

filología

nº LIII
2021

REVISTA FILOLOGÍA

Directora

Guiomar E. Ciapuscio (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité de redacción

Secretarios de redacción

Julia D'Onofrio (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Laura D. Ferrari (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina)

Román Setton (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente de redacción

Emiliano Battista (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editorial

Andreina Adelstein (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de General Sarmiento - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Susana Artal (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Florencia Calvo (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Silvia Delfino (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Leonardo Funes (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Mabel Giammatteo (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Laura Kornfeld (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

María Inés Palleiro (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Marcelo Topuzian (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Juan Diego Vila (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Comité Académico

Raúl Antelo (Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil)

Elvira Arnoux (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Roberto Bein (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ignacio Bosque (Universidad Complutense de Madrid, España)

Teresa Cabré (Universidad Pompeu Fabra, España)

Victoria Cirlot (Universidad Pompeu Fabra, España)

María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ángela Di Tullio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Ruth Fine (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel)

Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá de Henares, España)

Johanes Kabatek (Universidad de Tubinga, Alemania)

Luis Fernando Lara (El Colegio de México, México)

Begoña López Bueno (Universidad de Sevilla, España)

Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja, España)

Yuko Morimoto (Universidad Carlos III de Madrid, España)

Joan Oleza (Universidad de Valencia, España)

Francisco Ordóñez (Stony Brook University, Estados Unidos)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Parodi (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Regula Rohland (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Lía Schwartz (City University of New York, Estados Unidos)

Comité de reseñas

Marina Berri (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Mariela Ferrari (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)

Guadalupe Maradei (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Adriana Minardi (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Mariano Saba (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Decano: *Américo Cristófalo*

Vicedecano: *Ricardo Manetti*

Secretaría Académica: *Sofía Thisted*

Secretaría de Extensión: *Ivana Petz*

Secretario de Posgrado: *Alejandro Balazote*

Secretaría de Investigación: *Marcelo Campagno*

Secretario General: *Jorge Gugliotta*

Secretaría de Hacienda y Administración: *Marcela Lamelza*

Subsecretaría de Transferencia y relaciones Interinstitucionales e Internacionales: *Silvana Campanini*

Subsecretaría de Bibliotecas: *María Rosa Mostaccio*

Subsecretario de Publicaciones: *Matias Cordo*

Dirección de Imprenta: Rosa Gómez

© Facultad de Filosofía y Letras - UBA - Puán 480 - C1406CQJ

Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Imagen de cubierta: "El sueño de la razón", Francisco de Goya (c. 1799)

Esta revista se encuentra online en

www.revistascientificas.filo.uba.ar/

ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)

Esta revista se encuentra incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas.

Filología es indizada por: MLA International Bibliography, Latindex Catálogo (Nivel 1) - DIALNET - Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA) - Base de Publicaciones Periódicas de la Facultad de Filosofía y Letras - ERIH PLUS

Filología se publica anualmente.

Instituto de filología y literaturas hispánicas

"Dr. Amado Alonso": 25 de mayo 217, 1º piso.

Buenos Aires - Argentina

Teléfono: 54-11-4343-1196, interno 111

E-mail: filologia@filo.uba.ar



FILOLOGÍA es una revista especializada que da cabida en sus páginas a todo lo que pueda suponer un aporte al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, en su aspecto peninsular y americano. De esta forma se publican trabajos de temas lingüísticos y literarios sin abandonar la perspectiva histórica ni los estudios dialectológicos o la crítica textual. Esta pluralidad de temas y enfoques supone una concepción del lenguaje y de la literatura como fenómenos dinámicos que interactúan con su contexto y una idea de que toda producción textual está esencialmente relacionada con otras formaciones ideológicas.

FILOLOGÍA sostiene su compromiso con las políticas de Acceso Abierto a la información científica, al considerar que tanto las publicaciones científicas como las investigaciones financiadas con fondos públicos deben circular en Internet en forma libre, gratuita y sin restricciones.

Coordinación editorial

Patricia Festini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Clea Gerber (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina)

Diego Peller (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Asistencia editorial

Victoria Coco (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

María Dumas (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Martín Koval (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de General Sarmiento – Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)

Emiliano Orlante (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)

Carola Pivetta (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Pablo Potenza (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

María Agustina Saracino (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín, Argentina)

Romina Trebisacce (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Noelia Vitali (Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Hurllingham, Argentina)

filología

nº LIII
2021

Sumario

Artículos

- 5 María Zambrano y el legado anti-erudito de Unamuno:
(dis)continuidades del *Quijote* como Esfinge
Mariano Saba
- 19 Dormir, soñar, roncar, madrugar, tener pesadillas, sueños eróticos y perder
el tiempo en *Los Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora
Juan Guardiola
- 37 El hombre nuevo y la religión. *Misterio Bufo* de V.
Maiakovski e *Iván en el Paraíso* de A. Lunacharski
Eugenio López Arriazu

Dossier: Construcción de identidades masculinas en el género policial y criminal latinoamericano

- 49 Presentación
- 57 Héctor Belascoarán Shayne: el espacio de la ciudad
y las masculinidades hegemónicas
Cristina Patricia Sosa, Verónica Moreyra
- 71 Tensiones y reformulaciones en torno a las masculinidades en el
policial negro en *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann
Andrea Vilariño, María Laura Pérez
- 85 Representación y desmitificación del asesino en serie
en la trilogía *Morirás mañana* de Jaime Bayly
Pedro G. Koo
- 101 Tensiones de la paternidad y la masculinidad en
el cine negro argentino (1946-1952)
Daniel Giacomelli
- 119 *Si muero antes de despertar*, de Carlos Hugo Christensen: maneras
de ser hombre, entre la modalidad del policial y la del *noir*
Pablo Debussy

- 131 Policias y criminales en el semidocumental argentino
Pablo Lanza
- 145 Políticas de la virilidad. Masculinidades en el cine policial y criminal de Carlos Hugo Christensen en Brasil (1960-1970)
Cecilia Nuria Gil Mariño
- 161 Configuraciones de masculinidades en la serie televisiva *Hermanos y Detectives* (Argentina, 2006)
Hernán Maltz, Martina Guevara, Leticia Moneta

Reseñas

- 177 *El español en la red*
Julio César Sal Paz
- 181 *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*
Victoria García
- 185 *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina. Tradición, canon y reescrituras*
Agustina Jazmín Pérez
- 188 *Leituras em constelação: literatura traduzida e história literaria*
Lucía Belmes
- 190 *Cosas de España. Ensayos, artículos y crítica literaria y La faz de España*
Lucas Margarit

María Zambrano y el legado anti-erudito de Unamuno: (dis)continuidades del *Quijote* como Esfinge



Mariano Saba

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Argentina
marianosaba@gmail.com

Recibido: 24/2/2021. Aceptado: 11/3/2021.

Resumen

Frente a la tradición erudita de finales del siglo XIX, las lecturas simbólicas del *Quijote* proyectaron la idea del libro como cifra de una genuina filosofía española. El aporte de Unamuno al respecto no solo fue central para la reivindicación de un modo anti-racionalista de valoración del canon, sino que además legó al encuadre de sus sucesores un entramado metafórico capaz de relacionar la novela con España en sí y con el mito de la Esfinge. En esta línea puede arriesgarse que Zambrano recogió esa vinculación entre el libro, la nación y el mito, y propuso una filosofía personal superadora.

Palabras clave: Unamuno; Zambrano; metáfora; Esfinge; *Quijote*.

María Zambrano and Unamuno's anti-scholarly legacy: (dis) continuities of Don Quixote as Sphinx

Abstract

Against the scholarly tradition of the late nineteenth century, the symbolic readings of *Don Quijote* show the idea of that book as a figure of a genuine Spanish philosophy. Unamuno's contribution was not only central to the vindication of an anti-rationalist way of valuing the canon, but also gave his successors a metaphorical framework capable of relating the novel to Spain itself and to the myth of the Sphinx. In this way, Zambrano picked up that link between the book, the nation and the myth, and proposed an overcoming personal philosophy.

Keywords: Unamuno; Zambrano; metaphor; Sphinx; *Quijote*.

1. El enigma de España y una metáfora múltiple

En el estudio prologal a su edición del *Unamuno* de María Zambrano, Mercedes Gómez Blesa señala que la escritora guarda familiaridad con el autor objeto de su estudio por un modo específico del filosofar ligado al discurrir por metáforas:

Ambos autores reivindican la capacidad cognoscitiva de la metáfora como forma originaria con la que el hombre percibe el entramado de relaciones de lo real, frente al hieratismo del concepto (en Zambrano, 2017: Introducción, s/p).

Esta opción de la metáfora por sobre el concepto constituye la fase retórica de un enfrentamiento sostenido en el tiempo, desde fines del siglo XIX, entre dos interpretaciones diversas del saber. Por un lado, el apogeo decimonónico del positivismo finisecular había erigido a la erudición española como instancia fundacional del capital literario de la nación. En este sentido, el historicismo erudito se proyectó como custodia de los documentos que permitirían explicar el ser mismo de la identidad cultural de una historia cuyo declive imperial necesitaba de cierta redención simbólica. Se trató de una lectura academicista, signada por un rigor documental abocado sobre todo a la delimitación de un canon y a la confección de su catálogo bibliográfico. Por otro lado, para el mismo momento emerge en España cierta línea de crítica simbólica, empeñada en comprender la literatura canónica como nodo metafórico del cual se irradian las diferentes imágenes constitutivas de la genuina filosofía nacional. Esta segunda forma de percibir el saber trascendente, extraído de la interpretación crítica de la literatura, contuvo postulados como los de Miguel de Unamuno en torno al *Quijote*. Lo interesante al respecto es la persistencia a lo largo de los años de ese entramado metafórico unamuniano en sucesores como María Zambrano. La Esfinge, en ese sentido, reaparece en ambos autores como mito simbólico capaz de superponerse no sólo con el libro cervantino sino también con la patria misma, referentes enigmáticos donde vendría a cifrarse la voluntad perdida del ser español.

En este sentido tanto don Quijote como la Esfinge parecen adquirir rasgos simbólicos intercambiables, propios de lo que Paul Ricoeur dio en llamar *metáfora viva*. Al respecto, Ricoeur sostiene que la enunciación metafórica opera sobre dos campos de referencia a la vez: “Esta dualidad explica la articulación de dos niveles de significación en el símbolo” (1977: 446). En primer lugar la significación relativa al campo de referencia conocido, “es decir al campo de las entidades a las que pueden ser atribuidos los predicados, considerados en su significación establecida” (446). Y en segunda instancia, la significación

que se trata de hacer aparecer, [la cual] es relativa a un campo de referencia para el que no hay caracterización directa, para el cual, en consecuencia, no se puede proceder a una descripción identificante por medio de predicados apropiados (446).

Según Ricoeur, la intención semántica que anima a la enunciación metafórica es “poner en relación estas dos energías” (446) que vuelven a escenificar –a nivel retórico– dos fuerzas antagónicas en torno a lo real. “Si la *imaginatio* es el reino de lo semejante, la *intellectio* es el reino de lo mismo”, señala Ricoeur (448). Tanto la Esfinge, entonces, como su símbolo análogo de don Quijote, reaparecen una y otra vez en las estrategias anti-eruditas que intentan “nombrar” de manera oblicua la esencia hispana debilitada. La manipulación de estas metáforas actualiza el vínculo exegético entre literatura y filosofía durante la primera mitad del siglo XX. La continuidad al respecto entre Unamuno y Zambrano es uno de los temas que se desarrollarán en este trabajo. Porque la enunciación común de estas metáforas no sólo los emparenta en torno a cierto anti-racionalismo de la época, sino que los ubica a ambos en las coordenadas de la *metáfora viva* tal como la explica Ricoeur:

la metáfora es viva porque inscribe el impulso de la imaginación en un “pensar más” a nivel del concepto. Esta lucha por el “pensar más”, bajo la conducción del “principio vivificante” es el “alma” de la interpretación (452).

2. El nombre o la muerte: de quijotes, esfinges y eruditos.

Inédito por más de seis décadas, el *Unamuno* de Zambrano vino finalmente a echar luz no sólo sobre la obra del escritor vasco, sino también –y esto resulta fundamental– sobre la manera en que la filosofía de su autora se dio a contender con el legado literario del referente abordado. Es inevitable, en este sentido, focalizar en el interés que implica dentro del libro de Zambrano la doble tragedia de Unamuno, entre lo temporal y lo eterno. A su juicio, Unamuno se debatió entre el amor a “dejar consagrado su nombre” (2017: cap. IV, s/p) y, al mismo tiempo, su inevitable preocupación por lo trascendente. Redactado entre 1940 y 1942, el estudio de Zambrano sobre Unamuno resulta de una riqueza multifacética, pero nunca resigna su énfasis en aquella contradicción trágica que identifica como individual y que describe a la vez como coincidente con la tragedia macro del contexto social que circundaba a Unamuno. Esta idea de la tragedia doble, de la *envidia* y de la *muerte*, se entronca según Zambrano con la mayúscula “tragedia ante los límites que cercan la vida y la hacen enigmática” (cap. IV, s/p). En España, ese “enigma” de lo vital logró hallar, desde fines del siglo XIX, ciertos cauces simbólicos capaces de irradiar la complejidad de sus sentidos. Y ese es de algún modo el marco donde la figura de don Quijote ingresa de plano como catalizador de versiones de lo nacional, poniendo a prueba el modo interpretativo del canon español, entre las demandas del ámbito erudito –ligado a sublimar bibliográficamente el evidente declive finisecular–, y las exigencias de lecturas filosóficas como la de Unamuno o, posteriormente, la de la propia Zambrano. Como ocurre con la tensión entre Alonso Quijano y don Quijote, el campo intelectual de principios de siglo XX parece haberse debatido también entre lo terrenal y lo trascendente: el gran drama de la conciencia que exponía el trágico declive español, encontraba en don Quijote una condensación de sentidos capaz de vehicular los debates sobre la filosofía deseable para la nación. Esto parece descubrir Zambrano en su temprano estudio sobre Unamuno, cuando entiende que don Quijote remeda de cierto modo la propia tensión íntima del autor que toma por objeto. Don Quijote pasa a ser, en esta línea, un avatar de la Esfinge, aquel monstruo mítico cuya recurrencia plagó primero los postulados anti-eruditos de Unamuno y también, con el tiempo, el discurso anti-racionalista de Zambrano. La analogía entre don Quijote y la Esfinge viene a plasmarse de forma evidente en los planteos de ambos autores, y expone con claridad la deuda sostenida por el pensamiento español con respecto al enigma de lo vital, entendido desde el período finisecular como disyuntiva trágica entre la muerte y la fama.

A partir de Unamuno, Zambrano comprendió que el último tramo del siglo XIX estuvo signado por la contradicción que imponían dos variables: por un lado, la progresiva racionalización positivista y la instauración definitiva de la conciencia como punto de partida de todo postulado filosófico; por otra parte, la búsqueda de trascendencia personal, ya sea por la creencia metafísica o por la fama. Aparece así una lucha originaria entre la razón y la afanosa necesidad de una supervivencia que, lejos de entregarse a la especulación ultraterrena, suele caer según Zambrano en la vanidad inconsciente:

Una de las consecuencias de los caracteres de esta edad de la conciencia es, sin duda, esta inmensa profusión de bustos, lápidas, nomenclaturas de plazas y calles, y demás formas de la fama. Idolatría del nombre en la época del furor iconoclasta (2017: cap. I, s/p).

El entorno iniciático de Unamuno se le presenta claramente a Zambrano como momento propicio para su emergente carácter polemista, llegando incluso a producir en él “un juego rayano en ocasiones a la irresponsabilidad de sus paradojas, de sus opiniones en contra de su pensar y creer en contra de la corriente” (cap. I, s/p). Es en prosecución de este rol que Zambrano puede identificarlo una y otra vez con el carácter quijotesco, hasta definirlo como “un hidalgo rebelde a la civilización cortesana del XIX que en aquellos años, a partir de la Restauración, entraba en su apogeo” (cap. I, s/p). Esa instancia restauradora es entonces la que estimula de forma directa el rol unamuniano del que batalla con lo dado y que a través de su constante intervención agónica no sólo consigue sostenerse en el tiempo, sino también hacer que su nombre permanezca:

Y es que esta idolatría del nombre individual reproduce probablemente cierta piedad sencilla, cierta forma de culto y adoración inmediata que en otra época se dedicaba a los santos, a los héroes de leyenda. Es la mitología de una edad sin ella, y también la consagración de los laicos; piedad de la fama extendida sobre la desolación de un mundo de conciencias solitarias (cap. I, s/p).

Esa piedad de la fama nominal y su culto correspondiente a santos laicos eclosiona en el contexto unamuniano por muchos motivos: entre ellos por el valor inocultable que el campo erudito había proyectado sobre sus propios agentes como héroes aislados, consagrados a la reivindicación del canon, sacrificados en aras del capital simbólico de la nación. No resulta azaroso evocar en esta línea la figura de Menéndez y Pelayo, cuyo nombre no solamente logra aglutinar en su tiempo las garantías de un saber totalizante exigido por la historia a restaurar, sino que además sobrevive como esencia inatacable del erudito santificado en los términos propios que Zambrano describe. De hecho, no resulta ocioso señalar que aquello que Zambrano anticipó a principios de la década del '40, se replicaría incluso años después, en el curioso derrotero *post mortem* del santanderino. Vale recordar que el 26 de agosto de 1956, el franquismo procedería a la capitalización simbólica de su figura, trasladando los restos mortales de Menéndez y Pelayo (fallecido hacía más de cuatro décadas), desde el cementerio de Ciriego a la catedral de Santander, donde el escultor Victorio Macho (vuelto de su exilio reciente) había construido el monumental sepulcro del escritor. En el brazo izquierdo del crucero de la catedral, Macho dispuso en roca el monumento funerario en el que yace la figura desfallecida de Menéndez y Pelayo, vestido con sayal de fraile (tal como fue amortajado su cadáver). Recostado el cuerpo de piedra sobre el túmulo fúnebre, su cabeza descansa sobre dos abultados volúmenes. Su mano derecha sostiene lánguidamente una pluma que parece estar por caer, y su mano izquierda oprime con su peso una cruz sobre otro libro abierto que a su vez reposa sobre su pecho. La saturación libresca del conjunto parece referir al contexto descrito por Zambrano años antes: un momento último de ese lector monumental, heroico, vencido únicamente por el deceso natural en medio de la íntima batalla por dar lectura a una especie de Biblioteca absoluta de la patria, empresa santificada que tal como testimonia la propia escultura, viene a otorgarle su redentora fama. Al pie del monumento puede leerse una leyenda que le fuera atribuida a Menéndez y Pelayo y que pareciera redondear su representación icónica de lector fundacional: “¡Qué lástima tener que morir cuando me quedaba tanto por leer!”.

