la lectura atenta de un pequeño volumen que había encontrado sobre la almohada y que contenía la crítica y la descripción de ellos.

Leí con devoción largo tiempo, y devotamente contemplé el libro. Rápido y de modo magnífico, las horas volaron hasta que llegó la profunda medianoche. La posición del candelabro me molestaba, y extendiendo la mano con dificultad, para no turbar el sueño de mi criado, lo acomodé de modo que arrojase su luz de lleno sobre el libro.

Pero este movimiento produjo un efecto completamente imprevisto. La luz de sus numerosas velas (porque eran muchas) dio de pleno en un nicho del salón que una de las columnas del lecho había hasta entonces cubierto con una intensa sombra. Entonces, a viva luz, percibí un cuadro hasta ahora inadvertido. Era el retrato de una joven mujer, que recién comenzaba su desarrollo. Lo contemplé rápidamente y cerré los ojos. ¿Por qué hice eso? No me lo expliqué al principio;

* Título original: “The oval portrait”. Traducción de Emiliano Orlande.

1 Ann Radcliffe (Londres, 1764-1823), novelista inglesa, pionera del género gótico.

pero, mientras mis ojos permanecieron cerrados, analicé con rapidez el motivo que me los hacía cerrar. Era un movimiento involuntario para ganar tiempo y reflexionar, para asegurarme de que mi vista no me había engañado, para calmar y someter mi imaginación a una contemplación más juiciosa y serena. Luego de unos momentos, miré de nuevo el lienzo con detenimiento.

Era imposible dudar, incluso si lo hubiera querido, porque el primer destello de luz de las velas, al caer sobre el lienzo, había desvanecido el estupor de ensueño en que mis sentidos se encontraban, haciéndome volver repentinamente a la vigilia.

El cuadro representaba –ya lo he dicho– a una muchacha. Era tan solo su cabeza y hombros, hecho con la técnica denominada “viñeta”; al estilo con que Sully² retrataba sus cabezas favoritas. Los brazos, el busto, incluso las puntas de su cabello radiante se fundían, imperceptibles, en la sombra vaga, aunque espesa, que servía de fondo a la imagen. El marco era oval, cubierto en oro y con filigrana al estilo morisco. Como hecho artístico, nada podía ser más admirable que aquella pintura en sí misma. Pero no podía haber sido ni la ejecución del trabajo ni la inmortal belleza de aquel semblante lo que de repente y con tanta vehemencia me había conmovido. Menos aún, podía haber sido que mi fantasía, sacudida por su sueño ligero, hubiera tomado aquella cabeza por la de una persona viva. Observé enseguida que las particularidades del diseño, del estilo aviñetado, y del marco hubieran instantáneamente disipado semejante idea –me hubieran evitado hasta una momentánea distracción–. Pensando seriamente sobre estas cuestiones, permanecí, una hora quizás, medio sentado, medio reclinado, con mi mirada atenta sobre el retrato. Al rato, satisfecho con el verdadero secreto de su efecto, me recosté de espaldas dentro de la cama. Había encontrado el encantamiento del retrato en su expresión de absoluta semejanza con la vida, la cual, al principio, me deslumbró y, luego, me confundió, me inmovilizó y conmocionó. Con profundo y reverente temor, volví a colocar el candelabro en su posición anterior. Una vez apartada de mi vista la causa de mi profunda agitación, busqué con entusiasmo el volumen que trataba las pinturas y sus historias. Di vuelta las páginas hasta hallar el número que designaba al retrato oval, y allí leí las vagas y peculiares palabras que siguen:

Era una joven de la más exótica belleza, y no menos encantadora que llena de júbilo. Y maldita fue la hora en que ella vio, amó y se casó con el pintor. Él, apasionado, estu-
dioso, austero, ya tenía una novia en su Arte. Ella, una joven de la más exótica belleza, y no menos encantadora que llena de júbilo; toda luz y sonrisas; juguetona como una cervatilla; amorosa y cariñosa con todo; odiosa solo con el Arte que era su rival; amedrentada únicamente por la paleta, los pinceles y los otros importunos instrumentos

2 Thomas Sully (Lincolnshire, 1783 - Pensilvania, 1872), importante pintor de retratos estadounidense.

que la privaban del semblante de su amado. Para esta dama, fue horrible escuchar hablar al pintor sobre su deseo de retratar incluso a su joven novia. Sin embargo, ella era humilde y obediente; y se sentó dócilmente por varias semanas en la alta y sombría habitación de la torre, donde la luz apenas caía sobre el pálido lienzo solo desde arriba. Mas él, el pintor, se vanagloriaba con su trabajo, que avanzaba hora a hora y día a día. Él era un hombre apasionado, salvaje y malhumorado, quien llegó a perderse en su ensimismamiento; por eso, él no veía que la luz, que tan pálidamente caía en la solitaria torre, debilitaba la salud y el ánimo de su novia, a quien todos, excepto él, veían deprimirse. No obstante, ella lo veía con agrado y todavía más, sin quejarse, ya que observaba que el pintor (quien poseía gran notoriedad) iba adquiriendo un apasionado y ardiente placer en su trabajo. Y él obraba día y noche para retratar a la mujer que tanto lo amaba y que diariamente se volvía más débil y desanimada. En realidad, los que contemplaban el retrato hablaban de su parecido en voz baja, como de una poderosa maravilla y de una prueba no solo de las facultades del pintor, sino también del gran amor por aquella a quien él representaba tan insuperablemente bien. Pero al tiempo, cuando la obra se acercaba a su término, no se admitió a nadie entrar en la torre, porque el pintor se había enajenado con el ardor de su trabajo y rara vez quitaba sus ojos del lienzo, ni siquiera para observar el semblante de su esposa. Y no veía que los tonos que el desplegó sobre la tela fueron tomados de las mejillas de quien estaba a su lado. Y cuando muchas semanas hubieron pasado y quedaba poco por hacer: una pincelada sobre la boca y un tono sobre el ojo, el espíritu de la señora titiló como la llama en la concavidad de una lámpara. Y luego, dio la pincelada y puso color en su preciso lugar; y, por un momento, el pintor permaneció extasiado ante su trabajo. Pero inmediatamente después, mientras aún lo contemplaba, se volvió tembloroso y muy pálido y, espantado, gritó con voz potente: “¡Esto es en realidad la Vida misma!”. De repente, giró para contemplar a su amada: –¡Estaba muerta!

El arte como técnica en “El retrato oval”

Emiliano Orlante

“El retrato oval” tuvo una primera aparición bajo otro nombre, “Life in Death”,¹ en *Graham’s Magazine*² en 1842. Esta primera versión era más extensa, ya que incluía la narración de las causas de la herida del narrador y su ulterior alivio gracias al consumo de opio. Para la versión definitiva, publicada en el *Broadway Journal*³ en 1845, Poe quitó estas partes. Puede especularse que la remoción se debió a una posible limitación que podría experimentar el lector al momento de analizar el relato. La alucinación del narrador condicionaría en gran medida cualquier abordaje crítico, porque reduciría la lectura del cuento a una identificación de aspectos textuales con la experiencia alucinógena de un consumidor de opio.

Este cambio en la estructura del relato enriqueció notablemente sus efectos, más precisamente en lo que atañe a su capacidad de generar posibilidades de lectura. Ahora, el estupor del narrador se debe al goce estético que experimenta al tener contacto con la pintura. De hecho, la búsqueda de las causas del *shock*, por parte del propio narrador, es tan confusa en un primer momento, como los efectos de su experiencia estética. Por eso, en su primera impresión del hecho artístico, el protagonista niega que los rasgos vivaces del retrato hayan sido la causa de su consternación. En sus palabras:

Pero no podía haber sido ni la ejecución del trabajo ni la inmortal belleza de aquel semblante lo que de repente y con tanta vehemencia me había conmovido. Menos aún, podía haber sido que mi fantasía, sacudida por su sueño ligero, *hubiera tomado aquella cabeza por la de una persona viva.*⁴

Sin embargo, luego de observar y reflexionar sobre el cuadro por más de una hora, el narrador llega a determinar con precisión la causa de su obnubilación: “Había encontrado el encantamiento del retrato en su expresión de absoluta *semejanza con la vida* (...)”. Aquí, se evidencia que la intensa verosimilitud de la pintura causó su perplejidad; el logro artístico de producir un cuadro “vivo”, no

1 (Inglés): “Vida en la muerte”. Este juego de palabras cobra relevancia tanto en el argumento como en la trama del relato. Al respecto, nos referimos en este breve análisis.

2 (Inglés): *La revista de Graham*. Era una publicación estadounidense (de la ciudad de Filadelfia) del siglo XIX. En ella se difundían cuentos, textos críticos y artículos sobre música y moda. Poe fue su editor por un breve período, durante el cual publicó algunos de sus cuentos.

3 Periódico neoyorquino, fundado por Charles Frederick Briggs y John Bisco en 1844. Luego, fue adquirido por Edgar Allan Poe. El periódico tuvo una breve existencia; en 1846, dejó de publicar.

4 Los énfasis en esta cita y en las siguientes son nuestros.

solo produjo la alteración emocional del protagonista, sino también que complejizó la trama al introducir el oxímoron muerte/vida. De esta manera, el título que tuvo la primera versión de este cuento, “Vida en la muerte”, cobra sentido, pues manifiesta que los rasgos vitales de la muerte radican en el trabajo artístico. En conclusión, el oxímoron se resuelve gracias a la pericia del artista. En otros términos, la técnica del artista es la condición de posibilidad para que la contradicción de estos elementos se esfume en el lienzo.

También, en la descripción del retrato que lee el narrador, aparece otra relación de opuestos, pero no ya semántica, sino propia de la trama, es decir, sobre las vinculaciones que se establecen entre los personajes. Se trata de la oposición, fundamental en la estructura del relato, entre la mujer del pintor y el arte:

Ella (...) toda luz y sonrisas; juguetona como una cervatilla; amorosa y cariñosa con todo; *odiosa solo con el Arte que era su rival*; amedrentada únicamente por la paleta, los pinceles y los otros importunos instrumentos que la privaban del semblante de su amado.

Esta subrepticia rivalidad entre la joven mujer y el oficio de su esposo opera como una condición necesaria en el tratamiento poético de los hechos. Así, puede lograrse un mayor efecto de verosimilitud en el desenlace del cuento, cuando esta oposición llega al paroxismo con la muerte de la mujer.

A su vez, este antagonismo se va agravando también por el estrecho vínculo que el pintor guarda con su oficio. En este sentido, su atelier, apartado del cuerpo del castillo y ubicado en las alturas, enfatiza el aislamiento del artista y funciona, además, como metáfora de la lejanía con la realidad que comienza a experimentar al hacer el retrato de su mujer: “(...) ella era humilde y obediente; y se sentó dócilmente por varias semanas en *la alta y sombría habitación de la torre* (...)”.

Durante el período de tiempo que le ocupa el retrato, el pintor se repliega cada vez más sobre su trabajo artístico. Pero este ensimismamiento se produce de un modo desmesurado, ya que la relación que el artista desarrolla con su obra a partir de la técnica lo va separando progresivamente de su entorno social y afectivo. En la descripción del retrato que halla el narrador, leemos lo siguiente: “(...) cuando la obra se acercaba a su término, no se admitió a nadie entrar en la torre, porque el pintor se había enajenado con el ardor de su trabajo, y rara vez quitaba sus ojos del lienzo, ni siquiera para observar el semblante de su esposa”.

Esta completa desvinculación del arte con el mundo objetivo culmina enajenando al propio artista y, por consiguiente, a su obra. Es decir, el ensimismamiento del artista en su propia obra termina generando la separación entre este y su contexto; y, al separarlo de su entorno, los lazos humanos comienzan a debilitarse (lo vemos en la desatención a su amada) hasta extinguirse.

En este relato de Poe, la desconexión del trabajo artístico de su contexto de producción termina produciendo un efecto de alejamiento de su componente humano. De modo concreto, esta disociación queda expuesta de forma extrema e irreversible: la tendenciosa ponderación del trabajo técnico se abstrae de su origen y vínculos humanos y trae como consecuencia la muerte de la joven mujer. Si extendiéramos este análisis del cuento hacia un ámbito social más amplio, podríamos señalar que el desarrollo técnico deshumanizado tiene como corolario el fin del género humano.

Al iniciar estas notas, habíamos indicado y celebrado el logro artístico de Poe al eliminar de la versión definitiva los pormenores del accidente del narrador y su posterior alivio, gracias a los efectos del opio. De hecho, la decisión de colocar la experiencia estética como punto neurálgico del cuento destaca su aspecto más moderno, ya que propicia una obligada reflexión sobre el hombre, sus modos de manifestarse y relacionarse, los alcances de sus manifestaciones estéticas y la relación con su contexto de producción. En definitiva, sin este gran gesto técnico del escritor estadounidense, estos esenciales temas de discusión humanos probablemente se hubieran entumecido bajo los efectos del fruto de las adormideras.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1983), *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Orbis.
- (1969). “El artista como lugarteniente”. En *Notas de literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, pp. 123-134.
- Albano, Sergio (2002). “Introducción”. En Aristóteles, *Poética*. Traducción, introducción y notas de Sergio Albano. Buenos Aires, Quadrata.
- Aristóteles (2002 [s.f.]) *Poética*. Traducción, introducción y notas de Sergio Albano. Buenos Aires, Quadrata.

*Factor clave**

*Isaac Asimov***

Jack Weaver salió desde las entrañas de Multivac cansado y malhumorado.

—¿Nada? —le preguntó Todd Nemerson desde el taburete donde mantenía su guardia permanente.

—Nada —contestó Weaver— Nada, nada, nada. Nadie puede descubrir qué pasa.

—Excepto que no funciona, querrás decir.

—Tú no eres de gran ayuda, ahí sentado.

—Estoy pensando.

—¡Pensando!

Weaver entreabrió una comisura de la boca, mostrando un colmillo. Nemerson se removió con impaciencia en el taburete.

—¿Por qué no? Hay seis equipos de técnicos en informática merodeando por los corredores de Multivac.

—No han obtenido ningún resultado en tres días. ¿No puedes dedicar una persona a pensar?

—No es cuestión de pensar. Tenemos que buscar. Hay un relé atascado en alguna parte.

—No es tan simple, Jack.

—¿Quién dice que sea simple? ¿Sabes cuántos millones de relés hay aquí?

—Eso no importa. Si solo fuera un relé, Multivac tendría circuitos alternativos, dispositivos para localizar el fallo y capacidad para reparar o sustituir la pieza defectuosa. El problema es que Multivac no solo no responde a la pregunta original, sino que se niega a decirnos cuál es el problema. Y entre tanto cundirá el pánico en todas las ciudades si no hacemos algo. La economía mundial depende de Multivac, y todo el mundo lo sabe.

—Yo también lo sé. ¿Pero qué se puede hacer?

—Te lo he dicho. Pensar. Sin duda hemos pasado algo por alto. Mira, Jack, durante cien años los genios de la informática se han dedicado a hacer de Multivac una entidad cada vez más compleja. Ahora puede hacer de todo, incluso hablar y escuchar. Es casi tan complejo como el cerebro humano. No entendemos el cerebro humano, ¿cómo vamos a entender a Multivac?

—Oh, cállate. Solo te queda decir que Multivac es humano.

* Publicado originalmente con el título *Key Item*.

** Isaac Asimov (Smoliensk, 1920 - Nueva York, 1992), doctor en Ciencias y profesor de Bioquímica, uno de los autores más prolíficos de ciencia ficción del siglo XX. Además escribió ensayos de divulgación científica e hizo incursiones en otros géneros, como la crítica literaria y la biografía, y llegó a publicar más de 500 libros.

—¿Por qué no? —Nemerson se sumió en sus reflexiones—. Ahora que lo dices, ¿por qué no? ¿Podríamos asegurar si Multivac ha atravesado la fina línea divisoria en que dejó de ser una máquina para comenzar a ser humano? ¿Existe esa línea divisoria? Si el cerebro humano es apenas más complejo que Multivac y no paramos de hacer a Multivac cada vez más complejo, ¿no hay un punto donde...?

Dejó la frase en el aire. Weaver se puso nervioso.

—¿Adónde quieres llegar? Supongamos que Multivac sea humano. ¿De qué nos serviría eso para averiguar por qué no funciona?

—Por una razón humana, quizá. Supongamos que te preguntaran a ti el precio más probable del trigo en el próximo verano y no contestaras. ¿Por qué no contestarías?

—Porque no lo sé. Pero Multivac lo sabría. Le hemos dado todos los factores. Puede analizar los futuros del clima, de la política y de la economía. Sabemos que puede. Lo ha hecho antes.

—De acuerdo. Supongamos que yo te hiciera la pregunta y que tú conocieras la respuesta, pero no me contestaras. ¿Por qué?

—Porque tendría un tumor cerebral— rezongó Weaver—. Porque habría perdido el conocimiento. Porque estaría borracho. ¡Demonios, porque mi maquinaria no funciona! Eso es lo que tratamos de averiguar en Multivac. Estamos buscando el lugar donde su maquinaria está estropeada, buscamos el factor clave.

—Pero no lo has encontrado —Nemerson se levantó del taburete.

—¿Por qué no me haces la pregunta en que se atascó Multivac?

—¿Cómo? ¿Quieres que te pase la cinta?

—Vamos, Jack. Hazme la pregunta con toda la charla previa que le das a Multivac. Porque le hablas, ¿no?

—Tengo que hacerlo. Es terapia.

Nemerson asintió con la cabeza.

—Sí, de eso se trata, de terapia. Esa es la versión oficial. Hablamos con él para fingir que es un ser humano, con el objeto de no volvernos neuróticos por tener una máquina que sabe mucho más que nosotros. Convertimos a un espantoso monstruo de metal en una imagen paternal y protectora.

—Si quieres decirlo así...

—Bien, está mal y lo sabes. Una computadora tan compleja como Multivac debe hablar y escuchar para ser eficaz. No basta con insertarle y sacarle puntitos codificados. En un cierto nivel de complejidad, Multivac debe parecer humano, porque, por Dios, es que es humano. Vamos, Jack, hazme la pregunta. Quiero ver cómo reacciono.

Jack Weaver se sonrojó.

—Esto es una tontería.

—Vamos, hazlo.

Weaver estaba tan deprimido y desesperado que accedió. A regañadientes, fingió que insertaba el programa en Multivac y le habló del modo habitual. Comentó los datos más recientes sobre los disturbios rurales, habló de la nueva ecuación que describía las contorsiones de las corrientes de aire, sermoneó respecto a la constante solar.

Al principio lo hacía de un modo rígido, pero pronto el hábito se impuso y habló con mayor soltura, y cuando terminó de introducir el programa casi cortó el contacto oprimiendo un interruptor en la cintura de Todd Nemerson.

—Ya está. Desarrolla eso y danos la respuesta sin demora.

Por un instante, Jack Weaver se quedó allí como si sintiera una vez más la excitación de activar la máquina más gigantesca y majestuosa jamás ensamblada por la mente y las manos del hombre. Luego, regresó a la realidad y masculló:

—Bien, se acabó el juego.

—Al menos ahora sé por qué yo no respondería —dijo Nemerson—, así que vamos a probarlo con Multivac. Lo despejaremos; haremos que los investigadores le quiten las zarpas de encima. Meteremos el programa, pero déjame hablar a mí. Solo una vez.

Weaver se encogió de hombros y se volvió hacia la pared de control de Multivac, cubierta de cuadrantes y de luces fijas. Lo despejó poco a poco. Uno a uno ordenó a los equipos de técnicos que se fueran.

Luego, inhaló profundamente y comenzó a cargar el programa en Multivac. Era la duodécima vez que lo hacía.

En alguna parte lejana, algún periodista comentaría que lo estaban intentando de nuevo. En todo el mundo, la humanidad dependiente de Multivac contendría colectivamente el aliento.

Nemerson hablaba mientras Weaver cargaba los datos en silencio. Hablaba con soltura, tratando de recordar qué había dicho Weaver, pero esperando el momento de añadir el factor clave.

Weaver terminó, y Nemerson dijo, con un punto de tensión en la voz:

—Bien, Multivac. Desarrolla eso y danos la respuesta. —Hizo una pausa y añadió el factor clave: Por favor.

Y por todo Multivac las válvulas y los relés se pusieron a trabajar con alegría. A fin de cuentas, una máquina tiene sentimientos... cuando ha dejado ya de ser una máquina.

Bibliografía

Asimov, Isaac (2005 [1968]). *Cuentos completos II*. Barcelona, Ediciones B.

Momentáneamente fuera de servicio: “Sin sistema”

Marcelo Peralta

Este cuento de Isaac Asimov trata un tema recurrente en los textos de ciencia ficción: la rebelión de las máquinas. El argumento, por más común que nos suene hoy, aún no parece agotado y ha aparecido en películas como *Terminator* (1984), *Matrix* (1999), o *Yo, robot* (2004), por citar algunas de las más conocidas. En estos ejemplos, las máquinas han adquirido apariencia humana con el fin de mostrarse más amigables, pero además tienen la capacidad de aprender y de tomar decisiones, y es este hecho el que las termina enfrentando con la raza humana. En *Terminator* es necesario viajar en el tiempo, volver al pasado, para enmendar el error, para evitar que los robots se desarrollen y acaben con los seres humanos; en *Yo, robot* son necesarias las máquinas para nuestra propia protección; y en *Matrix*, la raza humana es entendida como un virus que está aniquilando su propio hábitat.

Todos estos argumentos, propios de la ciencia ficción, se nos presentan como un escenario posible del futuro, pero también funcionan como advertencia al mundo más científico y racional del presente, mostrándole las posibles consecuencias de un desmedido (¿inhumano?) desarrollo tecnológico. Las computadoras nos ofrecen la posibilidad de vivir vidas virtuales, donde se pueden poner en práctica sueños imposibles de concretar en la sociedad actual y, además, sin correr riesgos. Sin embargo, siguen vigentes como características del mundo moderno la soledad, el aislamiento y la melancolía, sin mencionar el hambre, las guerras, las enfermedades, entre otros males sin solución. Entonces cabe preguntarse si la ciencia está realmente al servicio del hombre, si estamos haciendo un buen uso de ella.

Retomando el cuento, en él Weaver ha inventado la máquina perfecta, pero está desolado porque ha dejado de responderle. Su mente de científico brillante no puede encontrar la falla y está a punto de renunciar, cuando su ayudante, Nemerson, logra resolver el problema y pone a Multivac a funcionar otra vez. El procedimiento para encontrar la solución fue muy sencillo, fue suficiente con ponerse en el lugar de la máquina y pensar como ella, es decir, como ser humano. La máquina ha aprendido nuestros modos y ella también se ha vuelto caprichosa y manipuladora. Se niega a trabajar porque no la tratan bien. Weaver no pudo resolver el problema porque siempre pensó a Multivac como una máquina, su mal funcionamiento era para él una cuestión técnica y nada más que eso. Sin embargo, es el ayudante de Weaver el que logra poner a la máquina en funcionamiento otra vez, es Nemerson el que toma el lugar de la computa-

dora y es él el que tiene la brillante idea, es él el que comprende que la máquina ha adquirido características humanas. Weaver se ha olvidado, o no ha tenido en cuenta, que una buena comunicación implica buenos modales, el respeto de ciertas reglas de cortesía y Multivac ha vuelto a funcionar solo porque Nemer-son se lo ha pedido amablemente.

A veces, cuando las necesitamos, nuestras máquinas dejan de funcionar: la impresora no imprime, el *mail* se pierde y no llega, el teléfono se queda sin batería o sin señal, o sencillamente nos encontramos con que “no hay sistema”. ¿Será un problema técnico, será casualidad o será que la idea de Asimov ya es una realidad y las máquinas tienen vida propia y toman sus propias decisiones?

Yerbas y alfileres

Juana Manuela Gorriti*

—Doctor, ¿cree usted en maleficios? —dije un día a mi antiguo amigo el esclarecido profesor Passaman. Gustábame preguntarle, porque de sus respuestas surgía siempre una enseñanza o un relato interesante.

—¿Que si creo en maleficios? —respondió—. En los de origen diabólico, no: en los de un orden natural, sí.

—Y sin que el diablo tenga en ellos parte, ¿no podrían ser la obra de un poder sobrenatural?

—La naturaleza es un destello del poder divino; y como tal, encierra en su seno misterios que confunden la ignorancia del hombre, cuyo orgullo lo lleva a buscar soluciones en quiméricos desvaríos.

—¿Y qué habría usted dicho si viera, como yo, a una mujer, después de tres meses de postración en el lecho de un hospital, escupir arañas y huesos de sapo?

—Digo que los tenía ocultos en la boca.

—¡Ah!, ¡ah!, ¡ah! ¿Y aquellos a quienes martirizan en su imagen?

—¡Pamplinas! Ese martirio es una de tantas enfermedades que afligen a la humanidad, casualmente contemporánea de alguna enemistad, de algún odio; y he ahí que la superstición la achaca a su siniestra influencia.

He sido testigo y actor en una historia que es necesario referirte para desvanecer en ti esas absurdas creencias... Pero ¡bah!, tú las amas, son la golosina de tu espíritu, y te obstinas en conservarlas. Es inútil.

¡Oh! ¡No, querido doctor, refiera usted, por Dios, esa historia! ¿Quién sabe? ¡Tal vez me convierta!

—No lo creo —dijo él, y continuó—: Hallábame hace años, en la Paz, esa rica y populosa ciudad que conoces.

Habíame precedido allí, más que la fama de médico, la de magnetizador.

Multitud de pueblo vagaba noche y día en torno a mi morada. Todos anhelaban contemplar, sino probar los efectos de ese poder misterioso, del que solo habían oído hablar, y que preocupaba los ánimos con un sentimiento, mezcla de curiosidad y terror.

Entre el número infinito de personas que a toda hora solicitaban verme, presentose una joven cuyo vestido anunciaba la riqueza; pero su rostro, aunque bello, estaba pálido y revelaba la profunda tristeza de un largo padecer.

* Juana Manuela Gorriti (Salta, 1819 - Buenos Aires, 1892), hija del militar y gobernante, José Ignacio Gorriti, sobrina del guerrillero Pachi Gorriti y del sacerdote doctor Juan Ignacio Gorriti.

—No vengo a consultar al médico —dijo, sonriendo con amargo desaliento—. ¡Ah! De la ciencia nada espero ya: vengo a preguntar a ese numen misterioso que os sirve la causa de un mal que consume a un ser idolatrado; extraña dolencia que ha resistido a los recursos del arte, a los votos, a las plegarias; vengo a demandarle un remedio, aunque sea a costa de mi sangre o de mi vida. Dicen que para valeros de él lo encarnáis en un cerebro humano. Alojadlo en el mío: que vea con mi pensamiento; que hable por mi labio, y derrame la luz en el misterioso arcano que llena de dolor mi existencia, y ¡ah!...

Su voz se extinguió en un suspiro.

En tanto que hablaba, habíala yo magnetizado.

Unos pocos *pases*¹ bastaron para mostrarme la lucidez extraordinaria que residía en aquella joven.

—¿Me escucháis, hermosa niña? —díjole empleando ese adjetivo de poderoso reclamo para toda mujer; porque al someterla a la acción magnética había olvidado un preliminar: preguntarle su nombre.

—¡Hermosa! —exclamó; y una sonrisa triste se dibujó en sus labios— ¡Ah! Ya no lo soy. El dolor ha destruido mi belleza y solo ha dejado en mí una sombra.

—¿Habéis sufrido mucho?

—¡Oh! ¡Mucho!

Y una lágrima brotó de sus párpados cerrados y surcó su pálida mejilla.

—Pues bien, contadme vuestras penas. ¿Echáis de menos una dicha perdida? ¿Erais, pues, muy feliz?

—¡Ah! ¡Y tanto! Santiago me amaba; iba a ser mi esposo; el sol del siguiente día debía vernos unidos, pero aquella noche fatal, la terrible enfermedad asaltó en su lecho a aquel que en él se acostara joven, bello, fuerte y lozano; y agarrotó sus miembros y lo dejó inmóvil, presa el cuerpo de horribles dolores que hacen de su vida un infierno. El año ha hecho dos veces su camino, sin traer ni una tregua a su dolencia. Toda esperanza se ha desvanecido ya en el alma de Santiago; y cuando me ve prosternada orando por su vuelta a la salud.

—Laura —me dice—, ¡pide mi muerte!

—Laura —díjole, interrumpiendo aquella larga exposición hecha con voz lenta y oprimida—, no más respecto al presente: retroceded al pasado, a ese último día de bonanza, volved a él la mirada... ¿Qué veis?

—¡Mi felicidad!

—¿Y en torno a Santiago?

—¡Nada más que mi amor!

—¿Nada más? ¡Mirad bien!...

¹ Los resaltados en cursiva pertenecen al original.

De súbito la sonámbula se estremeció, y su mano tembló entre las mías; sus labios se crisparon y exclamó con voz ronca:

—¡Lorenza!

Pronunciado este nombre, apoderose de ella una tan terrible convulsión, que me vi forzado a despertarla.

Nada tan pasmoso como la transición del sueño magnético a la vigilia. Los bellos y tristes ojos de la joven me sonrieron con dulzura.

—Perdonad, doctor —dijo como avergonzada—, creo que me he distraído. Desde que el dolor me abruma, estoy sujeta a frecuentes abstracciones. Os decía, hace un momento...

La interrumpí para anunciarle que sabía cuanto ella venía a confiarme, y le referí el caso de su novio, cual ella acababa de narrarlo.

Llenose de asombro, y me miró con una admiración mezclada de terror.

—¡Oh! —exclamó, pues que penetráis en lo desconocido, debéis saber la naturaleza del mal que aqueja al desventurado Santiago y lo lleva al sepulcro. ¡Salvadlo, doctor salvadlo!

Él y yo somos ricos y os daremos nuestro oro y nuestra eterna gratitud.

Y la joven lloraba.

Logré tranquilizarla y la ofrecí restituir la salud a su novio. Esta promesa cambió en gozo su dolor; y con el confiado abandono de la juventud, entregose a la esperanza.

Aventuré, entonces, el nombre de Lorenza.

Laura hizo un ademán de sorpresa.

—Pues que ese don maravilloso os hace verlo todo, no es necesario deciros que Lorenza es la amiga según mi corazón. ¡Ah! Sin sus consuelos, sin la parte inmensa que toma en mis penas, tiempo hace que estas me habrían muerto.

El contraste que estas palabras de Laura formaban con el acento siniestro de su voz, al pronunciar, poco antes, el nombre de Lorenza, hiciéronme entrever un misterio que me propuse aclarar.

Laura se despidió, y una hora después fui llamado por la familia de su novio.

Entré en una casa de aspecto aristocrático y encontré a un bello joven pálido y demacrado, tendido en un lecho; y como lo había dicho Laura, agarrotados todos sus miembros por una horrible parálisis que lo tenía postrado, hacía dos años, sin que ninguno de los sistemas de curación adoptados por los diferentes facultativos que lo habían asistido pudiera aliviarlo.

Yo, como ellos, seguí el mío; pero en vano: aquella enfermedad resistía a todos los esfuerzos de la ciencia, y parecía burlarse de mí con síntomas disparatados, que cambiaban cada día mi diagnóstico.

Picado en lo vivo, conságreme con obstinación a esa asistencia, segundado por Laura y su amiga Lorenza.

En cuanto a esta, no tardé en leer en su alma: amaba a Santiago.

Laura había penetrado ese misterio a la luz del sueño magnético.

He ahí por qué pronunciara con indignación el nombre de Lorenza.

Los días pasaron, y pasaron los meses; y el estado del enfermo era el mismo.

Compadecido de su horrible sufrimiento no me separaba de su lado ni en la noche, alternando con sus bellas enfermeras en el cuidado de velarlo. Mi presencia parecía reanimarlo; y este era el único alivio que su médico podía darle.

Un día que hablaba con el doctor Boso, célebre botánico, exponíale el extraño carácter de aquella enfermedad que ni avanzaba ni retrocedía; persistente, inmóvil, horrible.

—Voy a darte un remedio que la vencerá —me dijo—. Es una yerba que he descubierto en las montañas de Apolobamba, y con la que he curado una parálisis de veinte años. Aplícala a tu enfermo; dale a beber su jugo, y frota con ella su cuerpo. Es un simple maravilloso confeccionado en el laboratorio del gran químico que ha hecho el Universo.

Separose de mí y un momento después me envió un paquete de plantas frescamente arrancadas de su herbario.

Prepárelas según las prescripciones de mi amigo, y espere para su aplicación las primeras horas de la mañana.

Aquella noche, temiendo para mis compañeras de velada la fatiga de largos insomnios, roguelas que se retirasen a reposar algunas horas, y me quedé solo con el enfermo.

Como todas las dolencias, la suya lo atormentaba mucho desde que el sol desaparecía.

Para aliviarlo en aquello que fuera posible, cambiábase la posición del cuerpo, estiraba los cobertores, alisaba las sábanas.

Al mullir su almohada, sentí entre la pluma un objeto resistente. Rompí la funda y lo extraje. Era una figura extraña, un muñeco de tela envuelto en un retazo de tafetán encarnado.

No pudiendo verlo bien a causa de la oscuridad del cuarto, alumbrado solo por una lámpara, guárdelo en el bolsillo y no piense en él.