El destino póstumo pelayano, capitalizado en buena parte por las estrategias ideológicas del franquismo de posguerra, confirma el acierto de Zambrano sobre la descripción del contexto originario de Unamuno como una encrucijada quijotesca entre las diversas formas de la fama. Y más aún cuando el azar consigue cifrar de modo retrospectivo el detalle significativo de que el propio Victorio Macho no sólo habría de esculpir la sepultura oficial del erudito santanderino, sino que había realizado ya, a fines de 1929, el busto más emblemático de quien iba a ser el intelectual objeto

del estudio zambraniano. Como ocurriría luego con la de su maestro, la escultura de Unamuno exhibe en su pecho una cruz que al decir del propio escultor habría marcado el modelo mismo durante sus sesiones en el destierro de Hendaya.

No se equivoca Zambrano al identificar el problema de la trascendencia y las múltiples formas de la fama con relación al contexto de su autor estudiado, y parece acertar también en vincularlo con el dilema quijotesco y con el carácter metafórico de la Esfinge. No por nada fue la Esfinge, desde su tradición clásica, figura pionera de carácter fúnebre que recién luego, en su devenir *a posteriori*, adquirió relevancia como guardiana del enigma, del saber cifrado. No parece casual que sea la Esfinge mención recurrente en las contiendas sobre el saber dentro de este marco decimonónico poblado de monumentos que ligaban por igual lo tanático y la esquivo trascendencia, por la fama o por la fe.¹ Describe Unamuno a la Esfinge con su emisión de un castigo doble: por un lado la condena del sujeto que no puede responder sus interrogantes; por otro, la que marca el destino trágico del espacio erudito cuya mirada “positivista” se había dilatado en la observación de lo nimio. Tal como explicaría en su diatriba titulada “Eruditos, ¡a la Esfinge!”, de 1918:

Ahora, la dificultad para estudiar esto estriba en que la Esfinge no se deja analizar tan aínas, y sí devora al que no adivina sus enigmas, y el tormento de ser devorado por la Esfinge, si es tal tormento, se acaba pronto; en cambio, al que, esquivando su mirada y sus preguntas, se le va de soslayo a ver si logra sacarle unas gotitas de sangre para analizarla o mirarle el pezón de una ubre al microscopio –la Esfinge es hembra–, a ése le patea y le magulla, que es mucho peor que devorarlo. Al fin, el devorado por la Esfinge acaba por convertirse en carne y sangre de la Esfinge misma, se hace esfíngico o querúbico, mientras que el del microscopio perece entre las deyecciones de ella (1952: 805).

Unamuno establece, acorde a su “sentimiento trágico de la vida”, la posibilidad de un saber doble ante la Esfinge y, por lo tanto, de una doble muerte. La primera, cuyo tormento incluso se relativiza, consiste en la propia noción de *agonía*, de lucha con la duda motora que torna al sujeto mismo en “esfíngico”, en víctima del enigma y a su vez en el enigma mismo a ser asediado. Una paradoja vital cuya contradicción dota de existencia quijotesca al sujeto y a su búsqueda, la cual pasa de ser científica a ser ontológica. Esta muerte dista mucho de la opción segunda, aquella definitiva, tocante a la erudición decimonónica cuyos rasgos racionalistas, superficiales y ocular-céntricos terminarían por someterla a un declive aséptico, clasificador, empeñado siempre en evadir la verdadera mirada de la Esfinge.

Zambrano presenta coincidencias con la articulación metafórica de la Esfinge según este sentido unamuniano, por medio del cual se ataca el adormecimiento racionalista de Europa. Pero al mismo tiempo, y tal como ya ha explicado David Soto Carrasco, reivindica también dentro de su propia obra “la existencia de cierto esencialismo hispano” (2013: 213) al cual habría recogido de su atenta lectura tanto de Unamuno como también de su apreciación de ese erudito modélico que había sido Menéndez y Pelayo. De ambas canteras habría extraído Zambrano “una razón poética hispana, capaz de proyectar y enfrentar una determinada España frente a Europa” (213).

¹ En su exhaustivo panorama sobre el simbolismo de la Esfinge, Cristóbal Macías Villalobos señala que uno de los ámbitos del mundo griego donde la esfinge parece haber desempeñado un papel previo más relevante es el funerario: “En efecto, desde la época micénica, la esfinge está asociada a los sepulcros. Colocada sobre un pilar o sobre la propia tumba, actuaba a la vez tanto como el *demon* que arrebató al muerto del mundo de los vivos y como la compañera que le garantiza la subsistencia en el más allá” (2012: 264). No parece casual entonces la recurrente apelación al mito durante la contienda intelectual sobre la erudición, ese debate que congregó tantas veces, al filo del siglo XIX, los temas del saber, de la trascendencia, de lo monumental y lo funerario.

En su propio estudio sobre Unamuno, Zambrano sostiene que el contexto finisecular del XIX mostró la parálisis del pensamiento español, su inhibición frente a los grandes sistemas y a la eficacia del racionalismo. En medio de ese panorama, opina que Menéndez y Pelayo fue una excepción: “su obra es conocimiento”, afirma Zambrano, “conocimiento de la historia íntima de España, visión de su sustancia, y como nadie hasta el presente ha derramado transparencia en nuestro confuso pasado” (2017: cap. I, s/p). Esta obra, que es calificada como “conocimiento”, claramente destaca sobre el fondo conflictivo de la filosofía unamuniana que Zambrano intenta a la vez desentrañar. Nuevamente el derrotero de su análisis proyecta a Unamuno como escudriñador del sentido vital de España, un enigma que se vincula metafóricamente con el Quijote y que, por otra parte, reconduce su figura al mito de la Esfinge. En esta apreciación suya de Unamuno, Zambrano llega a afirmar: “Unamuno, en verdad, ha sido el ídolo de esta resurrección de España, la ha despertado, infatigablemente, usando hasta de la violencia” (cap. I, s/p). ¿Cuál ha sido la gran revelación de Unamuno?, se pregunta Zambrano, y esboza seguidamente: “¿Ha sido lo genuinamente español, es decir, el misterio último, el que late y se vela bajo el libro genial e irónico, bajo el espejo inasible del *Quijote*?” (cap. I, s/p). Más allá del esencialismo que Zambrano identifica en Unamuno, y de su crítica al autor por haber revelado sólo lo español que parecía *necesario* a la cultura europea, más allá de sus diferencias con los modos amplificados de la época y con la extrema contradicción unamuniana, Zambrano logra destacar los lazos de Unamuno con el *Quijote* así como también su rol “esfíngico” despertando la conciencia de su tiempo. Tanto es así que esa descripción de 1940 donde se designa a Unamuno como aquel que fue capaz de provocar el “despertar” de España, resuena todavía en 1958 cuando Zambrano evoca el propio mito de la Esfinge en *Persona y democracia*. Menciona allí que la historia ha llegado a ser, para los tiempos modernos de España, una pesadilla, un monstruo que en cierto instante fugaz puede convertirse en Esfinge. Esa Esfinge se alza en el desierto, porque no se ha dado la condición aún del despertar consciente de los sujetos capaces de vivir el tiempo en que puedan ejercer su libertad. “No transcurrirá mientras no lleguemos a entrever la realidad que acecha y gime dentro de la Esfinge”, señala Zambrano, la cual “es siempre la misma: el hombre” (1988: 13). En su opinión el hombre escondido en la Esfinge es, al mismo tiempo, un condenado por el pasado y un desconocido que clama por ser. Enfrentarse a la Esfinge implica oír dentro de ella el gemido contrariado de la verdad del hombre, y en la perplejidad de ese trance nacería un enigma que abre ante el sujeto la conciencia histórica. Lejos del corte revolucionario, y en franca coincidencia con la descripción del rol unamuniano, el hombre frente a la Esfinge augura un porvenir que no repita el pasado: su conciencia accede de ese modo a la historia verdadera, nace gracias a la perplejidad y abandona la mascarada cíclica de la historia trágica.²

El carácter “esfíngico” de Unamuno parece referir según Zambrano a un sostenido modo de aprehender la esencialidad hispana en su tensión con la historia como tragedia. Y uno de los lugares donde mejor puede identificarse el legado unamuniano, es en el modo en que Zambrano intentó abordar y leer ese espejo *inasible* que fue el *Quijote*, avatar literario de la metáfora de la Esfinge tan recurrente en la contienda con el racionalismo hegemónico. Tal como explica Soto Carrasco

² Al respecto explica Zambrano: “La historia trágica se mueve a través de personajes que son máscaras, que han de aceptar la máscara para actuar en ella como hacían los actores en la tragedia poética. El espectáculo del mundo en estos últimos tiempos deja ver, por la sola visión de máscaras que no necesitan ser nombradas, la textura extremadamente trágica de nuestra época. Estamos, sin duda, en el dintel, límite más allá del cual la tragedia no puede mantenerse. La historia ha de dejar de ser representación, figuración hecha por máscaras, para ir entrando en una fase humana, en la fase de la historia hecha tan sólo por necesidad, sin ídolo y sin víctima, según el ritmo de la respiración” (Zambrano, 1988: 44). Según Zambrano, el instante del despertar –ese que Unamuno habría sabido provocar según su descripción en el libro donde lo retrata– es “el instante de la perplejidad que antecede a la conciencia y la obliga a nacer” (13). Hacer nacer la conciencia sería, en este sentido, despertar a una historia que supere la tragedia, obligar a mirar ojos a ojos a la Esfinge, objetivo cercano al mandato unamuniano que la erudición tradicionalmente había desacatado.

El escritor vasco combate, según Zambrano, en el positivismo, en el pragmatismo, lo que combate toda filosofía, algo que él no especifica y que es lo que está en el fondo de ella, más aún en su comienzo en Grecia: la resignación. Su “guía”, su *Vida de Don Quijote y Sancho*, no sería más que un intento de rescatar la verdadera vida (2013: 234).

Así, es inevitable evocar los postulados de Ricoeur al pensar en este tema de lo antagónico de la filosofía como algo esquivo y difícil de denominar, algo que exige ser enfrentado por medio de metáforas vivas y liberadoras. Una vez más, entonces, puede entenderse a Unamuno como artífice del pensamiento en torno al enigma de lo vital, a ese dilema que eligió ver cifrado en don Quijote, representante del hombre entero, de aquel que se veía preso de la Esfinge y *esfíngico* él mismo, reuniendo en sí mismo al Quijano terrenal y también a Dulcinea, ansia de inmortalidad, “voluntad del mejor yo a través de la historia” (Soto Carrasco, 2013: 234). Frente a la resignación objetivista del cientificismo erudito, Unamuno emerge a ojos de Zambrano como quien reivindica la veta anti-racionalista de la filosofía intrahistórica española.³ Es por esto que habría que relativizar su cercanía *equidistante* con Menéndez y Pelayo, y con Unamuno. Es correcto que para Zambrano y para esos referentes, España no requería una europeización sino una aceptación de su unicidad, del empeño de su pueblo por seguir “guiándose y soñándose en su interior a sí mismo, más allá de las apuestas imperiales que incendiaban Europa” (232). Sin embargo, también es cierto que Zambrano encontraba más familiaridad con Unamuno en el amparo de una “renuncia a toda idea de imperio” (229) que en las exigencias redentoras del historicismo finisecular decimonónico. Su referencia recurrente al *Quijote* en el libro sobre Unamuno da cuenta de esto. Y en este sentido, y en términos del análisis que ha hecho al respecto Anthony Close (2005), Zambrano emerge como una lectora –en general, pero del *Quijote* en particular– que entronca con la tradición anti-erudita inaugurada por Unamuno y por Ortega y Gasset.⁴ Es decir, se vincula con el legado de una lectura simbólica, heredera del romanticismo, capaz de apreciar la literatura ya no como documento del capital bibliográfico de la nación, sino como núcleo metafórico de la genuina filosofía española. Y es por esto que su atención específica al modo en que Unamuno lee el *Quijote* la habilita a proyectar su propia hipótesis superadora tanto de la interpretación del escritor vasco, como del mandato erudito que lo había precedido.

A partir de su lectura, Zambrano describe a Unamuno como aquel que se sintió llamado a brindar la revelación de la esencia filosófica de España y que lo hizo a través de un argumento y de una figura que halló en el *Quijote*. Don Quijote vendría a ser la metáfora de una fe que crea las propias imágenes que adora para persistir en su voluntad de

3 Unamuno expresó claramente la identificación entre lo erudito y el racionalismo dominante, y lo hizo incluso en una detracción directa contra su maestro Menéndez y Pelayo donde describe esa “resignación” combatida por él. Así escribió en su artículo “Don Marcelino y la Esfinge”, de 1932: “¿Y él, D. Marcelino? Él, el periodista que compaginaba en robustos volúmenes hojas volantes, pensador –o investigador más bien– sincrético y errabundo más que filósofo. Benedetto Croce ha visto muy bien que le faltó filosofía. Y yo, que fui su discípulo directo –y hasta oficial–, que le quería y le admiraba, tengo motivos para creer que la honda filosofía, la contemplación del misterio del destino humano, le amedrentó y que buscó en la erudita investigación, un anestésico, un nepente, que le distrajera. No se atrevió a mirarle ojos a ojos humanos a la Esfinge, y se puso a examinarle las garras leoninas y las alas aguiliformes, hasta contarle las cerdas de la cola bovina con que se sacude las moscas de Belzebú. Le aterraba el misterio” (Unamuno, 1952: 403).

4 Al respecto conviene destacar la descripción de las variantes lectoras del *Quijote* que precedieron a Zambrano: “Por un lado estaban los que, como Federico Castro y Unamuno se decantaban por una interpretación simbólica del *Quijote* al tiempo que postulaban que el autor no fue consciente (o lo fue en poco grado) de tal significado profundo. Luego estaban los representantes tanto del sentido común escéptico como de la erudición más imponente y prestigiosa –Juan Valera, Menéndez Pelayo, Morel Fatio, Rodríguez Marín– quienes, de acuerdo con una tendencia tradicional desde los tiempos de Clemencín, consideraban que Cervantes fue un autor inocente, falto de capacidad crítica, carente de originalidad en sus opiniones, negligente en el estilo y la construcción de la trama y dado a contradecirse a sí mismo en cuestiones abstractas, como las relativas a la teoría literaria. Esta opinión surgió en gran medida como reacción a los elogios desmedidos que otras dos clases de críticos [...] habían vertido respecto de las virtudes intelectuales del autor alcalaíno. Se trata, por un lado, de la que podemos llamar “escuela panegirista”; por otro, de la “esotérica” (Close, 2005: 122). Sobre la inscripción de Unamuno y de Zambrano en este panorama también resulta relevante el estudio de Trapanese (2010).

existencia. Don Quijote representa para Unamuno, según Zambrano, esa misma tragedia de lo español consistente en ser uno, en ser quien se es y a la vez portar el deseo de vivir derramado en otros. Puede arriesgarse entonces que en esta línea anti-erudita (iniciada por Unamuno y proseguida por la misma Zambrano), el *Quijote* termina por constituirse como libro-esfinge, frente al cual es el intelectual quien debe desentrañar el enigma vital que el historicismo legitimado había evitado. Y esto puede darse por la identificación metafórica que opera la lectura unamuniana entre don Quijote y España; identificación que Zambrano viene luego a confirmar lateralmente, al sumar en su lectura de Unamuno la analogía latente entre España y la Esfinge:

Se ha dicho de España “que ha querido demasiado”. Hemos querido a lo largo de la historia. Mas nuestro querer ha permanecido misterioso para nosotros los españoles, tanto que ha hecho de España un pueblo-esfinge. La esfinge necesita ser liberada de su figura, ser rescatada, ser incorporada por la revelación de su enigma al mundo de lo humano (2017: cap. V, s/p).

Zambrano lee *Vida de don Quijote y Sancho* dentro del género de las guías, presentes en el decurso de la cultura española desde Miguel de Molinos y Fray Luis de Granada. Allí, según afirma, Unamuno muestra su afán de apoderarse de don Quijote convirtiéndolo en personaje trágico: “Sentía al personaje genial en tragedia y no en novela, como lo sintió Cervantes con su ironía” (2017: cap. V, s/p). Y en *Vida...*, entonces, Unamuno construye según Zambrano un pensamiento trágico que viene a saldar la *tragedia poética* que el autor no logró realizar jamás. Esa *guía* del pensar trágico busca “conducir a un pueblo ante el laberinto de su destino” (cap. V, s/p), ya que Unamuno “quiere, mediante Don Quijote, revelar el destino de España” (cap. V, s/p). No puede ser más explícito el circuito metafórico que cierra aquí Zambrano estrechando distancias en la forja unamuniana de una sola identidad entre el personaje y España, núcleos análogos de esa gran Esfinge que vuelve a mencionarse en el *Unamuno* como parte de una tríada simbólica recurrente entre libro, nación y mito:

En la Historia Universal ha habido algunos pueblos-esfinge, pero, al pertenecer a la Antigüedad, su enigma se confunde con el que trae la distancia en el tiempo. España presenta el insólito caso de un pueblo-esfinge para los mismos contemporáneos, que han perdido su secreto, es decir, la continuidad de la inspiración histórica, el secreto último de su voluntad (cap. V, s/p).

Aquel volumen de Unamuno sobre el *Quijote* que Jorge Luis Borges calificaría a fines de los '60 como “irrelevante” (2001: 114), Zambrano, en cambio, eligió verlo dos décadas antes como el eslabón último de las guías espirituales, de esos libros capaces de orientar al sujeto español en el desciframiento de su enigma espiritual. La cadena metafórica que la lectura de Zambrano viene a clausurar en su planteo es la de identificar *Quijote / España / Esfinge* como punto de referencia uno y múltiple hacia donde orientar la búsqueda de la voluntad perdida del español. La superposición metafórica del libro, de la nación y del mito parece constituir la principal estrategia interpretativa que la lectura de Unamuno legó a María Zambrano, dotándola de un “discurrir por metáforas” que le permitió distanciarse de los criterios racionalistas con que la erudición había valorado la literatura cervantina, y permitiéndole abrir camino para su propia apreciación simbólica del *Quijote*.

3. Zambrano frente al *Quijote*: (dis)continuidades unamunianas.

Reiteradas veces se ha señalado que la lectura que Zambrano hace del *Quijote* resulta ante todo de una síntesis lograda a partir de dos interpretaciones previas: por un lado, la de Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*; por otro, la de Unamuno en

su “guía” al respecto. Para Zambrano estas dos versiones se oponen en cuanto a sus estrategias para el salvataje de don Quijote y, por lo tanto, de España. En su parecer, Unamuno propone acercarse al libro con la voluntad de descifrar un enigma, de identificarse con el protagonista y así liberarlo de la ambigüedad de la novela, consagrándolo a su vez como reflejo del lector y como sujeto trágico, eterno. Ortega, en cambio, no considera al personaje sino al libro, y es al autor del libro, a Cervantes, a quien quiere descifrar. Entre ellos también reaparece la polémica sobre dos modos del conocer: mientras uno busca resolver la valoración del libro por medio de los alcances trascendentes de la metaficción, el otro intenta pensarlo acercándose a la mirada del autor y a las circunstancias de donde emerge esa mirada. Entre ambas posturas, Zambrano termina por augurar la necesidad de unir filosofía y poesía, lo cual puede entenderse como clave de su propia *razón poética*, alentando una superación interpretativa de las modalidades divergentes de sus antecesores.⁵ Y sin embargo, y a pesar de su equivalente atención a ambas posiciones, a lo largo de los varios años en que ensaya su lectura del *Quijote* no parece difícil considerar una preferencia recurrente por las hipótesis unamunianas.⁶ Tal como ha notado Juana Sánchez-Gey Venegas: “La filosofía de Unamuno, como la de Zambrano, es una filosofía de salvación surgida en tiempo de crisis, una filosofía personal que propone la piedad como conocimiento” (2002: 203). Es por esto que Zambrano vincula la *Vida de don Quijote y Sancho* con el género de las “guías espirituales” y define a Unamuno como un místico sin método o, más bien, como un poeta.⁷ Esa figura de Unamuno como proveedor de un nuevo “conocer” ligado a lo vital y a la poesía, como mediador entre el símbolo y el pueblo, se contrapone en su análisis con la figura de Ortega y su incidencia acotada al círculo exclusivo de sus discípulos. Unamuno viene a reunir las condiciones del filósofo-poeta, capaz de concentrar en sí mismo la virtud de ese nuevo tipo de *razón poética* que Zambrano promovía ya y que presentaba familiaridades con conceptos que ella misma identificaba en su análisis de *Del sentimiento trágico de la vida*. Tal como señala Carmine Luigi Ferraro, “en la concepción de la filosofía como poesía, de la palabra como *poiesis* se encuentra la influencia que don Miguel tiene en la reflexión de María Zambrano” (1999: 23). La *poiesis* implicada en la palabra poética –entendida como nueva filosofía no sólo del crear, sino del conocer– actualiza el valor de ciertas metáforas (de don Quijote a la Esfinge) en la continuidad del intento por descifrar el enigma vital de España.

La lectura que Zambrano hace del *Quijote*, entonces, debe mucho a ciertas resonancias previas. Ya en 1938 publica su artículo sobre “La Reforma del Entendimiento español” y expresa allí una idea de neta raigambre unamuniana. A contrapelo de su continente, España habría encontrado su genuina filosofía lejos del racionalismo hegemónico y de las teorías sistemáticas de la cultura europea:

⁵ Esta categoría troncal de *razón poética* resulta de suma complejidad en la obra de Zambrano. Su hipótesis es que el excesivo racionalismo del siglo XX produjo la segregación de la sensibilidad poética, obstaculizando de esa forma la posibilidad de un conocimiento total. Su propuesta aboga entonces por un nuevo encuadre del conocimiento filosófico, capaz de aunar las distintas facultades del sujeto dotándolo de una percepción íntegra del mundo exterior, tanto por vía *intelectual* como también por vía *emocional*.

⁶ Esta aseveración no desconoce que la postura de Ortega con respecto al *Quijote* también consolidó el aporte a cierta lectura filosófica capaz de sondear los sentidos de lo literario por fuera del valor erudito. De hecho, fue en las propias *Meditaciones del Quijote* donde Ortega definió a la filosofía como acto de amor intelectual contrapuesto a la mera crítica erudita: “La filosofía es idealmente lo contrario de la noticia, de la erudición. (...) Volver a ella en nuestra edad equivaldría a una regresión de la filología, como si la química tornara a la alquimia o la medicina a la magia. Poco a poco se van haciendo más raros los meros eruditos, y pronto asistiremos a la desaparición de los últimos mandarines” (1976: 21-22).

⁷ En esta línea el mismo Unamuno invita a leer su reescritura del *Quijote* como novela paradójica que repone la verdadera filosofía española, aquella que ni siquiera la erudición había logrado plasmar en sus obras históricas: “En una obra de burlas se condensó el fruto de nuestro heroísmo; en una obra de burlas se eternizó la pasajera grandeza de nuestra España; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal; con una obra de burlas llegó el alma de nuestro pueblo, encarnada en este hombre, a los abismos del misterio de la vida. Y esa obra de burlas es la más triste historia que jamás se ha escrito; la más triste, sí, pero también la más consoladora para cuantos saben gustar en las lágrimas de la risa la redención de la miserable cordura a que la esclavitud de la vida presente nos condena” (1938: 214).

¿O es acaso que hemos tenido alguna forma de conocimiento peculiar y heterodoxo con respecto a las grandes formas clásicas del saber? Mientras Europa creaba los grandes sistemas filosóficos desde Descartes a Hegel [...], el español, salvo originalísimas excepciones individuales, se nutría de otros incógnitos, misteriosos manantiales del saber que nada tenían que ver con esta magnificencia teórica... (1986b: 89).

En este sentido Zambrano sostiene que la filosofía española emerge del fracaso, de “la aceptación realista resignada y al par esperanzada, del fracaso” (94), y que en esa línea “ni la Filosofía ni el Estado están basados en el fracaso humano como está la novela” (94), por lo cual “tenía que ser la novela para los españoles lo que la Filosofía para Europa” (94). Así, el *Quijote* surge tempranamente en el discurso de Zambrano como libro-esfinge donde, a la manera unamuniana, puede hallarse la filosofía del pueblo español:

Es Cervantes quien nos presenta el fracaso del español, quien implacablemente nos pone de manifiesto aquella maravilla de voluntad coherente, clara, perfecta, que se ha quedado sin empleo y no hace sino estrellarse contra el muro de la nueva época (94).

Si el *Quijote* pudo cifrar la verdadera filosofía de un pueblo es porque ese pueblo se configuraba también a sí mismo como enigma a resolver. Tal como también había ocurrido en el caso de Unamuno, la obra de Zambrano logra conectar libro, nación y mito reconduciendo el enigma de uno a otro. Si el libro es cifra de España, lo es porque España misma se ha proyectado como enigma en sí, casi como pueblo-esfinge. Esto queda claro en “La crisis del racionalismo europeo”, sección de *Pensamiento y poesía en la vida española* (de 1939) donde la autora afirma ya al respecto:

Pueblo rebelde, inadaptado, glorioso y despreciado, enigmático siempre, que se llama España. Su enigma nos presenta hoy un enigma universal, una interrogación sobre el porvenir. Su pasado está vivo por tanto, ya que en él laten las entrañas de este porvenir incierto y que tan desesperadamente esperamos (2015: 563).

Esta descripción de España anticipa tempranamente la que ya hemos evocado y que aparecería años después en *Persona y democracia*, lo cual demuestra en un arco de casi veinte años la persistencia metafórica de la Esfinge para la definición de España. Como la Esfinge, y como el *Quijote*, España guardaría en sí misma un enigma, una interrogación sobre el futuro cuya clave sólo podría hallarse en la íntima aceptación del pasado. Ante la crisis, la metáfora “viva” –en términos de Ricoeur– logra nominar y crear aquello que tan difícil resulta conocer. La nueva historia, tal como explica Zambrano, sólo se dará entonces por su unión con la poesía, superando la humillación a la que puede haberla sometido la soberbia filosófica:

Y el nuevo saber fecundo sólo lo será si brota de unas entrañas enamoradas. Y sólo así será todo lo que el saber tiene que ser: apaciguamiento y afán, satisfacción, confianza y comunicación efectiva de una verdad que nos haga de nuevo comunes, participantes; iguales y hermanos. Sólo así el mundo será de nuevo habitable (2015: 570).

En la estela anti-erudita, Zambrano parece reforzar la defensa de un nuevo saber que contrarreste las consecuencias histórico-políticas del afán positivista, imperial y excesivamente racionalista. Un nuevo saber y una nueva historia: su planteo, orientado a la superación de la tragedia, resuena en cercanía con la hipótesis unamuniana de descubrir la propia filosofía en el enigma vital que encierra esa Esfinge que es España, una patria cuya identidad podría revelarse a través de la exégesis de su libro fundacional, el *Quijote*. En este sentido, el ilustre hidalgo condecía claramente con el

sujeto soñado por Zambrano en *Filosofía y poesía* (también de 1939), es decir, un sujeto capaz de sortear la historia trágica conjugando –como Unamuno y como don Quijote, cada uno a su manera– ambos planos de lo filosófico y lo poético:

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa... (2006: 22).

Este planteo no solo cimentaría prontamente las bases de la *razón poética* de Zambrano, sino que además vertebraría su propia lectura del personaje cervantino como *metáfora viva*. En “La mirada de Cervantes”,⁸ de 1948, Zambrano sostiene que toda cultura “deja ver la necesidad de imágenes que orienten el esfuerzo de ser hombre” (2001: 133). Esas imágenes “dirigen y hasta justifican, el hacer y el padecer que constituyen la historia de un pueblo” (133). Y afirma:

No parece dudoso que entre todas las figuras creadas por la literatura española sea la de Don Quijote la que alcance este rango en mayor grado en la conciencia española. Que sea también el símbolo aceptado universalmente lo confirma (133).

Ahora bien, la novela sería en opinión de la autora una deriva declinante del mito. Su *ambigüedad* constante –favorecida incluso por la presencia de Sancho, espejo inverso de la imagen “sagrada” del caballero–, estaría exigiendo una liberación. Don Quijote es ambiguo al haber sido consagrado como héroe sólo por medio del sacrificio que implica su tragedia: sometido a su heroísmo paradójico por una pesadilla ancestral, replica “el sacrificio total de España como realidad histórica” (136). Nunca estuvo el hidalgo más cerca del carácter de la Esfinge que en esta descripción: “Don Quijote enloquecido nos plantea el enigma de la libertad” (134). Ante las estrategias ya mencionadas de Unamuno y de Ortega, Zambrano parte de los postulados del escritor vasco pero sugiere finalmente ir más allá, casi a sus antípodas: propone hacer nacer una filosofía “de la necesidad de vivir fuera de la tragedia” (137). Esta es su discontinuidad, originada paradójicamente del legado *trágico* unamuniano. Una vez más aparece su idea del despertar quijotesco del sujeto ante una historia más humana, ya no trágica sino liberada de todas sus máscaras:

por la unión de la filosofía y de la poesía, nuestro Don Quijote encontrará liberación, la liberación de los encantamientos del mundo al mismo tiempo que de su locura: y con él todas las figuras nacidas de los sueños fantásticos de la esperanza (138).

4. Hacia un despertar quijotesco: a modo de conclusión.

El enfoque de Zambrano con respecto al *Quijote* prosigue en esta vía y consigue con el tiempo su consolidación. Para 1965, dentro de *El sueño creador*, aparece una sección titulada “La novela: «Don Quijote». La obra de Proust”. Allí la autora explica que tanto la novela como la tragedia tienen su centro en el protagonista: la diferencia radica en cómo cada género sitúa a su protagonista frente a sí mismo. Mientras el héroe trágico se precipita en su acción sin elegir, el personaje de la novela “se constituye en lo que pretende ser” (1986a: 78). A su juicio, los personajes de novela perciben la realidad como contrapartida del “soñarse despierto” (78). De ese modo, y tal como ocurriría con don Quijote, los héroes de novela “padecen y actualizan el sueño de la

⁸ Artículo publicado en *La Licorne* de París y coincidente con las ideas que luego desarrollaría en *España, sueño y verdad*, de 1965.

libertad” (78). Es de esta forma que en la filosofía de Zambrano el *Quijote* renueva su carácter de Esfinge ante la cual se conjura la historia sacrificial: el libro viene a encerrar dentro de sí mismo una enigmática verdad en torno a la liberación de la tragedia, a la posibilidad de hacer nacer una nueva conciencia y una historia humana. “La novela es la fatal contrapartida del racionalismo europeo clásico” (78) señala Zambrano y ubica el valor del *Quijote* en su veta anti-erudita, como nodo significativo del nuevo saber filosófico y poético a la vez. Zambrano logra entonces metabolizar la identificación *libro / nación / mito* presente ya en el legado anti-racionalista unamuniano: así su encuadre personal sobre el libro cervantino termina por fundarse en un discurrir metafórico que debe mucho a las Esfinges y quijotes de Unamuno. En “La ambigüedad de Cervantes” la autora se pregunta: “¿No puede acaso residir ahí, en la forma novelesca, algo muy sutil del secreto, sino el secreto?” (1965: 15). Es claro que el asedio de ese secreto pudo en parte realizarlo Zambrano apelando al circuito metafórico que la había precedido, esa operación recurrente que logró ver en el *Quijote* un “signo totémico” (15) capaz de cifrar, cual Esfinge, una verdad crucial y poética sobre España y su íntima filosofía. Rodeada por los monumentos fúnebres del proyecto imperial, Zambrano afirmó de manera infatigable que el reinado del racionalismo europeo había descartado todo aquello que no le pertenecía. Entre sus estrategias de redención pudo entonces constituir una hermenéutica del *Quijote*—clave para la comprensión de su *razón poética*—, la cual debía parte de su entramado metafórico al legado unamuniano, del cual se distinguiría sin embargo al privilegiar una historia por fuera de lo trágico. A partir de su mirada, entonces, la nueva historia exigiría un saber ya no erudito sino poético, o mejor aún, un despertar humano cuyo quijotismo le permitiera descifrar finalmente el enigma de un futuro posible.

Bibliografía

- » Borges, J. L. (2001). *Arte poética (seis conferencias pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard, 1967-1968)*. Barcelona: Crítica.
- » Close, A. (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.
- » Macías Villalobos, C. (2012). “Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge”. *Mirabilia*, 15, 250-287.
- » Ferraro, C. L. (1999). “María Zambrano, intérprete de Miguel de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34, 13-28.
- » Ortega y Gasset, J. (1976). *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la Novela*. Madrid: Espasa Calpe.
- » Ricoeur, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Magápolis.
- » Sánchez-Gey Venegas, J. (2002). “La mirada zambraniana sobre Unamuno”. *Cuaderno Gris*, 6, 197-204.
- » Soto Carrasco, D. (2013). “La construcción de una gnosis española. De Menéndez Pelayo a María Zambrano”. En: Rivera García A. y Villacañas J. L. (coord.), *Gonzalo Díaz y el archivo de la filosofía española*. Murcia: Universidad de Murcia, 211-238.
- » Trapanese, E. (2010). “El Caballero de la Locura y su ambigüedad: *Don Quijote* entre Unamuno y Zambrano”. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, N°5, 349-366.
- » Unamuno, M. de (1938). *Vida de don Quijote y Sancho*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- » Unamuno, M. de (1952). “Don Marcelino y la Esfinge”. En: *Obras completas* (tomo V). Madrid: Afrodisio Aguado, 402-405.
- » Unamuno, M. de (1952). “Eruditos, ¡a la Esfinge!”. En: *Obras completas* (tomo V). Madrid: Afrodisio Aguado, 804-807.
- » Zambrano, M. (1965). “La ambigüedad de Cervantes”. En: Zambrano, M., *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 15-31.
- » Zambrano, M. (1986a). “La novela: «Don Quijote». La obra de Proust”. En: Zambrano, M., *El sueño creador*. Madrid: Turner, 78-87.
- » Zambrano, M. (1986b). “La Reforma del Entendimiento español”. En: Zambrano, M., *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*. Barcelona: Anthropos, 87-104.
- » Zambrano, M. (1988). *Persona y democracia*. Barcelona: Anthropos.
- » Zambrano, M. (2001). “La mirada de Cervantes”. *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, núm. 3, 133-8. En: <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/144897>; obtenido el 23/02/2021.
- » Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Zambrano, M. (2015). *Pensamiento y poesía en la vida española*. En: *Obras completas* (tomo I). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 517-658.
- » Zambrano, M. (2017). *Unamuno*. Gómez Blesa M. (introducción y notas). Barcelona: Penguin Random House / Debate. Kindle e-book.

Dormir, soñar, roncar, madrugar, tener pesadillas, sueños eróticos y perder el tiempo en *Los Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora



Juan Guardiola

Universidad de las Islas Baleares, Islas Baleares, España
juanmanosdeplata@gmail.com

Recibido: 12/10/2020. Aceptado: 16/3/2021.

*Divino Sueño, gloria de mortales,
Regalo dulce al mísero afligido*

Fernando de Herrera

Resumen

Pocos son, en comparación con los dedicados a otros diálogos de la época, los trabajos que, desde que saliera a la luz en 1995 la primera edición de la obra, han concedido atención crítica a *Los Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora (1515/1520-1562). Este diálogo de carácter abierto y enciclopédico, nacido de un visible afán de totalidad, permite gracias a su heterogeneidad de contenidos numerosas vías para el enfoque de la crítica. La representación del sueño, el dormir, la vigilia o los ensueños, así como otros ejes temáticos que derivan de esta, constituye un punto de partida rico en matices y que permite múltiples interpretaciones. La materia onírica, que emana como tantas otras de la tesis central, vertebrada una parte de las interlocuciones, culmina con ciertas jornadas, traduce los conocimientos de Arce sobre el tema y evidencia la curiosidad que los hombres del Renacimiento sintieron por los arcanos de la subjetividad humana, nada impropios de un género con alcances pedagógicos como el diálogo.

Palabras clave: Diálogo; *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*; Juan Arce de Otálora; dormir; sueños.

Sleep, dream, snore, get up early, have nightmares, erotic dreams and mess around in *Los Coloquios de Palatino y Pinciano* by Juan Arce de Otálora

Abstract

While many scholarly works address mid-sixteenth-century dialogues, Juan Arce de Otálora's (c. 1515/1520-1562) dialogue *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*, firstly

edited in 1995, has been largely overlooked. Otálora's is a comprehensive and open-minded dialogue, which provides a global vision and, thanks to the heterogeneity of its contents, allows a myriad of possibilities for critical focus. Themes such as dream representation, sleeping, vigil, or reveries, as well as other correlated thematic issues, become a nuanced rich starting point that provides multiple interpretations. Springing from the central thesis, oneiric material holds a part of the interlocutions, culminating in certain sessions, translates Arce's knowledge on the subject, and shows the curiosity of the men from the Renaissance on the mysteries of human subjectivity, characteristic of a genre with a pedagogical scope like the dialogue.

Keywords: Dialogue; *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*; Juan Arce de Otálora; sleep; dreams.