A la mañana siguiente hice beber a mi enfermo el jugo de la yerba, dile la frotación y dejándolo al cuidado de Laura y su amiga, fui a pasar el día con mi esposa, que se hallaba veraneando en el lindo pueblecito del Obraje.

Mientras hablaba con ella y varios amigos, buscando mi pañuelo, encontré el muñeco.

Mi mujer se apoderó de él y se dio a inspeccionarlo.

De repente, hizo una exclamación de sorpresa.

El muñeco estaba clavado con alfileres desde el cuello hasta la punta de los pies.

Como tú, la señora Passaman es supersticiosa y se arrojó a la región de lo fantástico.

Por no aumentar sus divagaciones, me abstuve de decir dónde había encontrado el muñeco. Pero ella decidió que aquel a cuya intención había sido hecho, estaría sufriendo horriblemente.

Aquellas palabras me impresionaron; y sin quererlo pensé en mi pobre enfermo; y cosa extraña, contemplando aquella figura creí hallarle semejanza con Santiago.

Mi esposa, apiadada del original de aquella efigie, propúsose librar a esta de sus alfileres; pero el óxido los había adherido a la tela de que estaba hecho y vestido el muñeco; y solo valiéndose de una pinza de mi estuche pudo conseguirlo.

Luego que lo hubo desembarazado de su tortura, envolviólo piadosamente en un pañuelo de batista y lo guardó en el fondo de su cofre.

Cuando al anochecer regresé a la ciudad y entré en mi casa, encontré escrito veinte veces en la pizarra un llamamiento urgente de casa de Santiago.

Corrí allá y una gran desolación.

Laura de rodillas y abnegada en lágrimas, tenía entre sus manos la mano yerta de Santiago, que, inmóvil, desencajado el semblante y cerrados los ojos, parecía un cadáver.

Lorenza en pie, pálida y secos los ojos, fijaba en Santiago una mirada extraña.

—¡Ah! ¡Doctor! ¡Vuestro remedio lo ha muerto! —exclamó Laura—. Dolores espantosos, acompañados de horribles convulsiones, han precedido su agonía; y helo ahí que está expirando.

Sin responderle, acerqueme al enfermo; examiné su pulso, y encontré en aquel aniquilamiento un sueño natural.

Senteme a la cabecera de la cama; pedí el jugo de la yerba, y entreabriendo los labios al enfermo, hícele pasar de hora en hora algunas gotas, durante toda la noche.

Al amanecer, después de un sueño de doce horas, Santiago abrió los ojos, y, con pasmo de Laura, tendieron a ella y a mí sus manos, que habían adquirido movimiento.

Pocos días después dejaba el lecho, y un año más tarde era el esposo de Laura.

—¿Tú lo has conocido ya sano?

—Sí.

—¿Y qué dices de eso?

—Yo creo en los alfileres de Lorenza.

—Yo creo en la yerba del doctor Boso.

Bibliografía

Gorriti, Juana Manuela (1876). *Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo.

Creencias de ayer y hoy

Marcelo Peralta

El cuento de Juana Manuela Gorriti se enmarca en la literatura argentina como una de las primeras obras que refiere a temas científicos, cuando la medicina aún se debatía entre fórmulas con base científica probada y supuestos inexplicables.¹ Esta dicotomía aparece expresada ya en el título del relato. Las referencias al ámbito de la medicina son abundantes (paciente, médico, consulta, curación, tratamiento, diagnóstico) y permiten recrear el escenario de una visita médica a un paciente enfermo. Sin embargo, el Dr. Passaman, más que médico es un magnetizador. Hoy día, estos conceptos son irreconciliables en lo que se define como medicina tradicional y solo se pueden entender dentro de lo que denominamos “terapias alternativas”. Sin embargo, también aparecen referencias a ámbitos pseudocientíficos o sobrenaturales (hipnotismo, magnetismo, vudú), es decir, yerbas como lo científico y alfileres como lo sobrenatural.

Remontarse al contexto de producción del relato significa instalarse en el centro mismo de la dicotomía ciencia/saberes o creencias populares, donde la frontera entre ambas aún no es clara. El intento del positivismo científico de acceder a los secretos de la naturaleza a través de la razón recién comienza y aún se le atribuyen, a algunos elementos de esta última, poderes mágicos o extraordinarios. Dominar la electricidad, los poderes curativos de las plantas o los misterios de las piedras imantadas es parte de aquello que aún no ha sido descubierto en su totalidad, pero que ya se supone como bueno para el hombre porque proviene de la naturaleza. De hecho, hoy en día se siguen usando imanes que, puestos estratégicamente, sirven para adelgazar, para evitar el sarro en las cañerías o para ahorrar nafta.

El cuento no da respuesta sobre el motivo de la sanación del paciente y deja librada la interpretación a las creencias del lector. A través de la literatura no se ofrece una respuesta, sino que se da cuenta de un problema, de una situación sobre la que no se puede dar una respuesta racional. La excusa para contar la historia es un tema amoroso, pero también es un tema científico y aquí se plantean otras dudas: ¿puede la ciencia curar el mal de amores?, ¿habrá alguna vez ciencia para ello?, ¿dónde buscar la respuesta para estos males?

¹ Cf. Gasparini, Sandra (2012). *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Santiago Arcos.



El gaucho Martín Fierro

José Hernández

[Fragmento]

I. Cantor y gaucho

1

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,¹
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

2

Pido a los Santos del Cielo
que ayuden mi pensamiento,
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

6

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre,
dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar.

10

Con la guitarra en la mano
ni las moscas se me arriman,

1 *Vigüela*: guitarra.

naides me pone el pie encima,
y cuando el pecho se entona,
hago gemir a la prima
y llorar a la bordona.²

18

Y sepan cuantos escuchan
de mis penas el relato,
que nunca peleó ni mato,
sino por necesidad;
y que a tanta alversidá
solo me arrojó el mal trato.

19

Y atiendan la relación
que hace un gaucho perseguido,
que padre y marido ha sido
empeñoso y diligente,
y sin embargo, la gente
lo tiene por un bandido.

II. Ayer y hoy

20

Ninguno me hable de penas,
porque yo penando vivo,
y naides se muestre altivo
aunque en el estribo esté:
que suele quedarse a pie
el gaucho más alvertido.

22

Viene el hombre ciego al mundo,
cuartiándolo la esperanza,
y a poco andar ya lo alcanzan
las desgracias a empujones,
¡la pucha, que trae liciones
el tiempo con sus mudanzas!

2 *Prima y bordona*: se refiere a la primera y sexta cuerda, respectivamente, de la guitarra criolla.

23

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer...
Era una delicia el ver
cómo pasaba sus días.

35

Ricuerdo ¡qué maravilla!
Cómo andaba la gauchada
siempre alegre y bien montada
y dispuesta pa el trabajo,
pero hoy en día... ¡barajo!,
no se la ve de aporriada.

42

Venía la carne con cuero,
la sabrosa carbonada,
mazamorra pien pisada,
los pasteles y el güen vino...
pero ha querido el destino
que todo aquello acabara.

43

Estaba el gaucho en su pago
con toda siguridá,
pero aura... ¡barbaridá!
La cosa anda tan fruncida,
que gasta el pobre la vida
en juir de la autoridá.

44

Pues si usted pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe,
lo caza lo mismo que ave
aunque su mujer aborte...
¡No hay tiempo que no se acabe
ni tiento que no se corte!

45

Y al punto dese por muerto
si el alcalde lo bolea,
pues ahí nomás se le apea
con una felpa de palos.
Y después dicen que es malo
el gaucho si los pelea.

47

Ahí comienzan sus desgracias,
ahí principia el pericón,³
porque ya no hay salvación,
y que usted quiera o no quiera,
lo mandan a la frontera
o lo echan a un batallón.

48

Ansí empezaron mis males
lo mesmo que los de tantos;
si gustan... en otros cantos
les diré lo que he sufrido,
después que uno está... perdido
no lo salvan ni los santos.

III. En la frontera

49

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer;
pero empecé a padecer:
me echaron a la frontera,
¡y qué iba a hallar al volver!
Tan solo hallé la tapera.

52

Cantando estaba una vez

3 *Pericón*: baile popular típico de la Argentina y del Uruguay, que se ejecuta acompañado de guitarras y se interrumpe para que los bailarines digan coplas. Aquí, en sentido irónico.

en una gran diversión,
y aprovecho la ocasión
como quiso el juez de paz...
se presentó, y ahí nomás
hizo arriada en montón.

57

Formaron un contingente
con los que del baile arriaron,
con otros nos mesturaron,
que habían agarrao también,
las cosas que aquí se ven
ni los diablos las pensaron.

58

A mí, el juez me tomó entre ojos
en la última votación:
me le había hecho el remolón
y no me arrimé ese día,
y él dijo que yo servía
a los de la esposición.

60

Al mandarnos nos hicieron
más promesas que a un altar,
el juez nos jue a proclamar
y nos dijo muchas veces:
muchachos, a los seis meses
los van a ir a relevar.

65

De los pobres que allí había
a ninguno lo largaron;
los más viejos rezongaron,
pero a uno que se quejó
enseguida lo estaquiaron,
y la cosa se acabó.

66

En la lista de la tarde

el jefe nos cantó el punto
diciendo: “Quinientos juntos
llevará el que se resierte;
lo haremos pitar del juerte;⁴
más bien dese por dijunto”.

67

A naides le dieron armas,
pues toditas las que había
el coronel las tenía,
sigún dijo esa ocasión,
pa repartirlas el día
en que hubiera una invasión.

70

¡Y qué indios, ni qué servicio;
si allí no había ni cuartel!
Nos mandaba el coronel
a trabajar en sus chacras,
y dejábamos las vacas
que las llevara el infiel.

71

Yo primero sembré trigo
y después hice un corral,
corté adobe pa un tapial,
hice un quincho, corté paja...
¡La pucha que se trabaja
sin que le larguen un rial!

72

Y es lo pior de aquel enriedo
que si uno anda hinchando el lomo⁵
se le apean como un plomo...
¡Quién aguanta aquel infierno!
Si eso es servir al gobierno,
a mí no me gusta el cómo.

4 *Pitar del juerte*: por lo general, se refiere a la acción de fumar tabaco negro. Aquí, en sentido figurado, golpear con dureza.

5 *Hinchar el lomo*: resistirse a la autoridad, rebelarse.

73

Más de un año nos tuvieron
en esos trabajos duros;
y los indios, le asiguro,
dentaban cuando querían:
como no los perseguían,
siempre andaban sin apuro.

79

Y cuando se iban los indios
con lo que habían manotiao,
salíamos muy apuraos
a perseguirlos de atrás;
si no se llevaban más
es porque no habían hallao.

80

Allí sí se ven desgracias
y lágrimas y afliciones;
naides le pida perdones
al indio, pues donde dentra,
roba y mata cuanto encuentra
y quema las poblaciones.

IV. Penurias en la frontera

105

Del sueldo nada les cuento,
porque andaba disparando;
nosotros, de cuando en cuando,
solíamos ladrar de pobres:
nunca llegaban los cobres
que se estaban aguardando.

V. Impresiones de la frontera

134

Yo andaba desesperao,

aguardando una ocasión
que los indios un malón
nos dieran, y entre el estrago
hacérmeles cimarrón
y volverme pa mi pago.

135

Aquello no era servicio
ni defender la frontera;
aquello era ratonera
en que solo gana el fuerte:
era jugar a la suerte
con una taba culera.⁶

136

Allí tuito va al revés;
los milicos son los piones,
y andan en las poblaciones
emprestaos pa trabajar;
los rejuntan pa peliar,
cuando entran indios ladrones.

VI. Desertor. Las ruinas del rancho

164

En medio de mi inorancia,
conozco que nada valgo:
soy la liebre o soy el galgo
asigún los tiempos andan;
pero también los que mandan
debieran cuidarnos algo.

165

Una noche que riunidos

6 *Taba culera*: mala suerte, es decir, juego perdido. El juego de la taba consiste en tirar al aire una taba (astrágalo, hueso del tarso) de vaca. Si al caer, queda para arriba el lado cóncavo o cara, llamado “suerte”, se gana; en cambio, si cae del lado opuesto, llamado “culo”, se pierde. Si cae de costado, no hay juego.

estaban en la carpeta
empinando una limeta
el jefe y el juez de paz,
yo no quise aguardar más,
y me hice humo en un sotreta.

168

Volvía al cabo de tres años
de tanto sufrir al ñudo
resertor,⁷ pobre y desnudo,
a procurar suerte nueva;
y lo mismo que el peludo
enderecé pa mi cueva.

169

No hallé ni rastro del rancho:
solo estaba la tapera
¡Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón!
Yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera

170

¡Quién no sentirá lo mismo,
cuando así padece tanto!
Puedo asigurar que el llanto
como una mujer largué:
“¡Ay, mi Dios, si me quedé
más triste que Jueves Santo!”

172

Al dirme dejé la hacienda
que era todito mi haber;
pronto debíamos volver,
sigún el juez prometía,
y hasta entonces cuidaría
de los bienes, la mujer.

⁷ *Resertor*: desertor.

173

Después me contó un vecino
que el campo se lo pidieron;
la hacienda se la vendieron
pa pagar arrendamientos,
y qué sé yo cuantos cuentos,
pero todo lo fundieron.

176

¡Y la pobre mi mujer,
Dios sabe cuánto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé qué gavián,
sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo.

184

Yo he sido manso primero,
y seré gaucho matrero;
en mi triste circunstancia,
aunque es mi mal tan profundo,
nací, y me he criado en estancia,
pero ya conozco el mundo.

VII. Pelea con el moreno

194

Como nunca, en la ocasión
por peliar me dio la tranca.
Y la emprendí con un negro
que trujo una negra en ancas.

195

Al ver llegar la morena,
que no hacía caso de naides,
le dije con la mamúa:
“Va... ca...yendo gente al baile”.⁸

8 *Va... ca...yendo gente al baile*: insinuación humillante, lograda a partir de la pronunciación entrecortada del verso. Recurso frecuente en la literatura gauchesca.

196

La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme,
mirándome como a un perro:
“Más vaca será su madre”.

200

Había estao juntando rabia
el moreno dende ajuera;
en lo escuro le brillaban
los ojos como linterna.

201

Lo conocí retobao,
me acerqué y le dije presto:
“Po...r ... rudo... que un hombre sea⁹
nunca se enoja por esto”.

209

El negro me atropelló
como a quererme comer;
me hizo dos tiros seguidos
y los dos le abarajé.

215

Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra un cerco lo largué.

218

Limpié el facón en los pastos,
desaté mi redomón,
monté despacio y salí
al tranco pa el cañadón.

9 *Po...r... rudo*: Porrudo (refiriéndose al cabello del moreno), en el sentido de *crespo*: ensortijado o rizado de forma natural. Aquí, Fierro emplea el mismo recurso que en la estrofa 195.

219

Después supe que al finao
ni siquiera lo velaron,
y retobao en un cuero,
sin rezarle lo enterraron.

220

Y dicen que dende entonces,
cuando es la noche serena
suele verse una luz mala
como de alma que anda en pena.

VIII. Ser gaucho es un delito

230

Él anda siempre juyendo,
siempre pobre y perseguido,
no tiene cueva ni nido,
como si juera maldito;
porque el ser gaucho... ¡barajo!,
el ser gaucho es un delito.

238

Él nada gana en la paz
y es el primero en la guerra;
no le perdonan si yerra,
que no saben perdonar,
porque el gaucho en esta tierra
solo sirve pa votar.

239

Para él son los calabozos,
para él las duras prisiones;
en su boca no hay razones
aunque la razón le sobre;
que son campanas de palo
las razones de los pobres.

240

Si uno aguanta, es gaucho bruto;
si no aguanta es gaucho malo.
¡Dele azote, dele palo,
porque es lo que él necesita!
De todo el que nació gaucho
esta es la suerte maldita.

IX. Pelea con la policía. Cruz

264

“Vos sos un gaucho matrero
—dijo uno, haciéndose el güeno—.
Vos mataste un moreno
y otro en una pulpería,
y aquí está la polecía
que viene a ajustar tus cuentas;
te va alzar por las cuarenta,¹⁰
si te resistís hoy día”.

265

“No me vengan —contesté—
con relación de dijuntos;
esos son otros asuntos;
vean si me pueden llevar,
que yo no me he de entregar,
aunque vengan todos juntos”.

278

Pero en ese punto mismo
sentí que por las costillas
un sable me hacía cosquillas
y la sangre me heló.
Dende ese momento yo
me salí de mis casillas.

10 *Alzar por las cuarenta*: variación vehemente de la expresión popular “cantar las cuarenta”, en otras palabras, reprimir.