De entre toda la maraña de obras que nos brinda el prolífico género del diálogo en el Renacimiento son *Los coloquios de Palatino y Pinciano*, del jurista vallisoletano Juan Arce de Otálora, una de las piezas de más innegable interés, extensión y complejidad, tanto en su marco como en su contenido.¹ Para nuestras letras auriseculares constituye un verdadero filón bibliográfico que gracias a su azarosa edición y, sobre todo, a la gavilla de contenidos y temas de magnitud enciclopédica que lo vertebran, sigue ofreciendo un abanico enorme de posibilidades al estudioso que ante sus «pretensiones de totalidad»² decida aventurarse. El ingente volumen de páginas, editado por José Luis Ocasar Ariza tras un desmerecido olvido de cuatrocientos años, ya avala y justifica, *per se*, cualquier acercamiento a alguno de los pasajes de este diálogo. Como vislumbró Vian Herrero en fechas tempranas, ahondar en los pormenores de los *Coloquios* resulta en todo punto lícito y engarza con una labor de recuperación:

Lectura imprescindible para cualquier especialista en la literatura áurea, no debe pasar desapercibido en el panorama editorial de nuestros clásicos [...] Se trata de un clásico recuperado, uno de especial riqueza, que puede hacer reflexionar sobre el "canon", al menos, de los diálogos renacentistas, y que sin duda abre el camino a multitud de trabajos y monografías sobre todos los secretos y atractivos que encierra en sus páginas. (1997: 498-499)

Sea como fuere, las líneas anteriores deberían ser estímulo más que suficiente para acometer la revisión de los *Coloquios* o de algunos de los puntos que, entre su fértil *varietas*, despuntan. Pero sorprende que, solo pasados veinticinco años desde el pistoletazo de salida que supuso la edición final de más de 1400 páginas, aflore la duda de si ha menguado, o no, aquel creciente interés que, a juicio de Vian, iba a envolver a la obra después de un tan aparatoso confinamiento. Y es que, o bien a causa de unos contenidos misceláneos que rozan lo abrumador (Quero, 2018), o bien porque la colosal diversidad del corpus dialogal renacentista dificulta habitualmente la discriminación de obras específicas y la especialización en algunos de sus aspectos, a veces pareciera superfluo para la crítica irrumpir en los recovecos de la conversación que mantienen durante diecisiete jornadas Palatino y Pinciano. Pero precisamente es la *amplificatio* y la pluralidad de circunlocuciones en torno a la tesis central (*Qui addit scientiam, addit laborem*, *Eclesiastés*, I, 18) lo que permite, a los protagonistas de un lado, disertar sobre una vasta cantidad de cuestiones equidistantes del epicentro

¹ Para el género dialogal durante el Renacimiento remitimos a los trabajos de Gómez (1988 y 2000) y Ferreras (2002). Un sucinto repaso de los primeros acercamientos a *Los Coloquios de Palatino y Pinciano* en Nicolás Antonio, Bataillon o Eugenio Asensio figura en Ocasar Ariza (2008: 11-13). Tampoco puede ignorarse la tesis de Norine Patricia O'Connor (1952) y las dos obras posteriores de M^ª Isabel Lorca (1997 y 2004), amén de la edición de la obra (1995) y posterior estudio (2008) realizados por Ocasar Ariza. Huelga decir que, si se aborda la figura de Arce, prima la parquedad bibliográfica: tal es así que en Ocasar Ariza (2008: 273-283) solo una quincena de un total de más de 250 entradas bibliográficas hace mención explícita al autor, su vida, obra o algunos aspectos concretos de los *Coloquios*. En otro orden de cosas, consúltense Madrigal (2008), Rodríguez López-Vázquez (2010) y Calero (2011).

² Expresión que extraemos del estudio introductorio de Ocasar Ariza al segundo volumen de su edición de la obra, por la que citaremos de aquí en adelante, señalando el número de la jornada y la estancia en romanos y el de la página en arábigos (Arce de Otálora, 1995: XVI).

del debate y que imprimen a la obra, sin rayar en lo farragoso, un sello de abierta heterogeneidad (Ocasar Ariza, 2008: 85) y, a la crítica, de otro lado, ponderar con proporcional denuedo algunos de los vericuetos sensiblemente desatendidos dentro de los *Coloquios*.

Esta calibrada elongación y dilatación del *thema* es lo que justifica, de seguro, el número de abordajes a los muchos tramos de la obra. Pero el lector también requiere de la sagaz capacidad de Arce para saber poner fin, cuando la densidad lo demande, al devenir de la conversación. La calculada consecución del silencio garantiza la atención lectora, que precisa del mismo descanso que los facundos protagonistas. Claro está, al silencio absoluto solo se llega en la iglesia (Ocasar Ariza, 2001: 5-6), cuando declinan las jornadas (Ocasar Ariza, 2008: 57) o el teatro del sueño, que aristotélicamente sigue interconectando los procesos psicofisiológicos,³ cobra total protagonismo, embarga los sentidos de los dos interlocutores y suspende un tiempo narrativo a las puertas de su ocaso. Dormir y soñar operan en tanto que oportunos mecanismos diegéticos a los que Arce regresa, al inicio o final de múltiples jornadas, para mantener la *credibilidad* y rebajar la tónica aparentemente inagotable de la conversación. Así las cosas, la representación de aspectos onírológicos⁴ no es un campo infructuoso para quien dedique atención crítica al diálogo de Arce, máxime si nos adherimos de forma preliminar a ciertas aseveraciones de Monge Carretero:

Los sueños recogidos en los textos dependen de diversas tradiciones literarias, según el género al que se adscriban, pero no tienen directa vinculación con las especulaciones teóricas sobre el tema [...]. Al describir los sueños de los textos castellanos conforme al sistema que ofrecen los estudios teóricos, clásicos y medievales, al pretender proyectar cualquier clasificación rígida sobre ellos (la buscada oposición sueño/visión) se empobrece el punto de vista del estudioso, ya que es característico de estas narraciones el no atenerse a un esquema cerrado y puede acabar limitando el análisis solventar las numerosísimas contradicciones que se producen por imponer tal método (2001: 419).

A estas vicisitudes críticas súmanse otras ambigüedades que llamaremos *inherentes* al vocablo «sueño» en nuestra lengua y que emergen, aunque sea efímeramente, siempre que se quiere acotar el tema onírico en los *Coloquios*.⁵ Para solventarlas se hacen de inexcusable incidencia las acepciones, de cuño aristotélico, que de voces como «soñar», «dormir» o «pesadilla» registra, sin ir más lejos, el *Tesoro* de Covarrubias.⁶ Necesaria es la aclaración apriorística de las antedichas si queremos parar mientes en los *Coloquios*, obra donde el contenido de los puntuales sueños referidos por Palatino o Pinciano viene auspiciado por el efecto que los quehaceres diurnos o la francachela, en ocasiones pantagruélica, imprimen al final de numerosas jornadas. No merece la pena, sin embargo, explayarnos más en tales asertos, consabidas como son, en primer lugar, la teoría de los «*hypóloipoi kinēseis*»,⁷ y en segundo, la relación estrechísima entre los procesos digestivos, el ascenso de vapores y el sueño,⁸ pero

3 Para este punto, Cox Miller (2002: 64), y para el estudio de los sueños en el mundo clásico véanse, además del libro de Cox Miller ya citado, los trabajos de Harris (2009), Pérez Cortés (2017) o las páginas que García-Monge Carretero, en su estudio introductorio al *Tratado del dormir* de Lope de Barrientos, dedicara a las fuentes clásicas del tema (2001: 100-174), como ya hiciera Sabat de Rivers años atrás (1977).

4 Usamos el vocablo en el sentido que le otorgara Darío del Corno (1969). Vid., para el término, ciertas palabras de Elisa Ruiz García en su introducción al libro de Artemidoro (1989: 20-21).

5 Vid., la primera nota al pie insertada por La Croce y Pajares para su edición del *De somnio et vigilia* de Aristóteles (1987: 257). Para otro repaso de estas confusiones semánticas y un conato de clasificación en «sueños ficticios» o «visionarios», remitimos a Avilés (1981: 33-36). De la dialéctica generada entre sueño/visión tampoco se olvidan Le Goff (1983: 282-288) y Acebrón Ruiz (2003: 204-210).

6 Véanse todas ellas en Sebastián de Covarrubias Orozco (1611: 140v, 178v-179r, 221r).

7 Véanse, para este aspecto, los *Parva Naturalia* (1987: 299).

8 Recuérdese, entre los *Tratados Hipocráticos*, el libro cuarto del *Peri diaitēs* (1986: 105-116), así como los *Parva Naturalia* del estagirita (1987: 268-274) o las líneas que a la digestión y el sueño dedican el *Tratado del dormir* (2001:

sí, dejar por sentado el influjo perentorio que en determinadas experiencias oníricas tienen causas de lo más definidas, como, *verbigratia*, cuando Palatino cena carne de liebre (carne de proverbial ligereza) y se ve, en sueños, llevado en volandas.

Si la gula y los manjares son motor generador del rumbo que toman ciertos sueños (entroncando con la medicina y filosofía natural previas a Aristóteles),⁹ del mismo modo la pereza o la acedia,¹⁰ generadas por el sometimiento al *otium* y a unas distracciones mundanas que aminoran la perseverancia espiritual,¹¹ son agentes por medio de los cuales cristaliza el descanso o se sueñan según qué contenidos, siempre a tenor de los derroteros que la diurna plática haya tomado. Cuando repican las campanas y los nicodemitas estudiantes (Ocasar Ariza, 2008: 164-192) asisten a misa, el remanso se oblitera y, las más de las veces, Palatino y Pinciano madrugan solo para proseguir con las chanzas en un nuevo marco espacial: la iglesia.¹² De modo que solo la misa, el largo camino o la solicitud con que, mientras se extiende este, se materializa el intercambio verbal, son los móviles que libran a Palatino y Pinciano de la vagancia o la procrastinación. El descanso, en el marco de los *Coloquios*, no solo da lugar a varios excursos, sino que es una necesidad fisiológica experimentada, sentida por unos estudiantes a quienes vence el sueño y a quienes cuesta madrugar.

Palatino, el más dado a la abulia y menos a las labores, nos dice que «no hay cosa más contraria al sueño que el cuidado» (I, III, 162),¹³ siendo la «pereza» y la «ociosidad» más provechosas en «cuerpo y alma» (I, III, 164) o a la hora de regresar con mayor resiliencia a los estragos del camino. Pinciano indica que el mucho dormir es condición «de ánimos remisos y complexiones flojas y pesadas» (I, III, 164); pero el canonista, no menos ladino, alega que solo madrugan aquellos inquietos que nunca concilian un sueño placentero (I, III, 164).¹⁴ Para Pinciano, que renglones más tarde apoya su disertación en el enjundioso *Somnium Scipionis* contenido en el sexto libro de la *República* de Cicerón, la propensión al despreocupado dormir de Palatino se debe a los humores «flegmáticos» que imperan en su joven compañero,¹⁵ quien haciendo caso omiso sentencia que «el dormir es cosa natural y necesaria para pasar la vida» (I, III, 165) y que, así como madruga el labrador, duerme hasta tarde el señor (I, III, 166).¹⁶ La trapisonda sobre el mucho o poco dormir, como vemos, ocupa más de un ostensible rato en las interlocuciones de ambos protagonistas y solo se salda cuando Pinciano,

5-10) o la tesis doctoral de Acebrón Ruiz (2003: 67-74).

9 De ahí las innumerables imprecaciones teológicas contra la excesiva fruición en algunas viandas o el vino. Leemos en el capítulo LXVIII de la traducción al castellano hecha por Gonzalo de Ocaña de los *Diálogos* atribuidos a San Gregorio que el «finchamiento o vasiamiento del vientre» es la primera causa, entre las seis sistematizadas, de las imágenes producidas durante los sueños (2013: 323).

10 Vid., Peretó Rivas (2010). También habla de la evolución de la acedia al pecado de la pereza, desde la patristica a la escolástica, Monge Carretero en su introducción a Barrientos (2001: 317-327).

11 No se olvide el encono con que autores y obras de la época, y más aún los ámbitos teologales o médicos, escrutan los perjuicios de la inactividad, la vagancia o el mucho dormir. Revítese lo recopilado por Mexía en la *Silva*, I, XXXII, «En que se contienen muchos loores y excelencias del trabajo y los bienes que se siguen dél; y también los daños y males que causa la ociosidad...» (1989: 446-458).

12 De ahí que, en la jornada décima, reconozca el mismo Palatino: «Somos tan ruines los hombres que el sermón de hoy, porque llegaba a una hora, se nos hacía largo y no le podíamos sufrir, y habemos estado aquí tres horas diciendo desatinos sin cansarnos ni recibir pesadumbre» (II, X, 855).

13 «Cosa es de lástima el poco caso que se hace en el mundo de perder el tiempo, siendo la cosa más preciosa que Dios nos dio y la más propia» (II, X, 856).

14 No es el caso, sin lugar a duda, de Palatino, personaje nada «diligente y madrugador»: (II, XVII, 1391), (II, X, 801, 855-856), (II, XI, 871, 882-883, 966), (II, XIV, 1089). Claro está, su constante cansancio viene motivado por el arduo camino, si bien, como leemos en la cuestión 318 de *El porqué de todas las cosas* (1668) de Andrés Ferrer de Valdecebro, «no descansa bien quien no se cansa bien» (2007: 199).

15 Así lo cree, entre muchos otros, Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*: «Los coléricos son más prestos en todo lo que se ofrece, y los flegmáticos más tardíos y perezosos» (1994: 659). Y así describía Alfonso Martínez de Toledo en el *Arcipreste de Talavera* a aquellos condicionados por la preponderancia humoral de la flema: «Son tibios, nin buenos para acá, nin malos para allá, synón a manera de perezosos e ninglentes; que tanto se les da por lo que va como por lo que viene; dormidores, pesados, más floxos que maderera» (1984: 182).

16 Dice Pinciano en la jornada novena: «No se entiende que por estar en vuestra tierra habéis de hacer del señor y estaros en la cama, especialmente habiendo de ir de caza» (II, IX, 695).

trayendo a colación ciertos axiomas médicos de gran envergadura por aquel entonces, zanja la disputa recomendando unas idóneas «seis horas» de sueño¹⁷ y esgrimiendo una nómina de célebres personajes (Filippo, Sansón, Ulises, Polifemo) que, por pegárseles las sábanas, sufrieron fatídicos percances (I, III, 173-174). Tampoco olvida el civilista ciertas admoniciones que las Sagradas Escrituras arrojan contra la holgazanería (*Pr*, 6:9, 20:13 y 26:4 o *Eclo*, 34: 6, 7), óbice para todo hombre que se considere de provecho (Acebrón Ruiz, 2003: 66), si bien Palatino –opciones más ingeniosas– prefiere dormir en el Parnaso, la Caballina o despertar, tras un plácido sueño, con la ciencia infusa, como sucedió a Hesíodo o Salomón (I, III, 213-214).

Deslindados los beneficios o perjuicios consustanciales al poco o mucho dormir, más adelante la disputa vira hacia otros derroteros con los que Palatino y Pinciano, aunque sea diseminadamente, glosan más puntos de la teoría onírica. Las curiosas disertaciones sobre el ronquido o las posiciones nocturnas a adoptar en el lecho, con las que Arce abre la jornada undécima, tienen su origen en un desvelo (excesivamente presto para Pinciano; inhumano para Palatino) a las dos de la mañana, horas antes de partir los dos amigos hacia Medina del Campo. Pinciano ha *velado* (la cursiva es nuestra) el cuerpo de Palatino durante dos horas –*somnus mortis imago est*: Cicerón, *Tusc.*, 38, 92; de ahí *velar*–¹⁸ y recrimina al canonista el «roncar como lirón y silbar como serpiente» (II, XII, 872), lo cual vuelve a ser condición despreciable de hombres «flojos y descuidados».¹⁹ Más que atributo aparecido a la hora en que un haragán de la talla de Palatino, de progenie goliarda, «arrufianada y picaresca» (Ocasar Ariza, 2008: 130), se mete en el catre, el ronquido nocturno es propio de «cochino y perro y serpiente». Además, la etiología es clara: el ronquido se intensifica o evita en función del grado de apertura de la bocay según si se duerme, o no, de espaldas.²⁰ Solo la respiración nasal y el dormir bocarriba (hacerlo del revés es «causa de venir los espíritus oprimidos y hacer aquel ruido en el camino», II, XI, 872)²¹ salvarán a Palatino de entrársele «una araña o culebra por la boca» o de encendersele los riñones:

PALATINO— El roncar no lo tengo por tan gran falta como decís, antes es una señal de vida, porque el que duerme sin roncar no sabemos si está vivo o muerto sin tomarle el pulso. Y si es tacha, consuélome, que muchos varones señalados han tenido esta virtud roncativa: Escipión dicen que roncaba, y allá cuenta Juan Bocacio que le valió al otro la vida el roncar. (II, XI, 873)

17 Coincide en este punto Pinciano con los coetáneos consejos que el teólogo madrileño Francisco de Monzón da a los religiosos en sus admonitorios *Avisos espirituales que enseñan cómo el sueño corporal sea provechoso al espíritu* (Lisboa, Ioannes de Blavio de Colonia, 1563): «Que en un día natural ay veinte y quatro horas; de las quales las seis o las ocho se emplean en dormir: y no es justo que de tal manera se gasten que del todo se pierdan sin sacar fruto espiritual dellas» (fol., 5v). Tales límites horarios explican la exultante alegría de Palatino cuando en la onceava jornada descansa nueve horas (II, XI, 967).

18 *Vid.*, el capítulo octavo redactado por Monzón: «Adonde se dan ciertos avisos con que se desponga el hombre cristiano a dormir como haze para morir: por la grande semejanza que ay dela muerte y del sueño» (1563: 22v-27v).

19 Se observarán en los tratados hipocráticos, sin duda de notoria influencia en la medicina medieval y renacentista (Jordán Arroyo, 2001: 175-176), pocas referencias al fenómeno del ronquido, al margen de algunas citas que sí tienen que ver con casos de pacientes que adolecen de una condición «floja y descuidada»: sobrepeso, problemas expectorantes, angina, pólipos nasal, etc. Galeno, a su vez, compara el sonido bronco que emiten los animales afectados en sus nervios intercostales o arterias carótidas, así como la respiración de las víctimas de apoplejía o «sueño profundo» (2002: 29, 378), con el ronquido. La apnea y su consecuente respiración acelerada son, para Galeno, comunes en aquellos cuyo estómago oprime el diafragma (1997: 289, 421). La detención de Arce en la etiología del fenómeno es más prolífica que la registrada en el *Diccionario de Autoridades* (tomo V, 1737): «ruido tosco o bronco con el resuello, quando se duerme. Dixose por la figura Onomatopeya, o del Latino *Rhonchiffare*». Para las teorías oníricas de Hipócrates y Galeno, basten Díaz Regañón López (1975) y Gil Fernández (2004).