280

Tal vez en el corazón
le tocó un santo bendito
a un gaucho, que pegó el grito
y dijo: “¡Cruz no consiente
que se cometa el delito
de matar a un valiente!”

281

Y ahí nomás se me apareó,
dentrándole a la partida;
yo les hice otra embestida
pues entre dos era robo;¹¹
y el Cruz era como lobo
que defiende su guarida.

284

Yo junté las osamentas,
me hiqué y les recé un bendito,
hice una cruz de un palito
y pedí a mi Dios clemente
me perdonara el delito
de haber muerto tanta gente.

285

Dejamos amotonaos
a los pobres que murieron;
no sé si los recogieron,
porque nos fuimos a un rancho,
o si tal vez los caranchos
ahí nomás se los comieron.

X. Historia de Cruz

300

Yo también tuve una pilcha¹²
que me enllenó el corazón,

11 *Robo*: amplia ventaja.

12 *Pilcha*: mujer.

y si en aquella ocasión
alguien me hubiera buscao,
siguro que me había hallao
más prendido que un botón.

306

Pero, amigo, el comendante
que mandaba la milicia,
como que no desperdicia
se fue refalando a casa;
yo le conocí en la traza
que el hombre traiba malicia.

309

A cada rato, de chasque
me hacía dir a gran distancia;
ya me mandaba a una estancia,
ya al pueblo, ya a la frontera;
pero él en la comendencia
no ponía los pies siquiera.

311

No me gusta que otro gallo
le cacaree a mi gallina;
yo andaba ya con la espina,
hasta que en una ocasión
lo pillé junto al jogón
abrazándome a la china.

313

Peló la espalda y se vino
como a quererme ensartar,
pero yo sin tutubiar
le volví al punto a decir:
“¡Cuidado!, no te vas a pér...tigo,¹³
poné cuarta pa salir”.¹⁴

13 Esto podría significar: “Cuidado, no te caigas del carro”. *Pértigo* es la *pértiga* o lanza del carro de los bueyes en la cual el boyero solía estar sentado y de la cual podía también caerse. Pero al partir la palabra, tenemos en *per* el equivalente fonético de *peer* (“arrojar ventosidades del vientre”). Aquí, vemos nuevamente, con tono burlón, el juego de palabras típico de la *gauchesca*.

14 *Poner cuarta*: del verbo “cuartear”, auxiliar a un caballo a tirar de un carruaje por medio de un lazo.

317

Él me siguió menudiando
mas sin poderme acertar,
y yo, dele culebriar,
hasta que al fin le dentré
y ahí nomás lo despaché
sin dejarlo resollar.

XII. De cómo Cruz terminó en la partida de policía

347

Yo no sé qué tantos meses
esta vida me duró;
a veces nos obligó
la miseria a comer potro:
me había acompañado con otros
tan desgraciaos como yo.

351

Colijo que jue por eso
que me llamó el juez un día,
y me dijo que quería
hacerme a su lao venir,
y que dentrase a servir
de soldao de polecía.

353

Ansí estuve en la partida,
pero ¿qué había de mandar?
Anoche al irlo a tomar
vide güena coyontura,
y a mí no me gusta andar
con la lata a la cintura.

354

Ya conoce, pues, quién soy;
tenga confianza conmigo:
Cruz le dio mano de amigo,
y no lo ha de abandonar;

juntos podemos buscar
pa los dos un mesmo abrigo.

358

Y dejo rodar la bola,
que algún día se ha de parar;
tiene el gaucho que aguantar
hasta que lo trague el hoyo
o hasta que venga algún criollo
en esta tierra a mandar.

XIII. Hacia las tolderías

374

Y yo empujao por las mías
quiero salir de este infierno:
ya no soy pichón muy tierno
y sé manejar la lanza,
y hasta los indios no alcanza
la facultá del gobierno.

375

Yo sé que allá los caciques
ampan a los cristianos,
y que los tratan de “hermanos”
cuando se van por su gusto.
¿A qué andar pasando sustos?
Alcemos el poncho y vamos.

382

Allá habrá siguridá
ya que aquí no la tenemos;
menos males pasaremos
y ha de haber grande alegría
el día que nos descolguemos
en alguna toldería.

388

En este punto el cantor
buscó un porrón pa consuelo,
echó un trago como un cielo,
dando fin a su argumento;

y de un golpe el instrumento
lo hizo astillas contra el suelo.

389

“Ruempo —dijo— la guitarra,
pa no volverme a tentar;
ninguno la ha de tocar,
por seguro tengaló;
pues naides ha de cantar
cuando este gaucho cantó”.

391

Cruz y Fierro, de una estancia
una tropilla se arriaron;
por delante se la echaron
como criollos entendidos,
y pronto, sin ser sentidos,
por la frontera cruzaron.

394

Y ya con estas noticias
mi relación acabé;
por ser ciertas las conté,
todas las desgracias dichas:
es un telar de desdichas
cada gaucho que usté ve.

395

Pero ponga su esperanza
en el Dios que lo formó;
y aquí me despido yo
que he relatao a mi modo
MALES QUE CONOCEN TODOS,
PERO QUE NAIDES CONTÓ.

Bibliografía

Hernández, José (2000). *Martín Fierro*. Buenos Aires, Planeta.

El gaucho Martín Fierro y la paradoja del Estado liberal moderno

Emiliano Orlante

El gaucho Martín Fierro aparece publicado por primera vez en un modesto folleto en 1872 y, al poco tiempo, alcanza niveles de venta inéditos para la época y la región. Durante ese período, Domingo Faustino Sarmiento, adversario político de José Hernández, es el presidente de la nación argentina, el segundo mandatario de la denominada “república conservadora”.¹ Esta contextualización no es menor, ya que el poema denuncia y critica duramente el sometimiento y la liquidación del gaucho que el gobierno Mitre-Sarmiento efectúa en nombre del proceso “civilizador”.

En la carta que el poeta envía a José Zoilo Miguens, primer editor de *El gaucho Martín Fierro*, manifiesta que su labor es hacer una fisonomía del gaucho, que describa su psicología y sus experiencias de vida, desde una óptica “seria”, ya que él no pretende utilizar el colorido de la poesía gauchesca para mofarse del gaucho y de su “ignorancia”, como puede verse en *Fausto*, de Estanislao del Campo. De hecho, en su poema narrativo, Hernández intenta adentrarse en la filosofía del gaucho que, según él, aprende en la misma naturaleza. Además, respeta la superstición y las preocupaciones del hombre de campo “nacidas y fomentadas por la misma ignorancia”.

Esta concepción hernandiana arroja cierto progresismo, si se la coteja con las impresiones e ideas que la elite dominante tiene sobre el gaucho durante el mismo período. En *Facundo*, si bien Sarmiento pondera las habilidades de los gauchos rastreador y baqueano, por otro lado, las reduce a una ciencia casera y popular; en otros términos, las califica como pseudociencia. Este alejamiento de la sistematización de los conocimientos y principios que pueden comprobarse a través de la experiencia representa, en el imaginario sarmientino, una total disociación entre el hombre de campo y el de la ciudad. Para Sarmiento, se trata de una separación irreconciliable basada en fundamentos gnoseológicos.

Contrario a estas nociones, Hernández afirma que las creencias y supersticiones que conforman el sustento de la “filosofía gauchesca” provienen, como los sa-

1 Se denomina “república conservadora” al período comprendido entre 1860-1916. Tras la Batalla de Pavón (1861), se consolida la oligarquía porteña en la toma de decisiones políticas y económicas del país. El primer presidente de la era conservadora fue Bartolomé Mitre (1861-1868).

beres de Medio Oriente, de la naturaleza. Con esta operación crítica de equiparar la filosofía del gaucho con la de Medio Oriente, el poeta cuestiona los postulados gnoseológicos sarmientinos, ya que lo que es conocido como filosofía occidental tiene su génesis y fundamento científico no en Europa, sino en los pensadores de Medio Oriente.

La diferencia entre estas posiciones radica fundamentalmente en la fuerte característica eurocentrista que poseen las ideas de los librepensadores de la clase dominante más conservadores. En este sentido, Sarmiento considera al gaucho como una etnia sin capacidades industriales, sin las competencias necesarias para adaptarse al modelo industrial “civilizado” de las potencias europeas y de los EE. UU. Según el autor de *Recuerdos de provincia*, las causas de este divorcio pueden encontrarse en la “barbarie” –falta de cultura y civilidad– y en las condiciones de aislamiento del territorio argentino que reproducen el salvajismo.

Desde una perspectiva más moderada, Hernández sostiene que al gaucho no se lo trata de integrar paulatinamente, desde sus costumbres, al modelo europeo, sino que se lo intenta incorporar de un modo violento. Y añade que esta violencia se manifiesta de modo flagrante en la realidad, ya que el gaucho no es considerado por las autoridades como un ciudadano de un Estado liberal moderno, sino que subsiste prácticamente como un esclavo del Estado. También, el mismo autor desmitifica las opiniones generales, originadas desde la elite conservadora, acerca del gaucho como “perezoso” y “poco afecto al trabajo”. De hecho, invierte estas consideraciones denunciando las condiciones paupérrimas en las que se encuentra el gaucho en la frontera y en las estancias.

Al releer *El gaucho Martín Fierro*, podemos apreciar que el gesto crítico de Hernández radica en hacer foco en que estas explotaciones y maltratos provienen del lado “civilizador”; por ello, Fierro y Cruz reaccionan de forma antagónica adentrándose en tierra india. Pero la crítica del poeta no queda solo en la huida de los gauchos, sino también en dotar a las poblaciones indígenas con valores ilustrados y principios sociales de la Revolución francesa, aquellos que debería ejecutar la “civilización”, o sea, los Estados liberales modernos. Al respecto, podemos leer en la estrofa 375:

Yo sé que allá los caciques
ampan a los cristianos,
y que los tratan de “hermanos”
cuando se van por su gusto.

Y en la estrofa 382, encontramos lo siguiente:

Allá habrá siguridá
ya que aquí no la tenemos;
menos males pasaremos
y ha de haber grande alegría
el día que nos descolguemos
en alguna toldería.

En la primera estrofa citada, vemos una clara referencia a uno de los valores revolucionarios franceses más destacados: la fraternidad; y en la segunda, una alusión a la seguridad institucional que el Estado “civilizador” no está proporcionando a todos los ciudadanos. En este sentido, Hernández objeta el rumbo del actual Estado argentino, ya que los valores y principios que constituyen los Estados liberales modernos no se encuentran en ellos, sino, contrariamente, en las tolderías.

Por medio de esta paradoja, el poema auspicia que la verdadera vinculación humana –“los tratan de ‘hermanos’”– y las efectivas prácticas políticas de los ciudadanos, como la de respetar la “seguridad” de los habitantes en la ejecución de las garantías constitucionales, pueden hallarse realmente entre los indios. En esta gran alegoría final, Hernández critica la dicotomía sarmientina, civilización o barbarie, haciendo que sus gauchos se dirijan hacia el máximo exponente de la barbarie: las tolderías. Con este gesto audaz, el poeta evidencia que solo en las tolderías la humanidad podrá encontrarse a sí misma de un modo fraternal y bajo un Estado de derecho que la ampare.

Bibliografía

- Gramuglio, María Teresa y Beatriz Sarlo (1986). “José Hernández”. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 1-24.
- (1986). “Martín Fierro”. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 25-48.
- Hernández, José (2000). *Martín Fierro*. Buenos Aires, Planeta.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (1974), *Facundo*. Buenos Aires, Losada.
- Viñas, David (1971). “Populismo, heterodoxia y reconciliación: José Hernández”. En *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo Veinte, pp. 22-26.

El matadero

Esteban Echeverría*

A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración, pasaban por los años de Cristo del 183... Estábamos, a más, en cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la Iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, *sustine, abstine* (sufre, abstente),¹ ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles, a causa de que la carne es pecaminosa, y, como dice el proverbio, busca a la carne. Y como la Iglesia tiene *ab initio* y por delegación directa de Dios, el imperio inmaterial sobre las conciencias y estómagos, que en manera alguna pertenecen al individuo, nada más justo y racional que vede lo malo.

Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos, sabiendo que el pueblo de Buenos Aires atesora una docilidad singular para someterse a toda especie de mandamiento, solo traen en días cuaresmales al matadero, los novillos necesarios para el sustento de los niños y de los enfermos dispensados de la abstinencia por la Bula y no con el ánimo de que se harten algunos herejotes, que no faltan, dispuestos siempre a violar los mandamientos carnificinos de la Iglesia, y a contaminar la sociedad con el mal ejemplo.

Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa. Los caminos se anegaron; los pantanos se pusieron a nado y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro. Una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias aguas hasta el pie de las barrancas del Alto. El Plata creciendo embravecido empujó esas aguas que venían buscando su cauce y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras. La ciudad circunvalada del norte al este por una cintura de agua y barro, y al sud por un piélago blanquecino en cuya superficie flotaban a la ventura algunos barquichuelos y negreaban las chimeneas y las copas de los árboles, echaba

* Esteban Echeverría (Buenos Aires, 1805 - Montevideo, 1851) se formó en Francia con los ideales del Romanticismo, se dedicó a la literatura y a la política. Frecuentó con Juan Bautista Alberdi, José Mármol, Domingo Faustino Sarmiento, entre otros, el Salón Literario de Marcos Sastre, creado en 1837. Todos ellos conforman la denominada "Generación del '37". Tenaz opositor del rosismo, Echeverría tuvo que exiliarse en la Banda Oriental. Entre 1838 y 1840, escribió *El matadero*, obra que se publicó recién en 1871. También escribió *La cautiva* (1837).

1 Los resaltados en cursiva pertenecen al original.

desde sus torres y barrancas atónitas miradas al horizonte como implorando la misericordia del Altísimo. Parecía el amago de un nuevo diluvio. Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebosando se derrama en inundación. ¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la Iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor! ¡Ah de vosotros si no imploráis misericordia al pie de los altares! Llegará la hora tremenda del vano crujir de dientes y de las frenéticas imprecaciones. Vuestra impiedad, vuestras herejías, vuestras blasfemias, vuestros crímenes horrendos, han traído sobre nuestra tierra las plagas del Señor. La justicia del Dios de la Federación os declarará malditos.

Las pobres mujeres salían del templo sin aliento, anonadadas, echando, como era natural, la culpa de aquella calamidad a los unitarios.

Continuaba, sin embargo, lloviendo a cántaros, y la inundación crecía acreditando el pronóstico de los predicadores. Las campanas comenzaron a tocar rogativas por orden del muy católico Restaurador, quien parece no las tenía todas consigo. Los libertinos, los incrédulos, es decir, los unitarios, empezaron a amedrentarse al ver tanta cara compungida, oír tanta batahola de imprecaciones. Se hablaba ya, como de cosa resuelta, de una procesión en que debía ir toda la población descalza y a cráneo descubierto, acompañando al Altísimo, llevado bajo palio por el obispo, hasta la barranca de Balcarce, donde millares de voces conjurando al demonio unitario de la inundación, debían implorar la misericordia divina.

Feliz, o mejor, desgraciadamente, pues la cosa habría sido de verse, no tuvo efecto la ceremonia, porque bajando el Plata, la inundación se fue poco a poco escurriendo en su inmenso lecho sin necesidad de conjuro ni plegarias.

Lo que hace principalmente a mi historia es que por causa de la inundación estuvo quince días el Matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna, y que en uno o dos, todos los bueyes de quinteros y aguateros se consumieron en el abasto de la ciudad. Los pobres niños y enfermos se alimentaban con huevos y gallinas, y los gringos y herejotes bramaban por el beefsteak y el asado. La abstinencia de carne era general en el pueblo, que nunca se hizo más digno de la bendición de la Iglesia, y así fue que llovieron sobre él millones y millones de indulgencias plenarias. Las gallinas se pusieron a seis pesos y los huevos a cuatro reales y el pescado carísimo. No hubo en aquellos días cuaresmales promiscuaciones ni excesos de gula; pero en cambio se fueron derecho al cielo innumerables ánimas, y acontecieron cosas que parecen soñadas.

No quedó en el matadero ni un solo ratón vivo de muchos millares que allí tenían albergue. Todos murieron o de hambre o ahogados en sus cuevas por la incesante lluvia. Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos

de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las gaviotas y los perros, inseparables rivales suyos en el Matadero, emigraron en busca de alimento animal. Porción de viejos achacosos cayeron en consunción por falta de nutritivo caldo; pero lo más notable que sucedió fue el fallecimiento casi repentino de unos cuantos gringos herejes que cometieron el desacato de darse un hartazgo de chorizos de Extremadura, jamón y bacalao y se fueron al otro mundo a pagar el pecado cometido por tan abominable promiscuación.