20 Sirvan indistintamente, ahora extrapoladas al contexto del ronquido, ciertas palabras del médico francés Laurent Joubert en su *Tratado de la risa* (1579). Porque igual de sencillo es entonces, durante la noche, roncar o «reír que hablar o caminar, acciones que el alma también lleva a cabo por medio de los instrumentos que sirven a la voluntad». Todavía más: los instrumentos que facilitan la risa en sueños (diafragma, pecho, pulmones, músculos de la mandíbula inferior, labios) son los mismos que ejercen sus funciones cuando ronca el individuo (Joubert, 2002: 156-158).

21 Así también deduce Mexía del que «duerme echado de espaldas <y> el rostro para arriba, porque el calor natural se derrama, y por eso enflaquece la digestión y las superfluidades no pueden acudir a la boca ni vías urinarias, antes caen al pecho y garganta y causan muchas veces ahogamientos [y] perlesías y otras enfermedades» (1990: 277). También Andrés Ferrer de Valdeebro (2007: 169).

El epítome acerca del «buen dormir» no finaliza aquí: Pinciano, repasadas las recomendaciones para evitar una obstrucción del sueño a causa de la apnea, advierte también, mucho más pudibundo que su compañero, sobre la necesidad de acostarse honestamente.²² Después enumera otros avisos que, a fuer de ineludibles para una digestión exitosa, traducen otro arsenal de conocimientos asumidos por Arce:

PINCIANO— El buen dormir ha de ser sobre el lado derecho el primer sueño, por que baje el manjar a la boca del estómago, y después sobre el izquierdo, por que caya el hígado encima y le dé calor y le ayude a digirir, según la doctrina de los médicos. Y a la mañana, cuando está hecha la digestión, se han de volver otra vez sobre el lado derecho, porque el bazo limpie el estómago. (II, XI, 873)²³

La explicación demorada sobre ciertos puntos de la teoría del sueño, el dormir o la vigilia en que recalcan los interlocutores después de acontecida cualquier experiencia onírica o, en otro orden de cosas, el sueño como fenómeno erigido en eje vertebrador de la narración de un «yo»²⁴ son, *grosso modo*, una suerte de moneda corriente que acuñan polianteadas, misceláneas, tratados, discursos, sátiras menipeas o diálogos de los siglos XVI y XVII, ora por prurito pedagógico, ora por cierta propensión al eclecticismo.²⁵ Por lo que al diálogo concierne, Jacqueline Ferreras no vacila en conceder un epígrafe al mundo del sueño, pivotando sobre dos paradigmáticos ejemplos: el *Sueño del Marqués de Mondéjar*, contenido en el *Libro de la anathomia del hombre* (1551) de Montaña de Monserrate, y los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) de Fray Juan de Pineda, parejas muestras de un «interés renovado, en la época, por ese fenómeno tan común como desconcertante» (2004: 272-273). Para el hombre del Renacimiento, no solo ocupan los sueños una significativa parcela dentro del ignoto y misterioso terreno de la subjetividad humana,²⁶ sino que configuran todo un campo que, a efectos prácticos, se sabe singular porque rezuma la triple herencia de una tradición filosófica, teológica y médica (Jordán Arroyo, 2001: 169-170). Esta variedad de implicaciones explica que una de las obras más leídas por Arce fuera la tantas veces editada, elogiada y traducida *Silva de varia lección*, la cual dedica varios de sus capítulos al sueño o a los productos de la imaginación (II, 8: 585-586 y III, 35: 273-278), como también sucede en el divulgadísimo *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, por lo que a los aspectos más demoníacos del sueño se refiere,²⁷ o en otro seguido de diálogos que, por su menor trascendencia, podríamos llamar de segundo orden, tales como los *Diálogos de philosophia natural y moral* (1564) de Pedro de Mercado y los *Coloquios* (1568) de Baltasar de Collazos.²⁸ Las referencias, si el espacio no lo impidiera, podrían reduplicarse considerablemente, pero solo queremos apuntar que, en su contexto literario, es plenamente entendible el interés que por la onirológica pudiera manifestar Arce de Otálora. Como representante de muchas de aquellas obras impresas a la sazón cuyos devaneos con el atrayente mundo de los sueños son más que patentes, la singularidad del jurista radica en que no se conforma con teorizar acerca de la materia por medio de lugares comunes, sino en hacer del sueño, dentro del marco del diálogo, un acontecimiento de dimensiones realistas al que sucumben Palatino y Pinciano, quienes no solo hablan sobre dormir o soñar, sino que duermen o sueñan.

22 Consejos también visibles en Monzón (1563: 32r-34v).

23 Conocimientos que figuran casi idénticos en Monzón (1563: 32r).

24 Sobre este motivo tratan Gómez Trueba (1999: 13-25) y Acebrón Ruiz (2003: 260-272).

25 Como evidencia la obra de ambicioso título de Ferrer de Valdecebro, impresa en las postrimerías del Barroco y que todavía dedica su trigésimo capítulo (cuestiones 316-325) al sueño y otras cuestiones anejas, por el interés que el fenómeno aún despertaba (2007: 198-202).

26 «Cosa maravillosa —nos dice Palatino— y secreto grande es este de los sueños...» (II, X, 792).

27 Véase la miscelánea de Torquemada (1994: 675-678, 692, 733).

28 Las respectivas referencias se recogen en Sánchez Bellido (2013: 442-443) o en la colectánea *Diálogos españoles del Renacimiento* (2010: 736-740).

Tan creciente es, en suma, la curiosidad por el fenómeno de los *somnia* como crecientes son, desde el púlpito y los tratados teologales, los exabruptos acerbos que contra los sueños y el sueño se dirigen. La mayor pérdida para el hombre –nos espeta Monzón en su prólogo– «es la que se pasa con ociosidad, y con no tener más cuenta que con el vientre, y con el sueño» (1563: 1r). Y es que, solo evitando dormirse, y manteniéndose despierto –advierde a su vez Pinciano–, logra el hombre maravillarse con los innumerables bienes que el espectáculo de la creación divina le ofrece cada día (II, XI, 875). Gula y pereza (Acebrón Ruiz, 2003: 81) conforman un binomio de alcance demoníaco que no solo resulta objeto de iterativa animadversión para el ámbito eclesiástico y el ideario sermocinal del que se ocupa y que propala, sino que, como causas propiamente dichas, condicionan también el curso de los sueños y la óptica por antonomasia que, fundada en doctrinas paganas, paulinas o patrísticas, de ellos se tiene en la época. Tales diatribas, acendradas dentro de una «cultura del miedo», persuaden sobre los muchos beneficios de un descanso templado, virtuoso,²⁹ y recuerdan machaconamente la vanidad de muchos sueños (Homero, *Odisea*, XIX, 247 ss., y Virgilio, *Eneida*, VI, 593 ss.)³⁰ o la aureola diabólica que los envuelve, todo lo cual esclarece mejor el sentido de ciertas afirmaciones de Pinciano («Crear en sueños nunca será bueno, porque es pecado y superstición», II, X, 791) o de Palatino («Yo creo en Dios y no en sueños», II, X, 791). Bajo el velo de lo onírico –predica el maestro Ciruelo en su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*– se esconden las inicuas intenciones del diablo, por lo que conviene:

Apartar de sí este cuidado de pensar en los sueños, porque como ellos pueden venir por muchas y diversas causas, la gente simple no acierta a saber por cuál causa vienen; y el diablo, como es sutil, presto podría engañar a los que se dan a esta vanidad. (1977: 77)³¹

De ahí la escasa trascendencia que, para no incurrir en vanidades, Pinciano otorga a algunos de sus sueños. Así, antes del epílogo final, cuando nuestro interlocutor confiesa haberse acostado tarde, dormido mal y, lacónicamente, «soñado mil desvaríos» (II, XVII, 1355).

Quienes duermen sobre el corazón, y ya no hígado o riñones, sueñan nimiedades que, a veces, acongojan y compungen (II, XI, 873), y que despiertos rememoran con no menos perplejidad. A mayor pavor mueve una posada, a propósito del tema, cohabitada por trasgos, duendes y fantasmas como los que, al inicio de la jornada decimosexta, amedrentan a Palatino en forma de alucinación hipnopómpica: «Como me quebraron el sueño primero –se queja el canonista– y no vía luz, toda la noche he estado desasosegado, dormitando sin dormir ni estar despierto»³² (II, XVI, 1357), esto es, en una procelosa duermevela que incentiva la aparición del *phantasma* o *visum*, aparición de la que, solamente al disiparse el estupor que a Palatino invade,³³ se toma conciencia de su falsedad y de su nulidad mántica o reveladora. Aunque un tablado fantasmagórico semejante parezca obra del demonio, «ilusión o engaño con que él lo hace creer en sueños o en vigilia» (II, XVI, 1262), poco incrédula es la actitud de Palatino y Pinciano, quienes consideran las hablillas sobre trasgos y duendes fruto de un supersticioso paganismo y cuento propio de agoreros, antes del cual nunca está de más persignarse y recitar el evangelio de san Marcos (II, XVI, 1258)...³⁴ Lo que

²⁹ Se explaya sobre ello Mexía (1990: 274).

³⁰ Véanse las siguientes páginas del clásico estudio de E. R. Dodds (2019: 99-126).

³¹ También Monzón (1563: 9r-12v).

³² La ambigüedad semántica dormir/descansar también le ocasionó algún que otro ligero quebradero de cabeza a Arce de Otálora, cuando cribaba variantes estilísticas a propósito de una referencia al Apóstol Santiago, según descubre Ocasar Ariza cotejando los manuscritos existentes (2008: 91).

³³ Esto es, al consumirse el humor que generaba la pesadilla o desaparecer el íncubo o súcubo (Monzón, 1563: 28r).

³⁴ Para muchos de los remedios contra el Maligno y las tentaciones que acechan al durmiente, *vid.*, Acebrón Ruiz (2003: 18-49).

impele a tales desasosiegos es, en conjunto, un vestido, paronomásticamente, más «penitencial» que «penitencial» y, sobre todo, una cama mal compuesta, aunque esta debiera cifrar, para Pinciano, la auténtica austeridad:

Para un dulce sueño es suficiente el duro suelo [...] y si no, una yacija hecha de paja o un lecho de piedras escogidas o de madera sencilla. Pero en efecto se hacen preparar, con muchos esfuerzos y gastos durante largo tiempo, camas con patas de marfil en sus armazones y se hacen lechos para reclinarse adornados con perfectas madreperlas y variopintas conchas de tortuga incrustadas, algunos completamente de plata y de oro o de mosaicos, adornados con cubiertas de flores multicolores o bordados de oro, para la exhibición y la presunción, y no para el uso cotidiano (Filón de Alejandría, 1997: 139-140).

Para desdicha del canonista, ni un lecho en condiciones paupérrimas ni el haber mantenido toda la jornada anterior la mente ocupada en lucubraciones en ningún punto deshonestas mitigan sus deseos más sicalípticos. Tras flirtear con una dueña de «hábitos meretricios» la noche antes de llegar a Medina y alojados ambos estudiantes en Salamanca (II, XV, 1190), Palatino tiene un sueño que, si no libidinoso, por lo menos resulta sugerentemente lascivo. Sistematizada con este episodio una de las restantes facetas oníricas por tratar –la del sueño erótico– Arce logra, para mayor densidad argumental todavía, que gracias a ella Palatino madrugue tanto como Pinciano:

PALATINO—Hoy lo habemos hecho honradamente, que despertamos a la par. Bien parece que nos vamos acercando a Salamanca, que no podemos dormir las mañanas.

PINCIANO—No lo hace eso, sino el cuidado en que nos puso aquella dama de anoche, que no debéis de ver la hora en que volver a su buena conversación.

PALATINO—Dios me lo perdone, que ya la tenía olvidada. Ella nos es cargo lo que anoche la festejamos y servimos; sepamos en qué nos lo ha de pagar y cuándo, que toda esta noche no me he podido apartar de ella en sueños. (II, XV, 1185)

Música de sirenas en plena odisea veraniega, esta es la única ocasión en que unas tentaciones deshonestas distienden el ritmo serio de un viaje y disputa que hasta el momento habían cumplido, cada noche, con este precepto de Monzón:

Se debe de tener grande cuidado quando uno se recoge a dormir; como prevenga que durmiendo no tenga rebeliones dela carne, ni el demonio le incite sus malas inclinaciones naturales; para que en despertando no se halle alterado y con tentación que le de fatiga; o le ponga en peligro de perder su castidad (fol. 34r).³⁵

Y es que, a Palatino, ningún rezo oportunista del salterio le libra del yugo de la tentación, al menos en sueños:

Ay males que de su naturaleza tienen materia de deleyte, como son los actos venereos e obras carnales; por esto el demonio engaña a sus secuaces y familiares con el cevo de los actos carnales, por detenerlos más en su engaño; porque con las mujeres participa tomando cuerpo de varon y con los hombres tomando cuerpo de muger, segun que muchas vexes determinan los doctores como los demonios suelen ser incubos e subcubos (Fray Martín de Castañega [1529] 1994: 28).³⁶

³⁵ Para otra sarta de *remedia*, véase el *Arcipreste de Talavera*: «sy estando en la cama tal escalentamiento se viniere, salta della; non te aduermas en pensar, synón luego sal fuera, e, resfriado el cuerpo, luego dará logar la carne, o luego como viniere comiença a rezar e a dezir a lo menos: *Ego peccator confiteor Deo...*» (1984: 71).

³⁶ *Vid.*, el clásico libro de Koning (1977) o ciertas páginas de Monge Carretero (2001: 312-319). No se olvide que el incubo sería lo más parecido al *epíalt* s del que, como forma de *visum*, hablan las tan resonantes categorías

Pero súcubo, fantasía con polución inclusive,³⁷ ensoñación impúdica de estirpe grecorromana³⁸ o, simplemente, sueño erótico,³⁹ el caso es que, como ya corroboraba el *Arcipreste de Talavera*, «amor e luxuria privan al onbre del sueño; que non puede dormir como solya nin debe, e, privado del sueño, toda la noche congoxando, congoxando, nunca reposa, e non reposando es privado de folgança» (Martínez de Toledo, 1984: 75), como bien acontece al estudiante con la meretriz. Pecando por su libre albedrío o no, la poca castidad que resta a nuestro hedonista interlocutor termina por resquebrajarse en este sueño (acaso *hypnerotomachia*) del que no consigue salir tan morigerado como antes Palatino. Además, el placer experimentado en esta «realización de deseos» que es el sueño debería pagarse a la dueña que facilita las lúbricas ensoñaciones, como hiciera Théonides egipcio con la cortesana Lamia tras el placer que esta le brindara en sueños (II, XV, 1185-1186), tal como refiere Arce en esta anécdota y como en otros casos análogos de erotismo onírico se observa (Alatorre, 2003: 153-179).

Por lo que no es menos cierto que, siendo como es un fenómeno bifronte, el sueño también puede ser fuente de inesperado regocijo. Prueba fehaciente de ello es el testimonio de Laurent Joubert en su *Tratado de la risa* (1579): «los adultos, soñando, recuerdan lo que han visto durante el día y eso les mueve un poco menos que las cosas presentes. Por eso, quienes son más dados e inclinados a la risa y los que se pasan el día riéndose desafortadamente, también se ríen de buena gana durmiendo» (Joubert, 2002: 158).⁴⁰ El sueño, según los residuos diurnos que en nosotros reposan o del humor reinante, y antes de que la vigilia la disipe o preserve, puede ser motivo de una exultante alegría. En cierto modo la experimenta Palatino —un sujeto a quien, alternadamente, los sueños amilanan o refocilan—, antes de desengañarse al inicio de la jornada décima:

PINCIANO—No es tan de mañana como pensáis, sino que hace nublado y debéis tener vos los ojos con niebla. Las siete ha dado; por eso, dejá la pereza y vistámonos, que parece que aún estáis durmiendo y habláis entre sueños.

PALATINO—A fe que me despertastes de un sueño que me daba contentamiento, y era que me llevaban a Nuestra Señora de la Vega en hombros, sin bonete, con gran grito y regocijo porque había llevado una cátedra de medicina

PINCIANO—¡Gracioso sueño era ése! ¿Llevar cátedra de medicina os daba contentamiento? (II, X, 789)

Las bienaventuranzas académicas que refiere Palatino, recién emancipado de los influjos de Hipnos, son, antes bien, de abolengo ucrónico y universal. Verse laureado, catapultado por la Fama a causa de los méritos propios configura toda una experiencia onírica que, si alcanza la categoría de atemporal, es por la recurrencia de tales deseos de un tiempo a esta parte. Retrocediendo significativamente en los siglos, unos anhelos semejantes eran ya visibles en la obra de uno de los indudables precedentes entre toda la legión de soñadores de la Antigüedad —amén de hipocondríaco sin tregua—, Elio Aristides, quien, tras encomendarse a Asclepio, nos refería en su aretalogía:

macrobianas durante la Edad Media, y que el demonio, tome la forma que tome, muy pocas veces es descartado de tipologías oníricas como las de San Agustín o San Gregorio que tanta notoriedad alcanzaron a su vez.

37 Véanse Alatorre (2003: 44-45) y Acebrón (2003: 83-84).

38 Para el tema desde un enfoque más helénico, Gil Fernández (1985).

39 No se olvide el tradicional estudio de Maurer (1990).

40 «Todavía es contentamiento, ya que el hombre sueña, soñar cosas de regocijo y no tristes», nos dice Palatino (II, X, 791).