Algunos médicos opinaron que si la carencia de carne continuaba, medio pueblo caería en síncope por estar los estómagos acostumbrados a su corroborante jugo; y era de notar el contraste entre estos tristes pronósticos de la ciencia y los anatemas lanzados desde el púlpito por los reverendos padres contra toda clase de nutrición animal y de promiscuación en aquellos días destinados por la Iglesia al ayuno y la penitencia. Se originó de aquí una especie de guerra intestina entre los estómagos y las conciencias, atizada por el inexorable apetito y las no menos inexorables vociferaciones de los ministros de la Iglesia, quienes, como es su deber, no transigen con vicio alguno que tienda a relajar las costumbres católicas: a lo que se agregaba el estado de flatulencia intestinal de los habitantes, producido por el pescado y los porotos y otros alimentos algo indigestos.

Esta guerra se manifestaba por sollozos y gritos descompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas y calles de la ciudad o dondequiera concurrían gentes. Alarmóse un tanto el gobierno, tan paternal como previsor, del Restaurador, creyendo aquellos tumultos de origen revolucionario y atribuyéndolos a los mismos salvajes unitarios, cuyas impiedades, según los predicadores federales, habían traído sobre el país la inundación de la cólera divina; tomó activas providencias, desparramó sus esbirros por la población, y por último, bien informado, promulgó un decreto tranquilizador de las conciencias y de los estómagos, encabezado por un considerando muy sabio y piadoso para que a todo trance y arremetiendo por agua y todo, se trajese ganado a los corrales.

En efecto, el decimosexto día de la carestía, víspera del día de Dolores, entró a nado por el paso de Burgos al Matadero del Alto una tropa de cincuenta novillos gordos; cosa poca por cierto para una población acostumbrada a consumir diariamente de doscientos a trescientos, y cuya tercera parte al menos gozaría del fuero eclesiástico de alimentarse con carne. ¡Cosa extraña que haya estómagos privilegiados y estómagos sujetos a leyes inviolables y que la Iglesia tenga la llave de los estómagos!

Pero no es extraño, supuesto que el diablo con la carne suele meterse en el cuerpo y que la Iglesia tiene el poder de conjurarlo: el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad, sino la de la Iglesia y el gobier-

no. Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente. Así era, poco más o menos, en los felices tiempos de nuestros beatos abuelos que por desgracia vino a turbar la Revolución de Mayo.

Sea como fuere, a la noticia de la providencia gubernativa, los corrales del Alto se llenaron, a pesar del barro, de carniceros, achuradores y curiosos, quienes recibieron con grandes vociferaciones y palmoteos los cincuenta novillos destinados al matadero.

—Chica, pero gorda —exclamaban—. ¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador!

Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero, y no había fiesta sin Restaurador como no hay sermón sin San Agustín. Cuentan que al oír tan desaforados gritos las últimas ratas que agonizaban de hambre en sus cuevas, se reanimaron y echaron a correr desatentadas conociendo que volvían a aquellos lugares la acostumbrada alegría y la algazara precursora de abundancia.

El primer novillo que se mató fue todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado. Una comisión de carniceros marchó a ofrecérselo a nombre de los federales del matadero, manifestándole *in voce* su agradecimiento por la acertada providencia del gobierno, su adhesión ilimitada al Restaurador y su odio entrañable a los salvajes unitarios, enemigos de Dios y de los hombres. El Restaurador contestó a la arenga, *rinforzando* sobre el mismo tema y concluyó la ceremonia con los correspondientes vivas y vociferaciones de los espectadores y actores. Es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de su Ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado mal ejemplo aceptando semejante regalo en día santo.

Siguió la matanza y en un cuarto de hora cuarenta y nueve novillos se hallaban tendidos en la playa del matadero, desollados unos, los otros por desollar. El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata. Pero para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo preciso es hacer un croquis de la localidad.

El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito en las quintas al sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el este. Esta playa con declive al sud, está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce, recoge en tiempo de lluvia, toda la sangraza seca o reciente del matadero. En la junción del ángulo recto hacia el oeste está lo que llaman la casilla,

edificio bajo, de tres piezas de media agua con corredor al frente que da a la calle y palenque para atar caballos, a cuya espalda se notan varios corrales de palo a pique de ñandubay con sus fornidas puertas para encerrar el ganado.

Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal en el cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados y casi sin movimiento. En la casilla se hace la recaudación del impuesto de corrales, se cobran las multas por violación de reglamentos y se sienta el juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república por delegación del Restaurador. Fácil es calcular qué clase de hombre se requiere para el desempeño de semejante cargo. La casilla, por otra parte, es un edificio tan ruin y pequeño que nadie lo notaría en los corrales a no estar asociado su nombre al del terrible juez y a no resaltar sobre su blanca pintura los siguientes letreros rojos: “Viva la Federación”, “Viva el Restaurador y la heroína doña Encarnación Ezcurra”, “Mueran los salvajes unitarios”. Letreros muy significativos, símbolo de la fe política y religiosa de la gente del matadero. Pero algunos lectores no sabrán que la tal heroína es la difunta esposa del Restaurador, patrona muy querida de los carniceros, quienes, ya muerta, la veneraban como viva por sus virtudes cristianas y su federal heroísmo en la revolución contra Balcarce. Es el caso que un aniversario de aquella memorable hazaña de la mazorca, los carniceros festejaron con un espléndido banquete en la casilla a la heroína, banquete al que concurrió con su hija y otras señoras federales, y que allí en presencia de un gran concurso ofreció a los señores carniceros en un solemne brindis, su federal patrocinio, por cuyo motivo ellos la proclamaron entusiasmados patrona del matadero, estampando su nombre en las paredes de la casilla donde se estará hasta que lo borre la mano del tiempo.

La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de la fábula, y entremezclados con ellas algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. Cuarenta y tantas carretas toldadas con negruzco y pelado cuero se escalonaban irregularmente a lo largo de la playa y algunos jinetes con el poncho calado y el lazo prendido al tiento cruzaban por entre ellas al tranco o reclinados sobre el pescuezo de los caballos echaban ojo indolente sobre uno de aquellos animados grupos, al paso que más arriba, en el aire, un enjambre de gaviotas blanquiazules

que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del Matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería. Esto se notaba al principio de la matanza.

Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en el medio de ellos cayese alguna bala perdida o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era, que el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otro los cuartos en los ganchos a su carreta, despellejaba en este, sacaba el sebo en aquel, de entre la chusma que ojeaba y aguardaba la presa de achura salía de cuando en cuando una mugrienta mano a dar un tarazón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y gritería descompasada de los muchachos.

—Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía —gritaba uno.

—Aquel lo escondió en el alzapón —replicaba la negra.

—Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo —exclamaba el carnicero.

—¿Qué le hago, ño Juan? ¡No sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.

—Son para esa bruja: a la m...

—¡A la bruja! ¡A la bruja! —repetieron los muchachos—. ¡Se lleva la riñonada y el tongorí! Y cayeron sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendas pelotas de barro.

Hacia otra parte, entretanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hilera cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando uno a uno los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagados, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas y las henchían de aire de sus pulmones para depositar en ellas, luego de secas, la achura.

Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban de vejigazos o se tiraban bolas de carne, desparramando con ellas y su algazara la nube de gaviotas que columpiándose en el aire celebraban chillando la matanza. Oíanse a menudo a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores.

De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa, y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y

mordiscones. Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo.

Por un lado, dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horrendos tajos y reveses; por otro, cuatro ya adolescentes ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero; y no de ellos distante, porción de perros flacos ya de la forzosa abstinencia, empleaban el mismo medio para saber quién se llevaría un hígado envuelto en barro. Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita.

Un animal había quedado en los corrales de corta y ancha cerviz, de mirar fiero, sobre cuyos órganos genitales no estaban conformes los pareceres porque tenía apariencias de toro y de novillo. Llegole su hora. Dos enlazadores a caballo penetraron al corral en cuyo contorno hervía la chusma a pie, a caballo y horquetada sobre sus ñudosos palos. Formaban en la puerta el más grotesco y sobresaliente grupo varios pialadores y enlazadores de a pie con el brazo desnudo y armado del certero lazo, la cabeza cubierta con un pañuelo punzó y chaleco y chiripá colorado, teniendo a sus espaldas varios jinetes y espectadores de ojo escrutador y anhelante.

El animal, prendido ya al lazo por las astas, bramaba echando espuma furibundo y no había demonio que lo hiciera salir del pegajoso barro donde estaba como clavado y era imposible pialarlo. Gritábanle, lo azuzaban en vano con las mantas y pañuelos los muchachos prendidos sobre las horquetas del corral, y era de oír la disonante batahola de silbidos, palmadas y voces triples y roncadas que se desprendía de aquella singular orquesta.

Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca y cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo o picado por el aguijón de alguna lengua locuaz.

—Hi de p... en el toro.

—Al diablo los torunos del Azul.

—Malhaya el tropero que nos da gato por liebre.

—Si es novillo.

—¿No está viendo que es toro viejo?

—Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c... si le parece, c...o!

—Ahí los tiene entre las piernas. ¿No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño; ¿o se ha quedado ciego en el camino?

—Su madre sería la ciega, pues que tal hijo ha parido. ¿No ve que todo ese bulto es barro?

—Es emperrado y arisco como un unitario.

Y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron: ¡Mueran los salvajes unitarios!

—Para el tuerto los h...

—Sí, para el tuerto, que es hombre de c... para pelear con los unitarios.

—El matahambre a Matasiete, degollador de unitarios. ¡Viva Matasiete!

—¡A Matasiete el matahambre!

—Allá va —gritó una voz ronca, interrumpiendo aquellos desahogos de la cobardía feroz—. ¡Allá va el toro!

—¡Alerta! ¡Guarda los de la puerta! ¡Allá va furioso como un demonio!

Y, en efecto, el animal acosado por los gritos y sobre todo por dos picanas agudas que le espoleaban la cola, sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entre ambos lados una rojiza y fosfórica mirada. Diole el tirón el enlazador sentando su caballo, desprendió el lazo del asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.

—Se cortó el lazo —gritaron unos—: ¡allá va el toro!

Pero otros, deslumbrados y atónitos, guardaron silencio porque todo fue como un relámpago. Desparramose un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe se escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando:

—¡Allá va el toro! ¡Atajen! ¡Guarda!

—¡Enlaza, Siete pelos!

—¡Que te agarra, botija!

—¡Va furioso; no se le pongan delante!

—¡Ataja, ataja, morado!

—¡Dele espuela al mancarrón!

—¡Ya se metió en la calle Sola!

—¡Que lo ataje el diablo!

El tropel y vocifería era infernal. Unas cuantas negras achuradoras sentadas en hilera al borde del zanjón oyendo el tumulto se acogieron y agazaparon entre las panzas y tripas que desenredaban y devanaban con la paciencia de Penélope, lo que sin duda las salvó, porque el animal lanzó al mirarlas un bufido aterrador, dio un brinco sesgado y siguió adelante perseguido por los jinetes. Cuentan que una

de ellas se fue de cámaras; otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa.

El toro, entretanto, tomó hacia la ciudad por una larga y angosta calle que parte de la punta más aguda del rectángulo anteriormente descrito, calle encerrada por una zanja y un cerco de tunas, que llaman Sola por no tener más de dos casas laterales y en cuyo apozado centro había un profundo pantano que tomaba de zanja a zanja. Cierta inglés, de vuelta de su saladero vadeaba este pantano a la sazón, paso a paso, en un caballo algo arisco, y sin duda iba tan absorto en sus cálculos que no oyó el tropel de jinetes ni la gritería sino cuando el toro arremetía al pantano. Azorose de repente su caballo dando un brinco al sesgo y echó a correr dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango. Este accidente, sin embargo, no detuvo ni refrenó la carrera de los perseguidores del toro, antes al contrario, soltando carcajadas sarcásticas:

—Se amoló el gringo; levántate, gringo —exclamaron, y cruzando el pantano amasando con barro bajo las patas de sus caballos, su miserable cuerpo. Salió el gringo, como pudo, después a la orilla, más con la apariencia de un demonio tostado por las llamas del infierno que un hombre blanco pelirrojo. Más adelante, al grito de ¡al toro, al toro! cuatro negras achuradoras que se retiraban con su presa se zambulleron en la zanja llena de agua, único refugio que les quedaba.

El animal, entretanto, después de haber corrido unas veinte cuadradas en distintas direcciones azorando con su presencia a todo viviente, se metió por la tranquera de una quinta donde halló su perdición. Aunque cansado, manifestaba brío y colérico ceño; pero rodeábalo una zanja profunda y un tupido cerco de pitas, y no había escape. Juntáronse luego sus perseguidores que se hallaban desbandados y resolvieron llevarlo en un señuelo de bueyes para que expiase su atentado en el lugar mismo donde lo había cometido.

Una hora después de su fuga el toro estaba otra vez en el matadero donde la poca chusma que había quedado no hablaba sino de sus fechorías. La aventura del gringo en el pantano excitaba principalmente la risa y el sarcasmo. Del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre: su cadáver estaba en el cementerio.

Enlazaron muy luego por las astas al animal que brincaba haciendo hincapié y lanzando roncós bramidos. Echáronle, uno, dos, tres piales; pero infructuosos: al cuarto quedó prendido en una pata: su brío y su furia redoblaron; su lengua estirándose convulsiva arrojaba espuma, su nariz humo, sus ojos miradas encendidas.

—¡Desjarreten ese animal! —exclamó una voz imperiosa. Matasiete se tiró al punto del caballo, cortole el garrón de una cuchillada y gambeteando en torno de él con su enorme daga en mano, se la hundió al cabo hasta el puño en la garganta

mostrándola enseguida humeante y roja a los espectadores. Brotó un torrente de la herida, exhaló algunos bramidos roncós, vaciló y cayó el soberbio animal entre los gritos de la chusma que proclamaba a Matasiete vencedor y le adjudicaba en premio el matambre. Matasiete extendió, como orgulloso, por segunda vez el brazo y el cuchillo ensangrentado y se agachó a desollarlo con otros compañeros.

Faltaba que resolver la duda sobre los órganos genitales del muerto, clasificado provisoriamente de toro por su indomable fiereza; pero estaban todos tan fatigados de la larga tarea que la echaron por lo pronto en olvido. Mas de repente una voz ruda exclamó:

—¡Aquí están los huevos! —sacando de la barriga del animal y mostrándolos a los espectadores, dos enormes testículos, signo inequívoco de su dignidad de toro. La risa y la charla fue grande; todos los incidentes desgraciados pudieron fácilmente explicarse. Un toro en el Matadero era cosa muy rara, y aun vedada. Aquel, según reglas de buena policía debió arrojarse a los perros; pero había tanta escasez de carne y tantos hambrientos en la población, que el señor Juez tuvo a bien hacer ojo lerdo.

En dos por tres estuvo desollado, descuartizado y colgado en la carreta el maldito toro. Matasiete colocó el matambre bajo el pellón de su recado y se preparaba a partir. La matanza estaba concluida a las doce, y la poca chusma que había presenciado hasta el fin, se retiraba en grupos de a pie y de a caballo, o tirando a la cincha algunas carretas cargadas de carne.

Mas de repente la ronca voz de un carnicero gritó:

—¡Allí viene un unitario! —y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea.

—¿No le ven la patilla en forma de U? No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero.

—Perro unitario.

—Es un cajetilla.

—Monta en silla como los gringos.

—La mazorca con él.

—¡La tijera!

—Es preciso sobarlo.

—Trae pistoleras por pintar.

—Todos estos cajetillas unitarios son pintores como el diablo.

—¿A que no te le animás, Matasiete?

—¿A qué no?

—A que sí.

Matasiete era hombre de pocas palabras y de mucha acción. Tratándose de violencia, de agilidad, de destreza en el hacha, el cuchillo o el caballo, no hablaba y

obraba. Lo habían picado: prendió la espuela a su caballo y se lanzó a brida suelta al encuentro del unitario.

Era este un joven como de veinticinco años de gallarda y bien apuesta persona que mientras salían en borbotón de aquellas desaforadas bocas las anteriores exclamaciones trotaba hacia Barracas, muy ajeno de temer peligro alguno. Notando empero, las significativas miradas de aquel grupo de dogos de matadero, echa maquinalmente la diestra sobre las pistoleras de su silla inglesa, cuando una pechada al sesgo del caballo de Matasiete lo arroja de los lomos del suyo tendiéndolo a la distancia boca arriba y sin movimiento alguno.

—¡Viva Matasiete! —exclamó toda aquella chusma cayendo en tropel sobre la víctima como los caranchos rapaces sobre la osamenta de un buey devorado por el tigre.