Soñé que estaba junto al altar de Zeus Olímpio, el de mis padres. Se estaba celebrando una reunión pública al final de la mañana, y el heraldo sagrado, que se encontraba junto a la basa de la estatua del Dios, proclamaba mi nombre con todos sus atributos, como si me fueran a coronar en público de la misma forma que cuando en las asambleas decretamos una corona de oro; y añadía: «por sus discursos». Y lo confirmó con el añadido de otra proposición: «pues como orador es insuperable» (1999, V: 380).⁴¹

El denominador común de estos sueños (ora se trate de Aristides reconocido, al fin, tras sus frustrados escauceos como orador, ora de Palatino vitoreado por su cátedra en medicina) es el atisbo de vanagloria que de los dos se desprende, vanagloria suficientemente vapuleada, a propósito de José, por Filón de Alejandría en el *De somniis*,⁴² y que insatisfecha en las ideas latentes de entrambos sueños termina por cristalizar en el contenido manifiesto.⁴³ A la misma tipología de sueños, en este caso denominados «visiones» concernientes «a las dignidades y magisterios», había concedido otro breve espacio Arnau de Vilanova.⁴⁴ Por lo que termina poniéndose de relieve –regresando al sueño de Palatino– que la jactancia, dentro del plano onírico, es una suerte de «pecadillo» (no es lugar ahora para los requilorios de si en sueños se peca o no por libre albedrío)⁴⁵ sobradamente conocido por la preceptiva, la tratadística y los autores que abordan el tema, «pecadillo» del que precisamente adolece el sueño que nuestro interlocutor experimenta sin tener en cuenta una ligera salvedad: Palatino va para canonista y no para médico.⁴⁶ Es esta permutación de las disciplinas la que pronto extraña a Pinciano, quien ejerce de onirocrítico por cercanía o para revelar a su compañero el valor nulo de tal *enypnion*⁴⁷ y esclarecer que la distorsión se debe a las conversaciones mantenidas el día previo (Acebrón, 2003: 372), y quien advierte que el germen de tal trueque (ensayemos, *ante litteram*, el decir freudiano) viene inducido por un «desplazamiento» de las ideas latentes en el contenido manifiesto del sueño.⁴⁸

PINCIANO— Placerá a Dios que sea así, pero yo apostaré de adivinar por qué soñastes más que era la cátedra de medicina que de leyes ni cánones ni otra facultad.

PALATINO— ¿Por qué?

PINCIANO— Porque hablamos anoche en el médico deste lugar y en la medicina, y disputamos a la cena si era buena la carne de liebre o no... (II, X, 795)

⁴¹ Para otros episodios de signo parecido, véanse los *Discursos Sagrados* (1999: 294-295, 419).

⁴² Dice Filón a propósito de José, que ha olvidado su insignificancia ante la grandeza de Dios: «Él, soñador e intérprete de sueños, pues era ambas cosas, toma la vanagloria como si fuera la más grande, radiante y provechosa posesión...» (1997: 136). A los sueños de José dedicó ocho discursos otro lector de Filón de Alejandría como fue Pedro Rodríguez de Monforte (1687: 76v-112v).

⁴³ Casualmente, Freud concedió unas líneas al llamado «sueño de examen», que sensiblemente tiene algo que ver con el *enypnion* acerca de la titulación en Medicina que, por obra de las peroratas diurnas, asola a Palatino durante la noche a que nos venimos refiriendo (1973: 514-515).

⁴⁴ Capítulo décimo de su *De somniorum interpretatione* (1975).

⁴⁵ Barrientos (2001: 47-50) y Monzón (1563: 32r). Para más profundización en el binomio sueño-pecado en todas sus vertientes (oniromancia, lujuria y pereza), *vid.*, los epígrafes introductorios (2001: 298-328) de Monge Carretero o las líneas que, en su tratado exegético *De Genesis ad litteram* (XII, 15) dedicara el santo de Hipona a los sueños deshonestos y el pecado.

⁴⁶ De tales distorsiones ya se ocupaba Aristóteles (1987: 289).

⁴⁷ Sabido es, a nivel profético, el valor nulo del griego *enypnia* o *phantasma* por contraposición a los reveladores *oneiroi*. Véase, aun teniendo en cuenta el desconocimiento que de esta obra imperara en tiempos de Arce, de no ser por una dedicatoria de la primera traducción al italiano [1542] para Diego Hurtado de Mendoza, el tratado de Artemidoro (1989: 72-83). También Macrobio mencionó la esterilidad presagiadora del *insomnium* en el *Comentario al «Sueño de Escipión»* de Cicerón (2006: 137).

⁴⁸ *Vid.*, para la «deformación onírica», el «desplazamiento», las «ideas latentes» y el «contenido manifiesto» las respectivas páginas que indicamos en Freud (1973: 429-446, 532-535, 655, 727).

Nada de revelador tiene, pues, este sueño acontecido, si no cuando raya el alba, por lo menos en los aledaños de esta.⁴⁹ Poco válidos le parecen a Pinciano los saberes, apuntalados en la oniromancia clásica, de que hace gala su compañero: «los sueños de la mañana son los que tienen más semejanza con la verdad y un secreto espíritu de profecía y revelación» (II, X, 790). Porque nunca llegarán, de no ser por un drástico giro de los acontecimientos, a buen puerto las ínfulas médicas de Palatino. Tan poca madera de profeta demuestra el canonista como mucha perspicacia Pinciano a la hora de dirimir tal confusionismo oniromántico y al elucidar que el comentado sueño solo es reliquia, ateniéndonos a los postulados del momento,⁵⁰ resultante tras las conversaciones sobre los escalafones universitarios, distintos emolumentos o, en suma, la tesis central que han ocupado a los amigos durante todo el diálogo y, más concretamente, en la jornada precedente. En materia de sueños, por ende, no deberían considerarse los dislates algo inusual, y mucho menos insólito, si recordamos los senderos tan peregrinos por los que discurre la fantasía. Los sueños, «aunque algunas veces corresponden a los pensamientos y negocios en que el espíritu anda ocupado entre día, otras veces son tan extraños y alejados de lo que se trata y negocia, y tan fuera de todo propósito, que parece que el espíritu estuvo fuera de todo juicio» (II, X, 793). El jubiloso sueño de Palatino, que deviene infructuoso en un nivel profético, aún estas dos antinómicas vertientes y posee, en última instancia, una explicación «moral» que muy bien se acopla a quienes, como el hombre de letras, como el dicharachero Palatino, tanto se empecinan en algunas logomaquias humanísticas durante el día que, llegada la noche, no logran apartarse de ellas:

Ha lugar en los hombres de negocios o de letras, que por la mucha atención que de día ponen en las cosas en que se ocupan, la fantasía del hombre está muy puesta en pensar de aquellas cosas. No solamente cuando vela, más aún durmiendo representa muchas de aquellas cosas y algunas veces ordenadamente, otras desordenadamente (Ciruelo, 1977: 76).⁵¹

Además de (1) consecuencia, *quasi* infalible, de las muchas distracciones diurnas que ensimisman a los estudiantes, o desviación (2), en tantos otros casos, en que incurre la imaginación de Palatino (II, X, 793-794), Arce sabe que los ensueños también pueden ser (3) indicios de un desorden presente o (4) señales de un acontecimiento futuro. Caso paradigmático del tercer motivo vendrían a ser los diagnósticos médicos que, desde Hipócrates o Galeno y en pos de las carencias o superabundancias humorales que corrompen al enfermo, se interesan por las experiencias oníricas del afectado; símil que ilustra las tantas veces erróneas predicciones futuras (caso cuarto) por mor de unas desatinadas «facultades fantásticas» son las equiparables visiones erráticas que del campo visual tienen los de vista estragada, o quienes se obstinan en discernir figuras en el agua turbia, el arcoíris o las nubes condensadas por el ábrego (II, X, 793).⁵²

⁴⁹ El alba, como recordaba Barrientos, es momento propicio para la incubación de sueños verdaderos (2001: 58). Recuérdese que, precisamente por despertarse de buena mañana y realmente aturrido, no sabe Quevedo si otorgarle o no valor verídico al *Sueño de la muerte* (1991: 404-405). Teoriza Palatino: «Llaman al sueño de la mañana sueño de la vida; y es el que mantiene y engorda» (II, XI, 875).

⁵⁰ «Quando alguno se ocupa en buenos y sanctos pensamientos despierto merece que le den señales y muestras de su merecimiento durmiendo (...) las reliquias que quedan de las cogitaciones y pensamientos que tienen despiertos los hombres son las phantasmas que quedan impressas en la memoria y en la fantasia» (Monzón, 1563: 5v).

⁵¹ Alrededor de una centuria más tarde, toda la *República literaria* soñada en su juventud por Saavedra Fajardo se cimenta –nunca mejor dicho– sobre el andamiaje de las cavilaciones que al autor han ensimismado durante las horas previas al sopor y el descanso, cavilaciones que levantan, por causalidad, toda la posterior visión arquitectónica (Saavedra Fajardo, 1985: 69). Así también unas cavilaciones, en este caso lectoras, son las que determinan parte del rumbo de *El Sueño del Juicio Final* o el *Sueño de la muerte* (1991: 91, 312). Valdecebro dedica la cuestión 317 al sueño inducido por la lectura, como sucede en los *Sueños* de Quevedo (2007: 198). Para estos aspectos en Quevedo, Cervantes y la cueva de Montesinos, sirva de referencia Egido (1994: 146-152).

⁵² Aristóteles (1987: 283-291), San Agustín (*De Genesis ad litteram*, XXV, 52) o el mismo tratado de Lope de Barrientos (2001: 38) se detienen en algunos de estos paralelismos.

Arce sabía que estas visiones del juicio dormido carecen de valor mántico o fundamental, se encorsetan en la categoría llamada *enyppnion/insomnium* y figuran en las tipologías macrobianas o de Artemidoro que hemos reproducido (por menester bibliográfico, no por acogernos a taxonomías)⁵³ en páginas anteriores; pero la destreza ilustradora de su pluma no reside en sus doctas exposiciones sino en los ejemplos con que las ribetea. Sueños premonitorios de Marco Tulio, Calpurnia o Simónides apostillan las que, sin estas añadiduras, serían trilladas lecciones fisiológicas que, llegados al final de la obra, habrían abarcado hasta el último de los vericuetos posibles: beneficios y perjuicios del dormir, falsedad o carácter verídico del ensueño y la trabazón de las supersticiones, los deseos eróticos y el demonio con el sueño y los durmientes. Pero la novedad de Arce y su diálogo estriba en la capacidad para superar los límites teóricos y reproducir los lugares comunes en las noches y los días de Pinciano, diligente en madrugar, y Palatino, ducho en dormir. Además, el impoluto repertorio de sueños más o menos sibilinos y de soñadores insignes con que Arce orla sus disquisiciones es signo sintomático de la galería de tópicos sobre tal materia en que gustaron libar aquellos eruditos juristas del Renacimiento, tópicos que, en ocasiones, trascienden la mera superficialidad o la pedantería gratuita y dismantelan la suma considerable de devotas lecturas que harto tiempo debieron ocupar a un espíritu ávido e inquieto como el de Arce. Botón de muestra es el sueño, referido en los *Coloquios*, de los «dos amigos mancebos de Arcadia que llegaron a la ciudad de Megara» (II, X, 792), cuya fuente pudo indistintamente otear Arce en la obra de Cicerón, Valerio Máximo o Lope de Barrientos, y sueño que aparece de nuevo en la obra de Gerolamo Cardano, quien, pocos lustros después, redactaría en 1562 unos *Sueños Sinesianos*, pábulo tardío para una curiosidad tampoco con el correr del tiempo extinta por el mundo onírico.⁵⁴

Cumplida la expectativa fundamental de estas páginas –devolver la atención crítica a uno de los aspectos de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*–, resta decir que el de Arce por la onirología es, según se ha demostrado, un interés *total*. El sueño es, primero de todo, un resorte dialógico para convencer al lector del necesario y verosímil cansancio que vence a los protagonistas al final del camino y del día, amén de mecanismo idóneo con el que sellar las jornadas. Flaquezas, en segundo lugar, que aquejan a los desocupados estudiantes por el alejamiento del *negotium* urbano y el trasiego de los claustros universitarios que los meses no lectivos permiten,⁵⁵ el descanso y el sueño se tornan en pretexto para múltiples disquisiciones teóricas. Como lugar común al que recurrentemente se vuelve en la diégesis, o subtema que irradia desde la tesis central debatida por los interlocutores, el sueño y el dormir adquieren un peso sustancial en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*. El interés de Arce –concluyamos con esto– no solo compete a los aspectos más consabidos del sueño, el dormir o la vigilia, de larga y varia tradición, sino a otros más heteróclitos y atípicos, tales como la etiología y remedio del ronquido o las posturas que el durmiente debe adoptar para facilitar el transcurso digestivo. Tales motivos temáticos, extractados de todo un legado cultural al que Arce remite por la autoridad de la fuente y que Arce comparte con otras obras en aquel tiempo transidas por un mismo influjo clásico, eran motivo más que suficiente para

⁵³ Queda por estudiar la tipología por la que se rige Arce, quien habla de cuatro tipos de «sueños verdaderos» y uno vano o fantástico (II, X, 793-794), lo cual suma un total de cinco categorías oniroológicas cuya fuente podría encontrarse en Macrobio (2006: 136-137), el *De Genesis ad litteram* de San Agustín (XII) o Gregorio Magno (IV, 68). La misma clasificación impera en Ciruelo, (1977: 75-77), Monzón (1563: 42r-50r) o el posterior tratado de Rodríguez de Monforte (1687: 2v-2r).

⁵⁴ De algunos de ellos tuvo extenso conocimiento Arce (Ocasar Ariza, 2008: 116). Según Monge Carretero, este sueño aparece por primera vez referido en el *De divinatione*, y no en el *De natura deorum*, de Cicerón (2001: 296). Nuestro autor pudo tener noticia de él gracias a Cicerón (1999: 94) o la *excerpta* de Valerio Máximo (2003: 124), si bien tal sueño reaparece en Barrientos (2001: 25) o Cardano (1999: 332-333). De este cuento en concreto, sus relaciones con el campo onírico, el dogma de la inmortalidad del alma u otras fuentes en las que pudo beber Arce para su inserción en los *Coloquios* se ocupa Ocasar Ariza (2019) en un trabajo de reciente publicación.

⁵⁵ Al interesante aspecto de la risa, las burlas, los entretenimientos y las diversiones que frecuentemente salpimentaban la vida y los viajes de los universitarios del siglo XVI apunta el reciente trabajo de Alberto del Campo Tejedor (2019), quien precisamente toma los *Coloquios* de Arce como referencia y eje central de su trabajo.

avivar la curiosidad del autor, pretexto más que suficiente para la exhibición amena de unos conocimientos teóricos y, por encima de todo, fuelle más que suficiente para que Arce de Otálora, gracias a esta faceta, mantenga viva –por mucho que los sueños se asemejen a la muerte– la llama pedagógica de un género como el diálogo, que ciertamente a los *Coloquios* del vallisoletano debe buena parte de su riqueza.

Bibliografía

- » Acebrón, J. (2003). *La aventura nocturna: claves del sueño en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*. Lleida: Universidad de Lleida.
- » Acebrón, J. (2004). *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- » Alatorre, A. (2003). *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México: Fondo de Cultura Económico.
- » Arce de Otálora, J. de (1995) [¿1539-1560?]. *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*. Edición de J. L. Ocasar Ariza. 2 vols. Madrid: Biblioteca Castro.
- » Aristides, E. (1999). *Discursos*. Edición de J.M. Cortés Copete. 5 vols. Madrid: Gredos.
- » Aristóteles (1987). *Acerca de la generación y la corrupción/ Tratados breves de historia natural*. Madrid: Gredos.
- » Artemidoro (1989). *La interpretación de los sueños*. Edición de E. Ruíz García. Madrid: Gredos.
- » Avilés, M. (1981). *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*. Madrid: Editora Nacional.
- » Calero, F. (2011). “Los Coloquios de Palatino y Pinciano y la palinodia de José Luis Madrigal”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 47. En: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/palatino.html>; obtenido el 14/09/2020.
- » Campo Tejedor, A. del (2019). *Burla Burlando. Las diversiones de los universitarios en el siglo XVI*. Salamanca: Amarante.
- » Cardano, G. (1999) [1562]. *El libro de los sueños*. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría.
- » Castañega, M. de (1994) [1529]. *Tratado de las supersticiones y hechizeras y de la posibilidad y remedio dellas*. Edición de J. R. Muro Abad. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- » Cicerón, M. T. (1999). *Sobre la adivinación/Sobre el destino/Timeo*. Edición de A. Escobar. Madrid: Gredos.
- » Ciruelo, P. (1977) [1538]. *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*. Barcelona: Glosa.
- » Corno, D. del (1969). *Graecorum de re onirocritica scriptorum reliquiae*. Milano-Varese: Instituto editoriale cisalpino.
- » Covarrubias Horozco, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- » Cox Miller, P. (2002). *Los sueños en la Antigüedad tardía: estudios sobre el imaginario de una cultura*. Madrid: Siruela.
- » Díaz Regañón López, J. M.^a (1975). “Sueño y ensueño en el *Corpus Hippocraticum*”. *Cuadernos de investigación filológica*, 1, 2, 19-34.
- » Dodds, E. R. (2019). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- » Egido, A. (1994). *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, el Quijote y el Persiles*. Barcelona: PPU.

- » Ferreras, J. (2002). *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*. Murcia: Universidad de Murcia.
- » Ferrer de Valdecebro, A. (2007) [1668]. *El porqué de todas las cosas*. Edición de A. Bernat Vistarini y J. T. Cull. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- » Filón de Alejandría (1997). *Sobre los sueños/ Sobre José*. Edición de S. Torallas Tovar. Madrid: Gredos.
- » Freud, S. (1973) [1899]. *La interpretación de los sueños*. En: Freud, S., *Obras Completas I*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 343-754.
- » Galeno (1997). *Sobre la localización de las enfermedades*. Madrid: Gredos.
- » Galeno (2002). *Procedimientos anatómicos, Libros I-IX*. Madrid: Gredos.
- » Gil Fernández, L. (2004). “La diagnosis onírica en Galeno”. *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 14, 139-154.
- » Gil Fernández, L. (1985). “*Procvl recedant somnia*. Los ensueños eróticos en la antigüedad pagana y cristiana”. En: Mitxelena, K. (ed.), *Symbolae Lvdovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*. Vitoria: Instituto de Ciencias de la Antigüedad, 193-219.
- » Gómez Trueba, T. (1999). *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra.
- » Gómez, J. (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra.
- » Gómez, J. (2000). *El diálogo renacentista*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- » Harris, W. V. (2009). *Dreams and experience in classical antiquity*. Cambridge-Massachusetts-London: Harvard University Press.
- » Hipócrates (1986). *Tratados Hipocráticos III*. Edición de C. García Gual. Madrid: Gredos.
- » Jordán Arroyo, M.^a (2001). “Francisco Monzón y “el buen dormir”: la interpretación teológica de los sueños en la España del siglo XVI”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 169-184.
- » Joubert, L. (2002) [1579]. *Tratado de la risa*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- » Koning, F. (1977). *Íncubos y súcubos: el diablo y el sexo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- » Le Goff, J. (1983). “Los sueños en la cultura y la psicología colectiva del Occidente medieval”. En: Le Goff, J. (ed.), *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 282-288.
- » Lorca, M.^a I. (1997). *El jurista Juan Arce de Otálora (s. XVI): Pensamiento y obra*. Madrid: Fundación Elías de Tejada y Erasmo Pércopo.
- » Lorca, M.^a I. (2004). *La nobleza en los comienzos del Estado Moderno. El pensamiento del jurista Juan Arce de Otálora, situado en la encrucijada del Medievo y la Modernidad*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- » Macrobio (2006). *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón*. Madrid: Gredos.
- » Madrigal, J. L. (2008). “Notas sobre la autoría del *Lazarillo*”. *Lemir*, 12, 137-236.
- » Martínez de Toledo, A. de (1984). *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Edición de J. González Muela. Madrid: Castalia.