Atolondrado todavía el joven, fue, lanzando una mirada de fuego sobre aquellos hombres feroces, hacia su caballo que permanecía inmóvil no muy distante a buscar en sus pistolas el desagravio y la venganza. Matasiete dando un salto le salió al encuentro y con fornido brazo asiéndolo de la corbata lo tendió en el suelo tirando al mismo tiempo la daga de la cintura y llevándola a su garganta.

Una tremenda carcajada y un nuevo viva estentóreo volvió a vitorearlo.

¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! Siempre en pandillas cayendo como buitres sobre la víctima inerte.

—Degüéllalo, Matasiete: quiso sacar las pistolas. Degüéllalo como al toro.

—Pícaro unitario. Es preciso tusarlo.

—Tiene buen pescuezo para el violín.

—Tocale el violín.

—Mejor es la resbalosa.

—Probemos —dijo Matasiete y empezó sonriendo a pasar el filo de su daga por la garganta del caído, mientras con la rodilla izquierda le comprimía el pecho y con la siniestra mano le sujetaba por los cabellos.

—No, no lo degüellen —exclamó de lejos la voz imponente del Juez del Matadero que se acercaba a caballo.

—A la casilla con él, a la casilla. Preparen la mazorca y las tijeras. ¡Mueran los salvajes unitarios! ¡Viva el Restaurador de las leyes!

—¡Viva Matasiete!

—¡Mueran! ¡Vivan! —repitieron en coro los espectadores y atándolo codo con codo, entre moquetes y tirones, entre vociferaciones e injurias, arrastraron al infeliz joven al banco del tormento como los sayones al Cristo.

La sala de la casilla tenía en su centro una grande y fornida mesa de la cual no salían los vasos de bebida y los naipes sino para dar lugar a las ejecuciones y torturas de los sayones federales del matadero. Notábase además en un rincón otra mesa chica con recado de escribir y un cuaderno de apuntes y porción de sillas

entre las que resaltaba un sillón de brazos destinado para el Juez. Un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas cantaba al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales, cuando la chusma llegando en tropel al corredor de la casilla lanzó a empellones al joven unitario hacia el centro de la sala.

—A ti te toca la resbalosa —gritó uno.

—Encomienda tu alma al diablo.

—Está furioso como toro montaraz.

—Ya le amansará el palo.

—Es preciso sobarlo.

—Por ahora verga y tijera.

—Si no, la vela.

—Mejor será la mazorca.

—Silencio y sentarse —exclamó el Juez dejándose caer sobre su sillón. Todos obedecieron, mientras el joven de pie encarando al juez exclamó con voz preñada de indignación.

—Infames sayones, ¿qué intentan hacer de mí?

—¡Calma! —dijo sonriendo el juez—. No hay que encolerizarse. Ya lo verás.

El joven, en efecto, estaba fuera de sí de cólera. Todo su cuerpo parecía estar en convulsión. Su pálido y amoratado rostro, su voz, su labio trémulo, mostraban el movimiento convulsivo de su corazón, la agitación de sus nervios. Sus ojos de fuego parecían salirse de la órbita, su negro y lacio cabello se levantaba erizado. Su cuello desnudo y la pechera de su camisa dejaban entrever el latido violento de sus arterias y la respiración anhelante de sus pulmones.

—¿Tiemblas? —le dijo el juez.

—De rabia porque no puedo sofocarte entre mis brazos.

—¿Tendrías fuerza y valor para eso?

—Tengo de sobra voluntad y coraje para ti, infame.

—A ver las tijeras de tusar mi caballo: túsenlo a la federala.

Dos hombres le asieron, uno de la ligadura del brazo, otro de la cabeza y en un minuto cortáronle la patilla que poblaba toda su barba por bajo, con risa estrepitosa de sus espectadores.

—A ver —dijo el Juez—, un vaso de agua para que se refresque.

—Uno de hiel te haría yo beber, infame.

Un negro petiso púsosele al punto delante con un vaso de agua en la mano. Diole el joven un puntapié en el brazo y el vaso fue a estrellarse en el techo salpicando el asombrado rostro de los espectadores.

—Este es incorregible.

—Ya lo domaremos.

—Silencio —dijo el juez—. Ya estás afeitado a la federala, solo te falta el bigote. Cuidado con olvidarlo. Ahora vamos a cuentas. ¿Por qué no traes divisa?

—Porque no quiero.

—¿No sabes que lo manda el Restaurador?

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

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

—Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas; infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos en cuatro patas.

—¿No temes que el tigre te despedace?

—Lo prefiero a que maniatado me arranquen como el cuervo, una a una las entrañas.

—¿Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína?

—Porque lo llevo en el corazón por la Patria, ¡por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames!

—¿No sabes que así lo dispuso el Restaurador?

—Lo dispusisteis vosotros, esclavos, para lisonjear el orgullo de vuestro señor y tributarle vasallaje infame.

—¡Insolente! Te has embravecido mucho. Te haré cortar la lengua si chistas. Abajo los calzones a este mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.

Apenas articuló esto el Juez, cuatro sayones salpicados de sangre, suspendieron al joven y lo tendieron largo a largo sobre la mesa comprimiéndole todos sus miembros.

—Primero degollarme que desnudarme; infame canalla.

Atáronle un pañuelo a la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes. Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre.

—Átenlo primero —exclamó el Juez.

—Está rugiendo de rabia —articuló un sayón.

En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo. Era preciso hacer igual operación con las manos, para lo cual soltaron las ataduras que las comprimían en la espalda. Sintiéndolas libres el joven, por un movimiento brusco en el cual pareció agotarse toda su fuerza y vitalidad, se incorporó primero sobre sus brazos, después sobre sus rodillas y se desplomó al momento murmurando:

—Primero degollarme que desnudarme, infame canalla.

Sus fuerzas se habían agotado. Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

—Reventó de rabia el salvaje unitario —dijo uno.

—Tenía un río de sangre en las venas —articuló otro.

—Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio —exclamó el Juez frunciendo el ceño de tigre—. Es preciso dar parte, desátenlo y vamos.

Verificaron la orden; echaron llave a la puerta y en un momento se escurrió la chusma en pos del caballo del Juez cabizbajo y taciturno.

Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas.

En aquel tiempo, los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.

Bibliografía

Echeverría, Esteban (1870-1874). *Obras completas*. Edición a cargo de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Carlos Casavalle.

El nacimiento de la literatura argentina

Carlos Gamberro*

(...) La literatura argentina empezó muy bien y muy mal al mismo tiempo y a manos de la misma persona. *El matadero* es buen candidato a ser considerado uno de nuestros mejores relatos de ficción, y es, sin duda, el primero que vale la pena. El poema narrativo *La cautiva*, en cambio, es pésimo.

(...) A diferencia de *La cautiva*, donde todos, el poeta, los indios, el caudillo gaucho y su china hablan como si hubieran pasado la tarde leyendo a Lamartine, en *El matadero* hay tres voces claramente diferenciadas: la voz en primera persona del narrador, irónica, ácida, y que no renuncia a la inteligencia aun en los momentos de mayor indignación; el habla criolla “baja” de los matarifes, negras achuradoras y pícaros (...) y el lenguaje engolado y artificioso del joven unitario.

De los tres, el que domina en cantidad y calidad es el de la gente del matadero, dando lugar a la interesante hipótesis de Ricardo Piglia, en “Echeverría y el lugar de la ficción”:

El registro de la lengua popular, que está manejado por el narrador como una prueba más de la bajeza y la animalidad de los “bárbaros”, es un acontecimiento histórico y es lo que se ha mantenido vivo en *El matadero*. Hay una diferencia clave entre *El matadero* y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de *El matadero* es pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción en la Argentina nace, habría que decir, del intento de presentar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción... La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción.

Y esto es lo fundamental: Echeverría entrega su escritura (...) a la violación simbólica de los mazorqueros, del lenguaje del vulgo, y lo hace con una fruición salvaje y nihilista cercana a la desesperación. (...) El lenguaje del matadero violando al lenguaje del salón: de ese parto nace nuestra literatura de ficción.

El lenguaje incurablemente romántico de Echeverría de *La cautiva* cede en *El matadero* su retórica al unitario y habla en otra voz (que para simplificar podemos llamar la del Echeverría realista). (...) Tomado aisladamente, el lenguaje del unitario (“Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas, infames.

* Carlos Gamberro (Buenos Aires, 1962), escritor, crítico y guionista. Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Escribió novelas, dentro de las que se destacan: *Las Islas* (1998), *El sueño del señor juez* (2000), *El secreto y las voces* (2002) y *La aventura de los bustos de Eva* (2004); y cuentos: *El libro de los afectos raros* (2005). Entre su obra crítica: *Harold Bloom y el canon literario* (2003), *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006) y *Ficciones barrocas* (2010).

¡El lobo, el tigre, la pantera, también son fuertes como vosotros! Deberíais andar como ellos en cuatro patas”) es igual de malo que el de Brian [en *La cautiva*] (María, soy infelice / ya no eres digna de mí. / Del salvaje la torpeza / habrá ajado la pureza / de tu honor, y mancillado / tu cuerpo santificado / por mi cariño y tu amor”). Pero justo cuando el lector estaba empezando a acostumbrarse al lenguaje del matadero y este estaba empezando a automatizarse y perder brillo, aparece el del unitario para, por contraste, destacar su originalidad, potencia y calidad. Y es aquí donde el texto de Echeverría despliega su mayor perversidad: el maniqueísmo político y moral se convierte en ambigüedad estética: como lectores –puramente como lectores– estamos ciento por ciento con los mazorqueros y llegamos a desear que castiguen al unitario por hablar de manera tan afectada y artificial. (...) Echeverría se queda con lo mejor de ambos mundos; el joven ideólogo ha dado a su grupo otro símbolo de la barbarie rosista; el joven escritor ha salvado su relato y suspira aliviado. (...)

Bibliografía

Gamero, Carlos (2006). En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.

La malasangre

Griselda Gambaro*

[Fragmento]

En el exterior de la casa de una familia argentina acomodada, “hacia 1840”, muchos jóvenes hacen fila. Es que el padre, Benigno, ha despedido al profesor de su hija, Dolores, aparentemente porque tanto ella como la madre, Candelaria, se habían sentido atraídas hacia él, y su lugar debe ser cubierto nuevamente. El hombre mira la hilera desde la ventana, disfrutando la incomodidad de quienes esperan, y entonces ve a alguien que juzga ideal: un jorobado. De él nadie se enamorará. Rafael será, así, el elegido.

Dolores, una muchacha caprichosa y díscola, no está conforme en principio con la elección de su padre y, al igual que él y el criado Fermín, se dedica a humillar al maestro, que acepta la situación con la dignidad de quien se sabe valioso, pero con la necesidad de conservar el trabajo. Ella ya ha sido prometida en matrimonio por su padre a Juan Pedro de los Campos Dorados, un joven desagradable y lascivo, a quien Dolores desprecia. Ella sabe que Juan solo finge tratarla bien porque quiere casarse con ella, pero ya conoce el futuro: una vez casada, solo le espera la vida que llevó su madre, una vida de sometimiento y malos tratos.

La dignidad, la sabiduría y el bello rostro de Rafael enamoran poco a poco a Dolores, así como la rebeldía y la altivez de la muchacha seducen a su maestro. La situación se torna insostenible para ellos dentro y fuera de la casa. Por el exterior pasan constantemente carros con “melones”, palabra que es solo un grosero eufemismo para designar las cabezas cortadas de quienes intentaron rebelarse. Los enamorados, entonces, deciden la fuga, de la casa y del país, una fuga que, imaginan, les permitirá vivir su amor sin ocultarse y también salvará sus vidas. Pero también se proponen no olvidar, aun cuando estén a salvo, porque otros quedarán allí y seguirán sufriendo.

La malasangre es un texto teatral en ocho escenas; a continuación transcribimos su desenlace. En la Escena VIII, Dolores espera en la oscuridad a Rafael para huir con él. En cambio, se encuentra con su madre, con quien sostiene un terrible diálogo durante el cual se da cuenta de que ella la ha delatado, y de que Rafael ha sido asesinado por orden de su padre.

* Gambaro, Griselda (Buenos Aires, 1928), dramaturga, cuentista y novelista. Entre sus obras teatrales, mencionaremos *El desatino*, *El campo*, *La malasangre*, *Penas sin importancia*, *La casa sin sosiego*. Novelas: *Dios no nos quiere contentos*, *Ganarse la muerte*, *El mar que nos trajo*. Cuentos: *La cola mágica* (relatos infantiles), *Lo mejor que se tiene*.

MADRE: —[Rafael] No vendrá.

DOLORES: —¿Por qué? ¿Qué le han hecho? ¿Qué le ha hecho ese hombre que odia todo lo que no sea su poder?

MADRE: —Ya...

DOLORES: —(*Salvaje*) ¡Dije que no digas “ya”! ¡Voy a buscarlo!

MADRE: —¡No! (*La retiene.*)

DOLORES: —¡Dejame salir! ¿Nadie duerme? ¡Pues que se muestren despiertos! (*Se suelta*) ¡Voy a buscarlo!

MADRE: —¡No vayas!

DOLORES: —(*Se detiene*) ¿Por qué?

MADRE: —Lo traerán aquí. ¡Yo no quería!

DOLORES: —¿Qué?

MADRE: —(*Vencida*) Que lo trajeran...

DOLORES: —¿Le han... pegado? ¿El escarmiento? ¿Creen que los seres escarmientan? ¿Pero qué piensan que somos? ¿Qué bestias son que no se conocen?

MADRE: —Callate. (*Rompe a llorar.*)

DOLORES: —Tus lágrimas. (*Lentamente*) Ahora. Ya entiendo.

MADRE: —(*Llora*) ¡Dolores!

DOLORES: —Qué espanto me dan tus lágrimas. Me pusiste un buen nombre. El nombre es el destino. (*Alza la voz.*) ¡Yo no lloraré! Seca en mi odio. ¿Por qué estamos en esta oscuridad? Es de noche. (*Sonríe crispada.*) Iba a escaparme. Pero no hay razón para la oscuridad. Encenderé las luces. (*Enciende febrilmente las velas, una por una, pero habla con tensa tranquilidad.*) Para vernos las caras, mamá. Si no, una puede engañarse, oigo tu llanto, pero no lo veo bien. ¿Te pegó papá? ¿Por eso llorás? ¿A ver tu cara? (*Brutalmente, le toma el rostro que la madre quiere hurtar.*) Es la misma. Más fea. Tocate. (*Le lleva la mano a la cara.*) Un tumor sobre la boca y telarañas sobre los ojos. Lagañas también. ¡Tocate! Vas a sentir tu propia fealdad. (*La deja.*) Y mi cara, ¿cómo es ahora? (*Se toca.*) No me la conozco. Pero no es mi cara la que me importa, ¡ni la tuya!

MADRE: —No grités, Dolores, no me guardés rencor. ¡Se me escapó todo de las manos! Tu padre me preguntó y...

DOLORES: —(*Con exasperación contenida, como si intentara una explicación común.*) Es lo que pasa, mamá. Cuando se decide por los otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, al día siguiente uno dice: no pasó nada. E ignora su propia fealdad. ¡Tocate! (*Con una sonrisa crispada.*) Y para colmo, encendí las luces. (*La madre tiende la mano para apagar una.*) ¡No te atrevas! ¡Necesito ver el castigo! Necesito que no me quiten eso, el cuerpo castigado. (*Va hacia la puerta, grita furiosa de dolor.*) ¡Fermín! ¡Fermín! (*Fermín se asoma enseguida.*) Nadie duerme hoy en esta casa. ¿Qué te ordenó mi padre?

FERMÍN: —Que lo trajera.

DOLORES: —¿Y qué esperás, lacayo? ¿Que te lllore?

FERMÍN: —Conocí a la señorita de niña. No me gusta que sufra.

DOLORES: —(*Ríe*). ¡Buena respuesta! (*Se corta. Feroz*). ¡Traelo!

FERMÍN: —Su padre me lo ordenó. (*Su brutalidad se impone. Sonríe*). Quería que el jorobado no faltara a la cita.

DOLORES: —(*Suavemente*). No lo hagás faltar. (*Sale Fermín. Dolores enciende otra vela. Con dura naturalidad*). Quedó apagada esta. ¿Me ves bien, mamá?

MADRE: —Dolores, ¿por qué no te fuiste?

DOLORES: —(*Con frío desprecio*). ¿A encerrarme en mi cuarto? No hay ninguna puerta para el dolor, mamá. ¡Tonta! (*Se abre la puerta. Fermín carga el cuerpo sin vida de Rafael. Lo arroja como un fardo sobre el piso. Dolores, inmóvil, no aparta la vista*).

FERMÍN: —(*Con un gesto de excusa*). Yo le hubiera pegado nada más. (*Se le escapa la risa*). ¡En la joroba!

MADRE: —Está bien, Fermín. Andate. (*Sale Fermín*).