- » Maurer, C. (1990). “Soñé que te... ¿Dirélo? El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”. *Edad de Oro*, 9, 149-167.
- » Mercado, P. de (2010) [1564]. *Diálogos de philosophia natural y moral*. En: Vian Herrero, A. (coord.), *Diálogos españoles del Renacimiento*. Toledo: Editorial Almuzara, 583-809.
- » Mexía, P. (1989). *Silva de varia lección*. Edición de A. Castro. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- » Monge Carretero, I. G. (2001). *Estudio y edición crítica del «Tratado del dormir» de Lope de Barrientos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- » Monzón, F. de (1563). *Avisos espirituales que enseñan cómo el sueño corporal sea provechoso al espíritu*. Lisboa: Ioannes de Blavio de Colonia.
- » Ocasar Ariza, J. L. (1992). “La tradición manuscrita de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora”. *Criticón*, 56, 81-85.
- » Ocasar Ariza, J. L. (1996). “Un humanista del siglo XVI: Juan de Arce de Otálora”. En: Rafael de Pascual, F. et alii (coord.), *Humanismo y Císter: Actas del I Congreso Nacional de Humanistas Españoles*. León: Universidad de León, 379-387.
- » Ocasar Ariza, J. L. (2001). “La fragua de la interlocución en un diálogo renacentista: los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora”. *Criticón*, 81-82, 229-245.
- » Ocasar Ariza, J. L. (2008). *La lucha invisible: estudio genético-literario de los Coloquios de Palatino y Pinciano, de Juan de Arce de Otálora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- » Ocasar Ariza, J. L. (2014). “La amistad dialógica en tiempos recios”. *Studia Aurea*, 8, 369-386.
- » Ocasar Ariza, J. L. (2015). “La palabra exiliada. El cronotopo como expresión de ideología anticultural”. *eHumanista*, 29, 342-359.
- » Ocasar Ariza, J. L. (2019). “El fantasma de Pomponazzi. Un apunte sobre literatura y heterodoxia en el Renacimiento”. En: Baranda, C. y Ocasar, J.L. (eds.), *Duelos textuales en tiempos de Reforma*. Anejos de *Criticón*, Presses Universitaires du Midi (PUM). En: <https://books.openedition.org/pumi/14653>; obtenido el 20/07/2020.
- » O’Connor, N. P. (1952). *Juan Arce de Otalora, Coloquios de Palatino y Pinciano: an erasmian dialogue of the sixteenth century: A critical analysis of the unpublished manuscript*. Austin: Texas.
- » Peretó Rivas, R. (2010). “El itinerario medieval de la acedia”. *Intus Legere Historia*, 4, 1, 33-48.
- » Pérez Cortés, S. (2017). *Soñar en la Antigüedad. Los soñadores y su experiencia*. Barcelona: Anthropos.
- » Quero, F. (2018). “Savoirs miscellanés et régime dialogique dans les *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora”. *E-Spania: Revue électronique d’études hispaniques médiévales*, 29. En: <https://journals.openedition.org/e-spania/27404>; obtenido el 18/09/2020.
- » Quevedo, F. de (1991) [1627]. *Los Sueños*. Edición de I. Arellano. Madrid: Cátedra.
- » Rodríguez de Monforte, P. (1687). *Sueños misteriosos de la escritura, en discursos sagrados, políticos, y morales*. Madrid: Antonio Román.
- » Rodríguez López-Vázquez, A. (2010). “Juan de Arce de Otálora y el *Lazarillo de*

Tormes”, *Artifara*, 10. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-de-arce-de-otalora-y-el-lazarilo-de-tormes-924079/>; obtenido el 27/08/2020.

- » Sabat de Rivers, G. (1977). *El “sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis Books.
- » Sáenz, J. (2013). *Edición y estudio de la traducción castellana de los Diálogos atribuidos a Gregorio Magno realizada por Gonzalo de Ocaña (S. XV)*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Jorge Fernández López, Universidad de La Rioja.
- » San Agustín. *Obras completas, exegéticas: Del Génesis a la letra*. En: <https://www.augustinus.it/spagnolo/index.html>; obtenido el 06/05/2020.
- » Sánchez Bellido, S. (2013) [1568]. *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*, Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Ana Vian Herrero, Universidad Complutense de Madrid.
- » Saavedra Fajardo, D. de (1985). *República literaria*. Barcelona: Plaza & Janés.
- » Torquemada, A. de (1994). *Obras completas I: Manual de escribientes, Coloquios Satíricos/Jardín de Flores curiosas*. Madrid: Biblioteca Castro.
- » Valerio Máximo (2003). *Hechos y dichos memorables*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- » Vian Herrero, A. (1997). “La recuperación de un clásico: *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora”. *Bulletin Hispanique*, 99, 2, 498-499.
- » Vilanova, A. de (1975). *De la interpretación de los sueños*. Barcelona: Editorial Labor.

El hombre nuevo y la religión. *Misterio Bufo* de V. Maiakovski e *Iván en el Paraíso* de A. Lunacharski



Eugenio López Arriazu

Profesor Asociado de la Cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
earriazu@yahoo.com.ar

Recibido: 17/11/2020. Aceptado: 22/6/2021.

Resumen

A partir de una discusión acerca de las diferentes concepciones filosóficas, políticas y literarias que atañen a la noción de *hombre nuevo*, concepto que tuvo un desarrollo particular en la literatura rusa y en las consignas e ideales políticos de la Revolución Rusa, el presente artículo se propone discutir la manera en que dicho concepto se forja y modula en dos textos literarios de comienzos de la revolución. Empondremos para ello el análisis de *Misterio Bufo*, de V. Maiakovski e *Iván en el Paraíso*, de A. Lunacharski. Si bien ambos textos apelan a la religión para construir por contraste un nuevo ideal secular del hombre, sus poéticas y técnicas literarias producen modelos del hombre nuevo no solo muy diferentes entre sí, sino reveladores de las tensiones internas entre los agentes revolucionarios respecto del curso que deseaban para la revolución.

Palabras clave: hombre nuevo; religión; Revolución Rusa; Maiakovski; Lunacharski.

The New Man and Religion. V. Mayakovsky's *Mystery-Bouffe* and A. Lunacharsky's *Ivan in Paradise*

Abstract

Starting from a discussion about the different philosophical, political and literary conceptions regarding the notions of a *new man*, concept that had a particular development in the russian literature and in the slogans and political ideals of the Russian Revolution, the present article aims to discuss the way in which the aforementioned concept is forged and given shape in two literary texts from the beginning of the revolution. In order to do so, we will analyze V. Mayakovsky's *Mystery-Bouffe* and A. Lunacharsky's *Ivan in Paradise*. Although both texts resort to religion to build by contrast a new secular ideal of man, their poetics and literary techniques produce not only very different models of the new man, but models that reveal the internal tensions among the revolutionary agents in respect of the path they wished for the revolution.

Keywords: new man; religion; Russian Revolution; Mayakovsky; Lunacharsky.

Andréi Siniavski sostiene en su libro *La civilización soviética* que la idea de un “hombre nuevo” fue enunciada originalmente no por la revolución, sino por la religión” (Siniavski, 1990: 94). Se refiere a que el cristianismo pediría al creyente que “se purifique del pecado y, con la ayuda divina, se convierta en un hombre nuevo” (94). Acto seguido, afirma que “los ‘hombres nuevos’ creados por la revolución pertenecen también al tipo religioso: fe fanática en el comunismo, idea de sacrificio, rechazo de la ventaja personal y renuncia de sí mismo” (94). Pero por efecto de alguna “extraña modificación del sentido moral” (94), los hombres nuevos soviéticos, según Siniavski, a diferencia del “revolucionario ruso del tipo antiguo”, quien “siempre consideró que la violencia sangrienta [...] era un pecado”, predicán el terror y lo traducen “en oleada de asesinatos” (94-95).

Con la idealización tosca y la cristianización forzada del enigmático “revolucionario ruso de tipo antiguo”, Siniavski forja por contraste la imagen del revolucionario comunista como un monstruo amoral. La yuxtaposición del hombre nuevo soviético con el hombre nuevo cristiano le permite al autor, al mismo tiempo, hacer del primero un tipo religioso. En un mundo (el de Siniavski) en el que nada escapa a lo religioso, el hombre nuevo queda en una posición de Anticristo: ¿de qué otra manera podemos pensar la antítesis del cristianismo en términos cristianos? Con menos rigor argumentativo que resentimiento, pero fiel a estas premisas, Siniavski construye el Estado soviético como Iglesia y a Stalin como pontífice.

Ahora bien, nuestra posición es fundamentalmente otra. No se puede comprender cabalmente la idea de hombre nuevo que surge en la revolución rusa si confundimos pensamiento religioso con pensamiento secular, si no distinguimos entre esencia y procedimiento o función. Ni los murciélagos son pájaros, ni las ballenas peces. Además, toda apropiación implica un devenir.

Sin embargo, antes de abordar la relación entre hombre nuevo y religión en *Misterio bufo* (1918 y 1920-21), de Vladímir Maiakovski e *Iván en el Paraíso* (1920), de Anatoli Lunacharski, es necesario hacer alguna reflexión sobre la posibilidad misma de un *hombre nuevo*. Hay una posición que la niega, que ve en el hombre una naturaleza estable y transhistórica. Esta constituye su identidad, e intentar cambiarla sería no solo inútil, también perjudicial. Dentro del propio marco revolucionario, Alexandr Chaiánov expresa esta posición esencialista. En *Viaje de mi hermano Alexéi al país de la utopía campesina* (1920), el anfitrión de Alexéi, “un canoso patriarca” encargado de contarle cómo funciona la Rusia campesina utópica del futuro, nos dice:

Nos cuidamos especialmente del estado, al que usamos solo cuando lo exige la necesidad. La experiencia política de muchos siglos, por desgracia, nos enseña que la naturaleza humana casi siempre sigue siendo la naturaleza humana, la suavización del carácter transcurre a la velocidad de los procesos geológicos (Chaiánov, 2011: cap. 11).

Tenemos aquí otra vez la referencia a la articulación entre hombre nuevo y política estatal, típica de los socialismos estatales de corte soviético. Chaiánov ve en el estado, creemos que con razón y en la línea clásica marxista, un factor coercitivo. Sin embargo, no le contraponen la posibilidad de un hombre nuevo libre. Antes bien, niega su posibilidad, quitándole así al Estado al menos uno de sus argumentos coercitivos.¹

¹ cf. *El hombre nuevo* (1978), de Ernesto Guevara. Allí se argumenta a favor de la emergencia de un tipo nuevo de hombre (al que define fundamentalmente como libre de toda enajenación) junto a la creación de nuevas instituciones, pero previene justamente sobre el riesgo de los rumbos negativos, ya históricos, de la burocracia soviética.

Frente a esta línea de pensamiento, hay toda una corriente filosófica, así como una práctica literaria, que piensa al hombre como algo abierto, mutable, maleable y, según el caso, perfectible.

Para Giorgio Agamben, lo humano se produce. En su libro sobre la relación entre lo humano y lo animal, el filósofo define el funcionamiento de las máquinas antropológicas antigua y moderna, como solo posible porque instituyen

en su centro una zona de indiferencia en la que debe producirse –como un *missing link* siempre faltante porque ya virtualmente presente– la articulación entre lo humano y lo animal. Como todo espacio de excepción, esta zona está en verdad perfectamente vacía (Agamben, 2006: 76).

La manera en que se llena el vacío (qué se excluye y qué se incluye) da la concepción variable que el hombre tiene de sí mismo a lo largo de la historia. Surge claramente de este razonamiento que cualquier definición del hombre es provisoria e ideológica. Al mismo tiempo, el hombre queda igualmente definido por su vacío. El vacío pasa a ser una negatividad que habría que afirmar frente a los intentos de llenarlo: desconfianza radical de cualquier ideología. Por otra parte, si bien Agamben se refiere más que nada a la producción de lo humano como distintivo de lo animal y lo inhumano, sus conclusiones pueden generalizarse sin problema a la cuestión que nos ocupa: el hombre nuevo en tanto contenido psicosocial particular correspondiente a determinadas circunstancias históricas. Si lo humano en general es algo abierto y producible, mucho más sus posibles tipologías.

Friedrich Nietzsche difiere de Agamben en algunos puntos. Con no menos desconfianza de la ideología, el pensador alemán afirma la vida, sin embargo, contra el nihilismo, contra la voluntad de la *nada* (¿el vacío?). Y si bien para Nietzsche la negación es constitutiva del hombre (Deleuze, 1998: 247), aun así nos exhorta al superhombre, cuya tarea es la creación de nuevos valores.² Sería erróneo, por supuesto, equiparar al superhombre con el hombre nuevo soviético. Si bien el hombre nuevo está pensado también en términos de valores, el superhombre apunta más lejos, es “la especie superior de todo lo que es” (Deleuze, 1998: 247). Es decir, más un horizonte de pensamiento que un tipo social. Pero en última instancia, también el hombre, ya que Nietzsche afirma igualmente el devenir, el “escape” posible de uno mismo. El superhombre es, también, “lo desconocido [que el hombre] lleva consigo” (Deleuze, 1998: 247); es decir, el resultado del hombre mismo, porque, para decirlo con Nietzsche, el hombre no es “una meta, sino solo un camino, un episodio intermedio, un puente, una gran promesa” (Nietzsche, 1996: 97).

Frente a esta apertura teórica del hombre, la literatura rusa, sobre todo desde sus corrientes realistas, ha insistido históricamente en la posibilidad práctica de captar nuevos tipos psicosociales a través de los tipos literarios. Sus autores lo declaran abiertamente. Ya A. Pushkin quiere retratar en su *Prisionero del Cáucaso* los “rasgos característicos de la juventud del siglo XIX” (Pushkin, 2006: T.9, 52). Dostoievski y Turguéniev compiten por captar los tipos nuevos de su sociedad. Turguéniev capta al primer *nihilista* de su época en el personaje de Bazárov e introduce así, al mismo tiempo, en la sociedad el término nihilista; también le da nombre al tipo del hombre superfluo con su relato *Diario de un hombre superfluo*. Dostoievski se enorgullece de captar tipos por primera vez (*passim* en su obra).³ Chernishevski no solo retrata a los

² En términos parecidos propone el Che Guevara a su hombre nuevo: “una conciencia en la que los valores adquieran categorías nuevas” (1978: 11).

³ Cf. López Arriazu (2019a), para una discusión sobre tipo literario y polifonía en Dostoievski.

hombres nuevos de su generación, y les da ese nombre, describe, además, al hombre nuevo del futuro y a la *mujer* nueva, Vera Pávlovna.

Sobre este fondo histórico, filosófico y literario, del que se rescata la naturaleza cambiante del ser humano y la creencia en su perfectibilidad, hay que pensar el intento de forjar un hombre nuevo para una nueva sociedad en la Rusia revolucionaria. El intento registra en el plano discursivo un período de formación que se extiende entre 1919 y 1924, pero que mantiene su presencia hasta finales de la década del '30.⁴

Por otro lado, es notable el abundante uso literario de la imagería religiosa ya sea para combatir la religión o para expresar un cambio social que trastoca todas las estructuras socioeconómicas, acelera el tiempo histórico, altera las nociones de futuro y se siente, por su radicalidad, de dimensiones *sobrehumanas*. Es una estrategia propia del comienzo de la revolución, a la que ya casi no se apela a partir de la década del '30. Además de Lunacharski y Maiakovski, hay que nombrar al menos a M. Gorki y A. Blok. Gorki ya en 1908, en su novela *Confesión*, propone el socialismo como una fe en el hombre, como la construcción de una religión sin dios, una postura que el joven Lunacharski comparte en su *Religión y socialismo*, también de 1908. Pero no todos los casos son iguales, se puede pensar que Blok intenta reconciliar revolución atea y religión otorgándole cierto misticismo al acto revolucionario, mirándolo no ya como un equivalente religioso en otro campo, sino a través de un prisma propiamente religioso. Su tema, como señala A. Murashov, es ante todo la desaparición del viejo mundo. Los “casi apóstoles de *Los doce* son solo una alusión simbólica al hombre nuevo que se dibuja entre los elementos triunfantes, entre el mundo viejo del *ancien régime* que se destruye” (Murashov, 2016). También fuera del ámbito literario está la exaltación científica de los biocosmistas y su búsqueda de la inmortalidad, quienes a veces abrevan en la “mística material” de N. Fiódorov, pero para que la ciencia tome la posta de las esperanzas del filósofo;⁵ o el intento del Arzobispo Metropolitano A. Vvedenski, en un sentido opuesto, de pensar el propio ateísmo como una religión, con el fin de lograr cierta sintonía con los dirigentes ateos y así una nueva alianza entre Iglesia y Estado.⁶ Dentro de este campo discursivo en disputa, Maiakovski y Lunacharski están del lado de los que combaten abiertamente la religión, si bien con estrategias muy diferentes, como veremos.

En cuanto al auge y disminución de la imagería religiosa, creemos que se explican por dos causas: porque era necesario primero y porque ya no lo era después. Basta pensar en la veintena de páginas del sermón del infierno, terrible y material, del *Retrato de un artista adolescente* (1916) de J. Joyce, para darse cuenta de la vigencia y fuerza que tenían en la sociedad occidental de la época los discursos religiosos. Las iglesias oficiales eran todavía aliadas poderosas de los Estados, la sociedad estaba atravesada por sus discursos. Era necesario tomarlos para discutirlos y desarmarlos, o aprovecharlos para reconducir un mensaje. El triunfo de la estrategia explica que ya casi no se recurriera a ella a partir de la década del treinta. No puede subestimarse el éxito de la empresa (en líneas generales, más allá de que, como toda acción de este tipo, se haya plasmado en gran cantidad de matices y posiciones incluso enfrentadas) si consideramos que somos hoy, en buena medida, los hombres nuevos, seculares, que se concibieron entonces. El proceso de secularización en Occidente es, por supuesto,

⁴ Para un análisis sobre las variaciones del tema de una década a otra y la relación discursiva entre el hombre nuevo y el hombre viejo, cf. Murashov (2016).

⁵ La literatura no deja, sin embargo, de recoger estas ideas. Un ejemplo es el mismo Maiakovski. Cf. R. Jackobson (1977).