DOLORES: —(*Salvaje*). ¡Fuera! ¡Quiero estar sola! ¡Decile gracias! ¡Le agradezco que me permita mirar a mi muerto! ¡Pero no quiero llantos a mi alrededor! ¡Llanto hipócrita! ¡Fuera!

(*Entra el padre con Fermín, quien trae una bandeja con tres tazas*).

PADRE —(*Muy tranquilo*). ¿Quién grita? Dolores, no me gustan los gritos. No me dejan pensar. Vamos a dormir todos, ¿eh? Ni hablaremos de esto. Nos bebemos una taza de chocolate y...

DOLORES: —A dormir... (*Mira a los tres, masculla con un odio contenido y feroz*). ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!

PADRE: —¿Qué criamos? ¿Una víbora? ¡Ya te sacaremos el veneno de la boca!

DOLORES: —¡No podrás! ¡Tengo un veneno dulce, un veneno que mastico y trago!

PADRE: —Peor para vos. Ahora a dormir, ¡y es una orden!

DOLORES: —(*Ríe*). ¿Qué? ¿Cómo no te das cuenta, papito? Tan sabio. (*Furiosa*). ¡Ya nadie ordena nada! (*Con una voz áspera y gutural*). ¡En mí y conmigo, nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

PADRE: —(*Furioso*). ¡Silencio! ¡Nadie es libre cuando yo no quiero! ¡En esta casa, mando yo todavía! ¡Dije a dormir!

DOLORES: —¡Jamás cerraré los ojos! Si me dejás viva, ¡jamás cerraré los ojos! ¡Voy a mirarte siempre despierta, con tanta furia, con tanto asco!

PADRE: —¡Silencio!

DOLORES: —¡Te lo regalo el silencio! ¡No sé lo que haré, pero ya es bastante no tener miedo! (*Ríe, estertorosa y salvaje*). ¡No te esperabas esta! ¡Tu niña, tu tierna criatura...!

MADRE: —¡Dolores!

DOLORES: —Dolores, ¿qué? (*Desafiante, al padre*.) ¡Dolores mi alegría, me decía el jorobado! ¡A tus espaldas!

PADRE: —¡Te moleré a golpes! (*Va a pegarle, pero la madre se interpone y recibe el bofetón*).

DOLORES: —¡Gracias, mamá! ¡A buena hora! ¡El algodón sucio sirve! ¡Te dije que no tengo miedo! ¡Menos de este!

PADRE: —¡Que se calle! ¡Fermín, llevátela! ¡Sáquenla de mi vista!

DOLORES: —(*Forcejea, mientras Fermín la arrastra, grita furiosa*). ¡Te odio! ¡Te odio!

PADRE: —¡Silencio!

DOLORES: —(*Con una voz rota e irreconocible*). ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita! (*Fermín, junto con la madre, la arrastra hacia fuera y la última frase se prolonga en un grito feroz. Una larga pausa*).

PADRE: —(*Mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira*). Qué silencio...

Después de un momento,

Telón

Bibliografía

Gambaro, Griselda (1997). “La malasangre”. En *Teatro 1*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

El silencio y la palabra: La malasangre, de Griselda Gambaro

Cristina Sánchez Ávila

Entre las características comunes que permitirían agrupar, grosso modo, la dramaturgia que subió a las tablas en los años setenta y ochenta, principalmente en Buenos Aires, destacamos la tendencia al tratamiento metafórico, enmascarador de la realidad –consecuente efecto del clima de censura que se vivía–.

(...)

Esa circunstancia arrojó excelentes resultados. En efecto, obras como *La nona*, *Gris de ausencia* o *Convivencia*, que se estrenaron por esos años, configuran grandes metáforas sobre la historia y la idiosincrasia argentinas en general o sobre aspectos concretos de las circunstancias reinantes –el autoritarismo, el miedo, la responsabilidad, la relación dominador-dominado (o victimario-víctima, si se prefiere) o el poder, travestido, en sus distintas formas o máscaras– a través de anécdotas y personajes, bien inventados, bien rescatados de la historia, que inducen, que invitan a la reflexión.

(...)

Con *La malasangre*, dice Gambaro, “quise contar una historia que transitara esa zona donde el poder omnímodo fracasa siempre si los vencidos lo enfrentan con coraje y dignidad, si se asumen en el orgullo y en la elección”. En los márgenes de la libertad creadora, el teatro de Griselda Gambaro emerge como un teatro de la palabra que busca, que indaga, que se encuentra en el asombro.

(...)

Personal creadora de una fuerza dramática sobrecogedora, las obras de esta autora invocan a la pasión y a la razón para reafirmar la ética del compromiso: “El hombre es un ser muy pasivo a quien le cuesta asumir su responsabilidad con respecto a los otros y con respecto a sí mismo”. Las fuerzas opresivas o de concesión complaciente son para ella máscaras, actitudes destructoras de la identidad que afectan a todos los planos de la vida. Es el cáncer que todo lo invade, el terreno donde se juegan los destinos humanos. Y quien pretende, aunque sea de una manera inconsciente, escapar, ignora que todos los caminos conducen al desorden. Pero no todo está perdido: estamos hablando de la persistencia de la inocencia en un mundo sangriento, de la posibilidad de ser supervivientes íntegros, de plantar cara, dignamente, a la dominación y al fracaso que parece ser la existencia.

(...)

Así, se produce un cambio ciertamente significativo, en el interior del discurso dramático de *La malasangre*, cuando los personajes-víctimas –como es el caso de la pareja “imposible” protagonista: Dolores y Rafael– se proponen conscien-

temente dejar de serlo. Para ello se adueñan de sus palabras y se enfrentan al personaje-victimario para decir “no”. La apropiación del propio lenguaje les permite también establecer un diálogo verdadero con otros pares, y con un código donde campea el afecto. Es la recuperación de la palabra, que ha hecho posible la rebelión, la lucha por la libertad, por la verdad de la vida y del teatro y que ocupa, sobre el final de la obra, el espacio escénico todo. Es la superación del horror, paradójicamente, a través de la representación de los lenguajes de la crueldad y la violencia, sin olvidar la importancia que se concede al lenguaje de la gestualidad, de la mirada, del silencio. Hasta el silencio, hasta la palabra reprimida se vuelve pura significación: “¡Yo me callo, pero el silencio grita!”

(...)

La malasangre es, además, un intento por darle la vuelta al melodrama, mediante la utilización-transgresión de las convenciones estéticas de este género: poética del exceso, redundancia en el sufrimiento de la “pareja imposible”, en sus sentimientos irrefrenables – pasan del odio al amor a partir de una atmósfera opresiva, claustrofóbica, propia del género sentimental –, éxito (si bien relativo) del villano. Esta ruptura o cambio de sentido gracias al principio constructivo del encuentro personal encamina a la pieza hacia el “realismo crítico”. De este modo, el infortunio de la pareja protagonista, lejos de ser meramente “privado”, se convierte en “público”. La autora se compromete con lo social a través de una “coherente” mostración de los roles sociales del victimario y la víctima. Los encuentros personales de Dolores tanto con Rafael como con el Padre y la Madre relativizan el efecto sentimental del melodrama, que suele perseguir una identificación compasiva. En el marco de un desarrollo dramático cuestionador del paternalismo, Dolores se yergue – aparente evasión hacia la libertad –, ya que logra desocultar, desenmascarar la trama siniestra. Ya no teme, el dolor la ha liberado. No aceptará nuevas mentiras. Ha crecido.

El efecto buscado es, al fin, una identificación irónica, distanciada, oblicua, reflexiva del espectador con lo representado con el objeto de concretar un alegato, especialmente intenso, a favor de la integración solidaria de hombres y mujeres para luchar contra la injusticia social: un encuentro de personas, en suma, en una apuesta por lo posible.

(...)

En definitiva, Griselda Gambaro inaugura un ciclo, posibilista, de la esperanza. Desde su condición de hilos semánticos que fundan la trama, los ejes de la dominación/muerte y de la rebelión/vida construyen un mensaje esperanzado, esperanzador. Más allá del sufrimiento y la humillación, de la abyección y el miedo, Gambaro representa dramáticamente su versión de una vida en lucha a la que hay que adherir un compromiso racional, que se ejerce desde la propia libertad. En este sentido, la producción gambariana aparece teñida por las propuestas del exis-

tencialismo sartreano, donde el ejercicio de la libertad y la opción firme – estrechamente vinculada con la responsabilidad del individuo – se revelan fundamentales. Asimismo, la dramaturga es heredera implícita del teatro independiente en su apuesta por un teatro de denuncia de la situación incompleta del ser humano: honesto, libre, la verdad del teatro. Otra vuelta de tuerca emparentaría su quehacer escénico con las raíces del teatro argentino, en el marco de una dramática que avanza por la senda del grotesco discepoliano.

Bibliografía

Sánchez Ávila, Cristina (s.f.). “El silencio y la palabra: *La malasangre*, de Griselda Gambaro”. En Parmaseo. Disponible: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/t12.htm>>. (Consulta: 28/11/2010).

Cabecita negra

*Germán Rozenmacher**

A Raúl Kruschovsky

El señor Lanari no podía dormir. Eran las tres y media de la mañana y fumaba enfurecido, muerto de frío, acodado en ese balcón del tercer piso, sobre la calle vacía, temblando encogido dentro del sobretodo de solapas levantadas. Después de dar vueltas y vueltas en la cama, de tomar pastillas y de ir y venir por la casa frenético y rabioso como un león enjaulado, se había vestido como para salir y hasta se había lustrado los zapatos.

Y ahí estaba ahora, con los ojos resecos, los nervios tensos, agazapado escuchando el invisible golpeteo de algún caballo de carro de verdulero cruzando la noche, mientras algún taxi daba vueltas a la manzana con sus faros rompiendo la neblina, esperando turno para entrar al amueblado de la calle Cangallo, y un tranvía 63 con las ventanillas pegajosas, opacadas de frío, pasaba vacío de tanto en tanto, arrastrándose entre las casas de uno o dos a siete pisos y se perdía, entre los pocos letreros luminosos de los hoteles, que brillaban mojados, apenas visibles, calle abajo.

Ese insomnio era una desgracia. Mañana estaría resfriado y andaría abombado como un sonámbulo todo el día. Y además nunca había hecho esa idiotez de levantarse y vestirse en plena noche de invierno nada más que para quedarse ahí, fumando en el balcón. ¿A quién se le ocurría hacer esas cosas? Se encogió de hombros, angustiado. La noche se había hecho para dormir y se sentía viviendo a contramano. Solamente él se sentía despierto en medio del enorme silencio de la ciudad dormida. Un silencio que lo hacía moverse con cierto sigiloso cuidado, como si pudiera despertar a alguien. Se cuidaría muy bien de no contárselo a su socio de la ferretería porque lo cargaría un año entero por esa ocurrencia de lustrarse los zapatos en medio de la noche. En este país donde uno aprovechaba cualquier oportunidad para joder a los demás y pasarla bien a costillas ajenas había que tener mucho cuidado para conservar la dignidad. Si uno se descuidaba lo llevaban por delante, lo aplastaban como a una cucaracha. Estornudó. Si estuviera su mujer ya le

* Germán Rozenmacher (Buenos Aires, 1938 - 1971), poeta, crítico y docente universitario, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otros, los ensayos *Literatura/ cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1991) y *Las huellas de la imaginación* (1992).

habría hecho uno de esos tés de yuyos que ella tenía y santo remedio. Pero suspiró desconsolado. Su mujer y su hijo se habían ido a pasar el fin de semana a la quinta de Paso del Rey llevándose a la sirvienta así que estaba solo en la casa. Sin embargo, pensó, no le iban tan mal las cosas. No podía quejarse de la vida. Su padre había sido un cobrador de la luz, un inmigrante que se había muerto de hambre sin haber llegado a nada. El señor Lanari había trabajado como un animal y ahora tenía esa casa del tercer piso cerca del Congreso, en propiedad horizontal y hacía pocos meses había comprado el pequeño Renault que ahora estaba abajo, en el garaje y había gastado una fortuna en los hermosos apliques cromados de las portezuelas. La ferretería de la Avenida de Mayo iba muy bien y ahora tenía también la quinta de fin de semana donde pasaba las vacaciones. No podía quejarse. Se daba todos los gustos. Pronto su hijo se recibiría de abogado y seguramente se casaría con alguna chica distinguida. Claro que había tenido que hacer muchos sacrificios. En tiempos como estos, donde los desórdenes políticos eran la rutina había estado varias veces al borde de la quiebra. Palabra fatal que significaba el escándalo, la ruina, la pérdida de todo. Había tenido que aplastar muchas cabezas para sobrevivir porque si no, hubieran hecho lo mismo con él. Así era la vida. Pero había salido adelante. Además cuando era joven tocaba el violín y no había cosa que le gustase más en el mundo. Pero vio por delante un porvenir dudoso y sombrío lleno de humillaciones y miseria y tuvo miedo. Pensó que se debía a sus semejantes, a su familia, que en la vida uno no podía hacer todo lo que quería, que tenía que seguir el camino recto, el camino debido y que no debía fracasar. Y entonces todo lo que había hecho en la vida había sido para que lo llamaran “señor”. Y entonces juntó dinero y puso una ferretería. Se vivía una sola vez y no le había ido tan mal. No señor. Ahí afuera, en la calle, podían estar matándose. Pero él tenía esa casa, su refugio, donde era el dueño, donde se podía vivir en paz, donde todo estaba en su lugar, donde lo respetaban. Lo único que lo desesperaba era ese insomnio. Dieron las cuatro de la mañana. La niebla era más espesa. Un silencio pesado había caído sobre Buenos Aires. Ni un ruido. Todo en calma. Hasta el señor Lanari tratando de no despertar a nadie, fumaba, adormeciéndose.

De pronto una mujer gritó en la noche. De golpe. Una mujer aullaba a todo lo que daba como una perra salvaje y pedía socorro sin palabras, gritaba en la neblina, llamaba a alguien, gritaba en la neblina, llamaba a alguien, a cualquiera. El señor Lanari dio un respingo, y se estremeció, asustado. La mujer aullaba de dolor en la neblina y parecía golpearlo con sus gritos como un puñetazo. El señor Lanari quiso hacerla callar, era de noche, podía despertar a alguien, había que hablar más bajo. Se hizo un silencio. Y de pronto la mujer gritó de nuevo, reventando el silencio y la calma y el orden, haciendo escándalo y pidiendo socorro con su aullido visceral de carne y sangre, anterior a las palabras, casi un vagido de niña, desesperado y solo.

El viento siguió soplando. Nadie despertó. Nadie se dio por enterado. Entonces el señor Lanari bajó a la calle y fue en la niebla, a tientas, hasta la esquina. Y allí la vio. Nada más que una cabecita negra sentada en el umbral del hotel que tenía el letrero luminoso “Para Damas” en la puerta, despatarrada y borracha, casi una niña, con las manos caídas sobre la falda, vencida y sola y perdida, y las piernas abiertas bajo la pollera sucia de grandes flores chillonas y rojas y la cabeza sobre el pecho y una botella de cerveza bajo el brazo.

—Quiero ir a casa, mamá —lloraba—. Quiero cien pesos para el tren para irme a casa.

Era una china que podía ser su sirvienta sentada en el último escalón de la estrecha escalera de madera en un chorro de luz amarilla.

El señor Lanari sintió una vaga ternura, una vaga piedad, se dijo que así eran estos negros, qué se iba a hacer, la vida era dura, sonrió, sacó cien pesos y se los puso arrollados en el gollete de la botella pensando vagamente en la caridad. Se sintió satisfecho. Se quedó mirándola, con las manos en los bolsillos, despreciándola despacio.

—¿Qué están haciendo ahí ustedes dos? —la voz era dura y malévola. Antes que se diera vuelta ya sintió una mano sobre su hombro.

—A ver, ustedes dos, vamos a la comisaría. Por alterar el orden en la vía pública.

El señor Lanari, perplejo, asustado, le sonrió con un gesto de complicidad al vigilante.

—Mire estos negros, agente, se pasan la vida en curda y después se embroman y hacen barullo y no dejan dormir a la gente.

Entonces se dio cuenta que el vigilante también era bastante morochito pero ya era tarde. Quiso empezar a contar su historia.

—Viejo baboso —dijo el vigilante mirando con odio al hombrecito despectivo, seguro y sobrador que tenía adelante—. Hacéte el gil ahora.

El voseo golpeó al señor Lanari como un puñetazo.

—Vamos. En cana.

El señor Lanari parpadeaba sin comprender. De pronto reaccionó violentamente y le gritó al policía.

—Cuidado señor, mucho cuidado. Esta arbitrariedad le puede costar muy cara. ¿Usted sabe con quién está hablando? —Había dicho eso como quien pega un tiro en el vacío. El señor Lanari no tenía ningún comisario amigo.

—Andá, viejito verde, andá, ¿te creés que no me di cuenta de que la largaste dura y ahora te querés lavar las manos? —dijo el vigilante y lo agarró por la solapa levantando a la negra que ya había dejado de llorar y que dejaba hacer, cansada, ausente y callada, mirando simplemente todo. El señor Lanari temblaba. Estaban todos locos. ¿Qué tenía que ver él en todo eso? Y además, ¿qué pasaría si fuera a

la comisaría y aclarara todo y entonces no lo creyeran y se complicaran más las cosas? Nunca había pisado una comisaría. Toda su vida había hecho lo posible para no pisar una comisaría. Era un hombre decente. Ese insomnio había tenido la culpa. Y no había ninguna garantía de que la policía aclarase todo. Pasaban cosas muy extrañas en los últimos tiempos. Ni siquiera en la policía se podía confiar. No. A la comisaría no. Sería una vergüenza inútil.

—Vea agente. Yo no tengo nada que ver con esta mujer —dijo señalándola. Sintió que el vigilante dudaba. Quiso decirle que ahí estaban ellos dos, del lado de la ley y esa negra estúpida que se quedaba callada, para peor, era la única culpable.

De pronto se acercó al agente que era una cabeza más alto que él, y que lo miraba de costado, con desprecio, con duros ojos salvajes, inyectados y malignos, bestiales, con grandes bigotes de morsa. Un animal. Otro cabecita negra.

—Señor agente —le dijo en tono confidencial y bajo como para que la otra no escuchara, parada ahí, con la botella vacía como una muñeca, acunándola entre los brazos, cabeceando, ausente como si estuviera tan aplastada que ya nada le importaba.

—Venga a mi casa, señor agente. Tengo un coñac de primera. Va a ver que todo lo que le digo es cierto. —Y sacó una tarjeta personal y los documentos y se los mostró—. Vivo ahí al lado —gimió casi, manso y casi adúlón, quejumbroso, sabiendo que estaba en manos del otro sin tener ni siquiera un diputado para que sacara la cara por él y lo defendiera. Era mejor amansarlo, hasta darle plata y convencerlo para que lo dejara de embromar.

El agente miró el reloj y de pronto, casi alegremente, como si el señor Lanari le hubiera propuesto una gran idea, lo tomó a él por un brazo y a la negrita por otro y casi amistosamente se fue con ellos. Cuando llegaron al departamento el señor Lanari prendió todas las luces y le mostró la casa a las visitas. La negra apenas vio la cama matrimonial se tiró y se quedó profundamente dormida.

Qué espantoso, pensó, si justo ahora llegaba gente, su hijo o sus parientes o cualquiera, y lo vieran ahí, con esos negros, al margen de todo, como metidos en la misma oscura cosa viscosamente sucia; sería un escándalo, lo más horrible del mundo, un escándalo, y nadie le creería su explicación y quedaría repudiado, como culpable de una oscura culpa, y yo no hice nada mientras hacía eso tan desusado, ahí a las 4 de la mañana, porque la noche se había hecho para dormir y estaba atrapado por esos negros, él, que era una persona decente, como si fuera una basura cualquiera, atrapado por la locura, en su propia casa.

—Dame café —dijo el policía y en ese momento el señor Lanari sintió que lo estaban humillando. Toda su vida había trabajado para tener eso, para que no lo atropellaran y así, de repente, ese hombre, un cualquiera, un vigilante de mala muerte lo trataba de che, le gritaba, lo ofendía. Y lo que era peor, vio en sus ojos un odio tan frío, tan inhumano, que ya no supo qué hacer. De pronto pensó que

lo mejor sería ir a la comisaría porque aquel hombre podría ser un asesino disfrazado de policía que había venido a robarlo y matarlo y sacarle todas las cosas que había conseguido en años y años de duro trabajo, todas sus posesiones, y encima humillarlo y escupirlo. Y la mujer estaba en toda la trampa como carnada. Se encogió de hombros. No entendía nada. Le sirvió café. Después lo llevó a conocer la biblioteca. Sentía algo presagiante, que se cernía, que se venía. Una amenaza espantosa que no sabía cuándo se le desplomaría encima ni cómo detenerla. El señor Lanari, sin saber por qué, le mostró la biblioteca abarrotada con los mejores libros. Nunca había podido hacer tiempo para leerlos pero estaban allí. El señor Lanari tenía su cultura. Había terminado el colegio nacional y tenía toda la historia de Mitre encuadernada en cuero. Aunque no había podido estudiar violín tenía un hermoso tocadiscos y allí, posesión suya, cuando quería, la mejor música del mundo se hacía presente.

Hubiera querido sentarse amigablemente y conversar de libros con este hombre. Pero ¿de qué libros podía hablar con ese negro? Con la otra durmiendo en su cama y ese hombre ahí frente suyo, como burlándose, sentía un oscuro malestar que le iba creciendo, una inquietud sofocante. De golpe se sorprendió que justo ahora quisiera hablar de libros y con ese tipo. El policía se sacó los zapatos, tiró por ahí la gorra, se abrió la campera y se puso a tomar despacio.

El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo. La misma vejación, la misma rabia. Hubiera querido que estuviera ahí su hijo. No tanto para defenderse de aquellos negros que ahora se le habían despatarrado en su propia casa, sino para enfrentar todo eso que no tenía ni pies ni cabeza y sentirse junto a un ser humano, una persona civilizada. Era como si de pronto esos salvajes hubieran invadido su casa. Sintió que deliraba y divagaba y sudaba y que la cabeza le estaba por estallar. Todo estaba al revés. Esa china que podía ser su sirvienta en su cama y ese hombre del que ni siquiera sabía a ciencia cierta si era policía, ahí, tomando su coñac. La casa estaba tomada.

—Qué le hiciste —dijo al fin el negro.

—Señor, mida sus palabras. Yo lo trato con la mayor consideración. Así que haga el favor de... —el policía o lo que fuera lo agarró de las solapas y le dio un puñetazo en la nariz. Anonadado, el señor Lanari sintió cómo le corría la sangre por el labio. Bajó los ojos. Lloraba. ¿Por qué le estaban haciendo eso? ¿Qué cuentas le pedían? Dos desconocidos en la noche entraban en su casa y le pedían cuentas por algo que no entendía y todo era un manicomio.

—Es mi hermana. Y vos la arruinaste. Por tu culpa, ella se vino a trabajar como muchacha, una chica, una chiquilina, y entonces todos creen que pueden llevársela por delante. Cualquiera se cree vivo, ¿eh? Pero hoy apareciste, porquería, apareciste justo y me las vas a pagar todas juntas. Quién iba a decirlo, todo un señor...

El señor Lanari no dijo nada y corrió al dormitorio y empezó a sacudir a la chica desesperadamente. La chica abrió los ojos, se encogió de hombros, se dio vuelta y siguió durmiendo. El otro empezó a golpearlo, a patearlo en la boca del estómago, mientras el señor Lanari decía no, con la cabeza y dejaba hacer, anonadado, y entonces fue cuando la chica despertó y lo miró y le dijo al hermano:

—Este no es, José. —Lo dijo con una voz seca, inexpresiva, cansada, pero definitiva. Vagamente el señor Lanari vio la cara atontada, despavorida, humillada del otro y vio que se detenía, bruscamente y vio que la mujer se levantaba, con pesadez, y por fin, sintió que algo tontamente le decía adentro: “Por fin se me va este maldito insomnio” y se quedó bien dormido. Cuando despertó, el sol estaba alto y le dio en los ojos, enceguciéndolo. Todo en la pieza estaba patas arriba, todo revuelto y le dolía terriblemente la boca del estómago. Sintió un vértigo, sintió que estaba a punto de volverse loco y cerró los ojos para no girar en un torbellino. De pronto se precipitó a revisar todos los cajones, todos los bolsillos, bajó al garaje a ver si el auto estaba todavía, y jadeaba, desesperado a ver si no le faltaba nada. ¿Qué hacer, a quién recurrir? Podría ir a la comisaría, denunciar todo, pero ¿denunciar qué? ¿Todo había pasado de veras? “Tranquilo, tranquilo, aquí no ha pasado nada” trataba de decirse pero era inútil: le dolía la boca del estómago y todo estaba patas arriba y la puerta de calle abierta. Tragaba saliva. Algo había sido violado. “La chusma”, dijo para tranquilizarse, “hay que aplastarlos, aplastarlos”, dijo para tranquilizarse. “La fuerza pública”, dijo, “tenemos toda la fuerza pública y el ejército”, dijo para tranquilizarse. Sintió que odiaba. Y de pronto el señor Lanari supo que desde entonces jamás estaría seguro de nada. De nada.

Bibliografía

Rozenmacher, Germán (1981). *Cabecita negra*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Biblioteca Argentina Fundamental.

Genealogía de un pequeño burgués. Acerca de Cabecita negra, de Rozenmacher

Martín Salinas

El señor Lanari solo ofrece lo que tiene para dar. En la intemperie de las calles ganadas por los desclasados, temeroso por las amenazas que sospecha lo rodean, silenciosas, pero no por eso menos certeras; inquieto por el llanto que, según se dice a sí mismo, no lo ha dejado conciliar el sueño luego de otra jornada de duro trabajo, el señor Lanari se decide a ayudar a la pequeña que, como el señor Lanari, solo quiere ir a su casa. El señor Lanari le ofrece el dinero que la niña sostiene cuesta el pasaje a su casa. La niña quiere ir a su casa, y él puede ayudarla. Los signos que rodean el objeto de su caridad no le dicen nada: el cartel del prostíbulo bajo cuya puerta halla a la niña, que se trate de una niña, y no de una mujer como pensó en primera instancia; la botella de cerveza, que explica el estado de ebriedad en el que se encuentra; la pollera, “de grandes flores chillonas y rojas”... El señor Lanari solo ve a una niña a la que puede ayudar dándole los cien pesos que ella dice necesitar para volver a su casa. Ayudándola, él también podrá volver a la suya. La satisfacción del deber moral cumplido con que el señor Lanari se regodea una vez que deposita los cien pesos en el cuello de la botella (como si fuera más bien una propina que el espectáculo le merece) expresa un tipo social que tiene su historia.

Si su padre era un inmigrante que, desde su perspectiva, “se había muerto de hambre sin haber llegado a nada”, el señor Lanari se encuentra entonces ahora en la situación de haber alcanzado un lugar desde esa “nada” que ha heredado; para ello “(...) había trabajado como un animal”, para evitar la suerte de su padre y alcanzar el nivel de vida que desea proteger a toda costa, y que representa la base sobre la que su hijo debe continuar el ascenso social. Su hijo, que se encuentra a punto de convertirse en un profesional, “seguramente se casaría con alguna chica distinguida”. La línea histórica nos conduce, de esta manera, del inmigrante que solo puede ofrecer su trabajo, a través del comerciante, que solo puede ofrecer dinero, a la vida profesional del abogado casado con una joven de familia distinguida. Pero la perspectiva es la del centro de este recorrido: el señor Lanari. Para el señor Lanari, la vida se define en términos de un deber rígido y contradictorio: así se advierte en las mismas declaraciones que expresa el narrador a través del discurso indirecto libre: para alcanzar una vida más humana, ha tenido que trabajar como un animal; el progreso material (que se expresa en la adquisición de inmuebles y bienes de prestigio social) al que lo condujo ese comportamiento inhumano (animal) se encuentra, entonces, latente en su carácter, como un dispo-

sitivo de defensa que puede emerger ante circunstancias adversas. Así, el pequeño burgués, proveniente de una inmigración que solo poseía como valor el trabajo, y punto de partida de un estilo de vida propio del trabajo calificado, circula por la ciudad, aislado y egoísta, como sostiene el narrador, unas veces “enfurecido”, otras, “rabioso como un león enjaulado”.

La contradicción que rige el sistema de valores que Lanari representa se evidencia en el encuentro con el agente policial. Así como los libros y discos que acumula en su hogar no expresan el hábito de la lectura y del disfrute de la música, sino solo la apariencia de una vida plena, la reacción de Lanari ante el agente de policía se detiene en las formas que le muestran el uniforme. El inicial intento de establecer una complicidad con el agente del orden lo coloca en una posición incómoda: el dócil impulso que lo lleva a respetar a la policía como representante del orden social en el que Lanari progresa se contradice con el racismo de un comentario que involucra al mismo policía. Si en la noche exterior Lanari, como la niña, no se siente en casa, en casa todo será distinto a partir de ahora. El ingreso del policía y de la niña a la casa de Lanari se representa como una violación de su propia interioridad, que hasta entonces se encontraba al resguardo del poder. El orden se ha disuelto. La violencia se desata de una manera incomprensible para Lanari. El caos promueve la emergencia de lo animal; pero de un animal temeroso, que apelará a las fuerzas más oscuras del poder en procura del orden perdido.



Laura González. Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Está cursando la maestría en Gestión de Lenguas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Se desempeña como jefa de Trabajos Prácticos del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y como ayudante de primera en Lingüística I (licenciatura en Fonoaudiología, Facultad de Medicina, UBA). Ejerce la docencia en escuela media. Ha formado parte de proyectos de investigación y participado en congresos sobre política y legislación lingüística. Ha participado como tallerista del Proyecto de Extensión de Mejora de Formación en Ciencias Exactas y Naturales en la Escuela (UNAJ) y del Programa de Fortalecimiento de Lectura y Escritura (UNAJ).

Emiliano Orlande. Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos regular de la materia Taller de Lectura y Escritura en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (TLE-UNAJ). Profesor de la materia Taller de Lectura de Textos Literarios (Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González”). Investigador del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripto a la cátedra de Literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Estudiante de la maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas (UBA).

Marcelo Peralta. Profesor de Lengua y Literatura, licenciado en Enseñanza de Lengua y Comunicación por la Universidad de la Cámara Argentina de Comercio y Servicios (UCAECE) y especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Profesor en el Instituto Superior de Formación Docente y Técnicos (ISFDyT) N.º 83 de San Francisco Solano; jefe de Trabajos Prácticos del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (TLE-UNAJ).

Martín Salinas. Profesor y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente auxiliar cátedra Literatura Alemana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Profesor adjunto del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo

Jauretche (TLE -UNAJ). Secretario académico de la maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. Integra el Comité de Redacción de la revista *Herramienta*.

Ariela Schnirmajer. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Tiene variadas publicaciones, entre las que figura *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas norteamericanas de José Martí* (Buenos Aires, Corregidor, 2017). Ha editado y prologado *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, filo misho y otros cuentos del tío* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010); *Escenas norteamericanas y otros textos*, de José Martí (Corregidor, 2010) y *Flores de invernadero. Prosa y poesía*, de Julián del Casal, con notas de María Julia Olijnyk (Buenos Aires, Corregidor, 2012).

Elena Vinelli. Profesora en Letras y Magister en Análisis del Discurso. Se desempeña como docente e investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Participa y ha participado en numerosos proyectos de investigación (UNAJ, UNMDP y UBA) en las áreas de las letras y la cultura. Es autora de la novela *Anna O.* (Simurg) y de guiones de óperas estrenadas en el CETC del Teatro Colón. Es coautora de libros sobre las poéticas de Macedonio Fernández y de Ricardo Piglia. Y ha publicado diversos artículos en colecciones de libros, revistas académicas y periódicos.

Aldana Ursino. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Actualmente cursa la maestría en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente en UBA XXI (UBA), en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y en la carrera de Letras de la Facultad de Ciencias Sociales (UNLZ). Ha participado de varios proyectos de investigación en torno a la lectura y la escritura académica en la UNAJ y en la UNLZ.

JORGE LUIS BORGES

Las obras que componen la antología Pequeñas anécdotas de las instituciones han sido seleccionadas por miembros de la cátedra del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche para uso de los estudiantes de la Universidad; los textos críticos que acompañan a cada uno de los textos también han sido elaborados y seleccionados (como se menciona en las notas de cada caso) para tal fin. Los cuatro bloques en que se divide el volumen (Lectura y escritura, Salud, Ingeniería y Agronomía y Procesos Sociales) implican una mirada literaria, y, por lo tanto, crítica, de los discursos en los que se basan los institutos que componen la oferta de la Universidad (Estudios Iniciales, Ciencias de la Salud, Ciencias Sociales y Administración e Ingeniería y Agronomía). Organizada de acuerdo a la relación que la literatura mantiene respecto de los diversos discursos que regulan la vida social, entonces, la antología intenta incidir en la dinámica universitaria de los estudiantes de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

COLECCIÓN

b i b l i o t e c a
A N T O L Ó G I C A

INSTITUTO DE ESTUDIOS INICIALES | Taller de Lectura y Escritura



 Universidad Nacional
ARTURO JAURETCHÉ

EDITORIAL | UNAJ