⁶ Cf. en Lunacharski (2012), el debate “Cristianismo o comunismo” del 20 de setiembre de 1925, entre Lunacharski y A. Vvedenski, uno de los líderes de la Iglesia Viva, considerado hereje por la Iglesia ortodoxa por su movimiento cismático de reforma.

un proceso histórico que se remonta al Renacimiento. En el siglo XIX, Feuerbach, Marx y Nietzsche desbarrancan las concepciones deístas del XVIII y son la base sobre la que operarán las estrategias filosóficas de secularización de comienzos del siglo XX. Pero el período que nos ocupa es el que quizás le da un golpe *final* a la religión como discurso cotidiano y masivo para la discusión de los problemas sociales. No solo en literatura, tampoco en filosofía se encontrarán ya discursos que necesiten oponerse tan fuertemente a los religiosos.

Tanto Maiakovski como Lunacharski quieren derribar los discursos religiosos desde una posición revolucionaria, ambos los incluyen en sus piezas e incluso les dan, con diferencias, la forma teatral de los misterios medievales. Ambos quieren destronar a Dios y erigir al hombre. Pero lo hacen de maneras tan disímiles que las piezas son vehículos de contenidos incluso antitéticos. Ambos evidencian una lucha interna dentro del campo revolucionario, que se resolverá en favor de Lunacharski, si bien, justicia poética mediante, seguimos prefiriendo leer y poner en escena a Maiakovski.

En un debate del 27 de noviembre de 1920 en la Casa de la Imprenta, en el que participaron, entre otros, Víktor Shklovski y Vladímir Maiakovski como representantes del ala formalista-futurista, Platón Kérzhentsev, dirigente del Proletcult, y A. Lunacharski, se discutió la obra dramática *Iván en el Paraíso*, del propio Lunacharski. Todos estaban en contra de Lunacharski. Se discutía el tipo de literatura que le correspondería mejor a la revolución. Para el Proletcult, la obra de Lunacharski era demasiado filosófica y no combatía directamente la religión, la consideraban reaccionaria y buscaban que el partido prohibiera su publicación. Shklovski sostiene que “las piezas de Lunacharski son, en efecto, reaccionarias, pero reaccionarias desde el punto de vista teatral”, pues “el arte siempre es futurista en tanto crea formas nuevas” (Kojnó, 1972). I. Kojnó, quien repone el debate, sostiene, para defender a Lunacharski de los proletcultistas, que *Iván en el Paraíso* debe relacionarse más con los misterios de Byron que con los medievales, porque “todo el interés de Lunacharski se concentra no en la acción externa, sino en el desarrollo de las ideas filosóficas” (Kojnó, 1972). En efecto, la pieza casi carece de acción. Es una disputa filosófica sobre el bien y el mal puesta en boca de los personajes. Remeda la actitud feuerbachiana, cuya filosofía se inicia en discusión abierta con la teología, al tiempo que parece querer poner en acto, como sostiene Kojnó, las palabras de Marx:

La crítica de la religión desemboca en la doctrina de que *el hombre es la esencia suprema para el hombre* y, por consiguiente, en el imperativo categórico de *echa por tierra todas las relaciones* en que el hombre sea un ser humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable (Kojnó, 1972).⁷

Lo que para Kojnó salva la pieza de las críticas proletcultistas, la hunde a los ojos de Shklovski y de Maiakovski.

Misterio bufo opera de otro modo. Cruzado con el mejor humor de las bufonadas, el misterio se hace grotesco. Se evita así cualquier riesgo de diálogo filosófico abstracto. Además, la pieza es pura acción y movimiento ya desde antes de empezar, aún en el papel. No solo cambia su forma entre la primera versión y la segunda, sino que las didascalías que la presentan se lo encargan a las puestas futuras. Maiakovski dice: “conservando el camino (la forma), volví a cambiar parte del paisaje (el contenido)”, y pide: “cambien el contenido... háganlo contemporáneo, del hoy, del minuto” (Maiakovski, 1988: 452). La forma es el camino que va de la revolución al comunismo; el contenido es el paisaje, los rostros que pueden cambiar, pero también los obstáculos a superar. Se puede estar en

⁷ Originalmente en Marx, *En torno a la filosofía del derecho de Hegel* (1844).

el camino sin caminar, ir para quedarse, como en *Esperando a Godot*, pero esa no es la ruta de Maiakovski. El camino es vertiginoso. Empieza en los hielos polares del Norte, sigue por barco, no cree en el ancla del Ararat, se hunde en el infierno y asciende al cielo para bajar a la Tierra Prometida... y ponerse a trabajar. Todo se mueve, fluye y se transforma: los personajes y el paisaje, el agua que todo lo inunda, el futuro que viaja en barco y el pasado que ya no existe, hasta el punto fijo del sol:

Luego...
las leyes,
los conceptos,
las creencias,
los pedazos graníticos de las capitales
y el rojo inmóvil del mismo sol...
todo se puso como si fuera a fluir
un poco a reptar
se hizo aguachento.
¡Y después cómo se derrama!
Las calles se vierten,
Una casa se derrite y desploma en otra casa.
Todo el mundo,
fundido en los hornos caseros de las revoluciones
se vierte continuo como una catarata (467-468).

El escenario, ese lugar que por ser un no-lugar puede ser cualquier lugar, deja de ser la caja donde el avance siempre es lateral hacia bambalinas: se rompe la cuarta pared, los personajes circulan por la sala y el público sube al final al escenario. Porque, en el canto de cierre de *La Internacional*, público y actores se transforman. Ahora son todos *actores* de la revolución: el cierre mismo se transforma en apertura.

Sabemos que Lunacharski apoyó con entusiasmo la primera puesta de *Misterio bufo*, pero en el mismo artículo critica a los futuristas: “son la continuación de cierto hartazgo estético del viejo mundo, tienen debilidad por las bromas, por las excentricidades, por todo lo raro e infrecuente” (Lunacharski, 1918). *Iván en el Paraíso* fue escrita solo dos años después, casi junto con la segunda versión de *Misterio bufo*, como si fuera su propuesta alternativa. ¿Pero qué nos da Lunacharski a cambio del futurismo, que él concibe como pasado? Un pasado que quiere camuflarse de futuro.

No solo opone Lunacharski estatismo a dinamismo, sino Razón a devenir. La pregunta de Iván en la quinta escena: “¿cómo [Dios] permitió el mal?” (Lunacharski, 2020: 42) es el centro formal y simbólico de la pieza. Además de suspender la acción dramática, pues Iván quiere “entender con la razón” (42), la pregunta deja caer todo el andamiaje racional en las redes de la escolástica. Es decir, Lunacharski discute teología en el lenguaje de la teología. No hay diferencia entre la “Verdad” a la que sirve Egori, en términos de concepción de la verdad, y la verdad de Lunacharski. La pieza despliega el juego medieval de la realidad y la apariencia: “Es evidente que aquí hay un misterio, un saber que supera nuestra razón” (35), dice Iván haciendo del suspenso un Misterio. Al igual que con Maiakovski, el paraíso de Lunacharski no es tal, existe la pena y la angustia, pero en Maiakovski se afirma la tierra, en Lunacharski todo conduce a la Verdad que ha de revelarse al final de la pieza.

Lo mismo sucede en el plano del verosímil, no ya del desarrollo *dialéctico* de las ideas. El comienzo de la pieza crea el verosímil para su lectura. Lo primero que se discute es la realidad incorpórea del cuerpo celestial, lo que nos lleva a aceptar la lógica de ese mundo y medirla de acuerdo a su contenido, más que por su crítica. Personajes y dramaturgo se toman de la mano. El pope Avraami mantiene en el paraíso su cuerpo

avejentado pues al envejecer “valoraron su bondad bajo la cáscara” (31). Lunacharski adhiere al rechazo asceta del cuerpo humano al hacer que a Iván, desnudo pues la ropa no viaja al cielo, lo cubra una túnica celestial. ¡Qué diferencia con la inundación sin lluvia de Maiakovski! Ya desde el comienzo nos aclara que todo eso es “alegórico”, puro procedimiento, que estamos en realidad hablando de otra cosa.

La discusión de Lunacharski tiene entonces una orientación teológica; Maiakovski es una línea de fuga de la teología. La diferencia se ve con claridad en cómo ambos dialogan con la *Leyenda del Gran Inquisidor* de Dostoievski.⁸ Notemos aquí que Lunacharski no sólo remeda el diálogo del Gran Inquisidor con Cristo, sino que retoma el problema en los términos en que lo plantea Dostoievski: el sentido del Mal. “¿Cómo Dios permitió el mal?” es la pregunta que se hace Iván Karamázov. El gran inquisidor responde: para que el hombre tenga la libertad de elegir a Cristo. Exactamente la misma respuesta de San Pablo en *Iván*. Pero Iván, en el afán de Lunacharski de desenmascarar por la razón el concepto teológico de libertad, simplemente invierte los términos. No son libres quienes eligen a Dios, sino quienes lo rechazaron y están en el infierno: “Ellos son la esencia de la libertad, por su libertad los descartaron, fueron rechazados y castigados por ser libres... ¡Cruel tirano!” (46). La antítesis de una mala dialéctica. Como diría Bazárov, “un lugar común opuesto” (Turguéniev, 1994: 114).⁹

Maiakovski no discute. Ignora el tema del mal. Cuando en el cielo los ángeles reciban a los recién llegados con leche y pan de nubes, sentiremos un eco de Dostoievski con su oposición del pan terrenal y el pan celestial, pero apenas eso, un sonido que retrocede y se desvanece ante la fuerza material del deseo. Porque el cielo no es un buen lugar para vivir, no hay siquiera sillas para comer. La libertad también aparece, pero *desplazada*. La palabra figura solo cuatro veces. La primera, irónicamente, en boca del intelectual en la frase hecha de “Libertad, igualdad, fraternidad”, y la cuarta, como contrapunto, en otra frase también hecha, en el verso de *La Internacional*, “hoy está libre el mundo”. Las otras dos veces no están en boca de los hombres, sino de las cosas. Primero una de las máquinas exclama “¡Libre soy de ahora en más!” (542) y luego las comidas nos cuentan que “También el pan es de ahora en más libre y dulce” (543). La libertad no se busca, se encuentra en el trabajo y pertenece al presente-futuro: “de ahora en más”, “de ahora en más”, “hoy”.

No obstante, podría pensarse que ambas piezas llegan a lugares idénticos. En la disputa simbólica contra la religión para quitar a Dios del centro y poner en su lugar al hombre,¹⁰ Maiakovski calca en ruso la máxima de Feuerbach *Homo homini deus est* (“El hombre es dios para el hombre”): “Мы сами себе и Христос и спаситель!” (“Nosotros somos Cristo y el salvador para nosotros”, 516). Lunacharski, por su parte, hace exclamar a Iván, tras la abdicación de Dios, que “Dios es la meta de la lucha, / El nuevo dios luminoso. / La divina meta... la creación: / Volver a erigir un palacio” (58). Se trata del “hombre-dios”, del Palacio de cristal de Vera Pávlovna.¹¹

Pero tanto los finales en sí como los resultados conceptuales no podrían ser más diferentes. Esto ocurre porque durante el transcurso de las piezas Maiakovski logra operar una verdadera transvaloración de los valores cristianos, mientras que Lunacharski apenas los resignifica.

⁸ Para un análisis más detallado de la literatura utópica y distópica, cf. López Arriazu, E. (2020).

⁹ Así define el concepto Bazárov, el protagonista de *Padres e hijos* de Turguéniev: “decir, por ejemplo, que la ilustración es útil es un lugar común; y decir que la ilustración es perjudicial es un lugar común opuesto. Es algo más a la moda, pero en esencia es lo mismo” (114).

¹⁰ Algo relativamente fácil de hacer, si se piensa que tanto la religión monoteísta judeo-cristiana (que aquí nos concierne) como toda la cultura occidental que se forjó en interacción con ella son eminentemente ya de por sí antropocéntricas.

¹¹ El personaje que representa la mujer nueva de N. Chernishevski en *¿Qué hacer?*

Los dos elementos que operan fuertemente la transvaloración en Maiakovski son el trabajo y la igualdad radical entre el hombre y las cosas. Ya desde el primer acto los impuros declaran que “nuestro trabajo es nuestra patria” (465). Luego, en el acto quinto, el triunfo sobre la Ruina será por medio del trabajo: “¡Todos a trabajar! / ¡Trabajar hasta el desmayo!” (530). Esto cambia la formulación de los valores centrales. Como señala M. Ivanova en su excelente análisis de la obra: “la polémica con la concepción ortodoxa del paraíso, el derrocamiento del ideal cristiano de la santidad llevan a una total revisión de la noción tradicional del bien” (Ivanova, 2007: 142). El trabajo deja de ser la maldición de Dios. En el “paraíso” del hombre futuro, en sus “cielos terrenales”, seguirá habiendo trabajo, pero a la medida del hombre, uno “que no callee la mano” (498). El futuro de trabajo libre en igualdad con las máquinas se opone en Maiakovski al infierno, también terrenal, donde la explotación se da por las máquinas y la cultura. El trabajo es, además, como también señala Ivanova, un concepto dinámico, que se opone por su naturaleza a la naturaleza estática del paraíso celestial. Hacer el bien, en términos cristianos, es algo que termina, que se hace “*hasta el paraíso*” (Ivanova, 2007: 142-143). Por el contrario, el trabajo dinámico sin fin nos brinda incluso una “tierra prometida” que, si bien está bastante idealizada, incluye al “conciliador”. Es decir, no está libre de contradicciones.¹² La igualdad con las cosas, por último, con las “camaradas cosas” (544) es, además de un anhelo revolucionario,¹³ una transvaloración efectiva no solo de los valores cristianos, sino de toda una concepción occidental de la que abrevia Lunacharski.

Porque *Iván en el Paraíso*, a pesar del grito final de “No hay acuerdo. ¡Viva la revuelta! / No hay culpables. ¡Sólo eterno movimiento!” (59) hace largo tiempo que no se mueve. Primero, porque la negación de la culpa es otro lugar común opuesto, resignificado, pero aún presente como condición de posibilidad del razonamiento. Segundo, porque la cosmovisión del panteísmo trágico no surge como resultante de una orientación mística de la pieza, sino de su punto de vista racional en diálogo con la teología. Ya en su *Religión y socialismo* (1908), donde defendía la *fe* del socialismo sin dios como una manera de tener esperanza en el triunfo y darle su afecto a la lucha (libro del que se retracta a posteriori), Lunacharski sostenía que el “socialismo es la lucha organizada de la humanidad contra la Naturaleza para someterla por completo a la razón: en la esperanza de la victoria, en la aspiración y la concentración de las fuerzas está la nueva religión” (Lunacharski, 1908). El esquema de pensamiento es constante. En su disputa de 1925 con Vvedenski, formulará la misma idea de la humanidad *contra* la Naturaleza parafraseando a Engels: “el paso al comunismo será un salto del reino de la necesidad al reino de la libertad” (Lunacharski, 2012).¹⁴ Y volverá a citar a Engels tres años más tarde en su conferencia sobre Chernishevski. Lunacharski quiere anular la necesidad para ser libre, Maiakovski se corre y revoluciona las nociones mismas de trabajo, de bien, de mal, de libertad.

Maiakovski va futuristamente hacia el futuro: su paraíso es una tierra prometida, siempre por delante, el premio del trabajo. Lunacharski avanza retrocediendo hacia un paraíso perdido donde la ciencia hará del trabajo algo innecesario. También difieren los valores a desarrollar. Maiakovski no dejará de luchar contra la burocracia. En *La chinche* (1929) criticó un socialismo ya alienado por el que se ha vencido a la naturaleza, donde los árboles artificiales dan sus frutos en platos y ya no existe el amor... Lunacharski, a pesar de haber abrazado un ideal menos colectivo y que valora,

¹² La tensión entre la idealización y la afirmación de un mundo en el que no hay una armonía final hace que Maiakovski la proyecte en las didascalias del comienzo a un futuro intergaláctico en el que “dentro de cincuenta años, quizás, se lancen al ataque de planetas lejanos los buques aéreos de la comuna” (452).

¹³ Cf. López Arriazu (2019b).

¹⁴ Originalmente en F. Engels, *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring (Anti-Dühring)* p.280. Biblioteca de Autores Socialistas. <https://webs.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/78ad/78AD.htm>

en la línea marxista clásica, las diferencias individuales,¹⁵ seguirá las vías científicas, identificando cada vez más los *desvíos* con metáforas de enfermedad, justificando la ingeniería social con metáforas de jardinería. El proyecto de Lunacharski antecede a la revolución. Así había definido la “tarea religiosa del hombre nuevo” en *Religión y socialismo*: “La reconciliación de las leyes de la vida y las leyes de la naturaleza ocurrirá por medio del triunfo de la vida con ayuda del conocimiento y de la técnica” (Lunacharski, 1908). Pero ya aprendimos a desconfiar de tales reconciliaciones. Maiakovski también comienza a formar su hombre nuevo en el futurismo prerrevolucionario, pero sin dialéctica, con puro devenir. Insolente, carnavalesco y afirmativo, seguirá revolucionario hasta su suicidio. La posición de Lunacharski ganó en su momento recuperando lo perdido. Maiakovski sigue prometiendo. Hoy, a 100 años de *Misterio bufo*, su hombre nuevo está más nuevo que nunca.

15 Cf. Zabelínskaia, O. S. y Novikov, S. G. (2011) para un análisis de este aspecto del pensamiento de Lunacharski.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Chaíánov, A. (2011). Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. En: http://az.lib.ru/c/chajanow_a_w/text_0020.shtml Renovado el 21-04-11 [*Viaje de mi hermano Alexéi al país de la utopía campesina*].
- » Deleuze, G. (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- » Guevara, E. (1978). *El hombre nuevo. Cuadernos de cultura latinoamericana 20*. México: UNAM.
- » Ivanova, M. V. (2007). “Мистерия-Буфф В. В. Маяковского: Опыт Философской Интерпретации”. Вече. Журнал Русской Философии и Культуры. Выпуск 18. Санкт-Петербургский Государственный Университет. Институт Философии <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20Nº18-7.pdf> [*Misterio bufo de V. V. Maiakovski: Un ensayo de interpretación filosófica*]. *Veche. Revista de Filosofía Rusa y cultura*, Número 18. Universidad Estatal de San Petersburgo. Instituto de Filosofía].
- » Jakobson, R. (1977). *El caso Maiakovski*. Barcelona: Icaria.
- » Kojnó, I. P. (1972). “Уроки одной дискуссии”. En: Наследие А. В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение. <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/cherty-portreta/uroki-odnoj-diskussii/> [*Lecciones de una discusión*]. En: *La herencia de A. V. Lunacharski. Filosofía, política, arte y educación*].
- » López Arriazu, E. (2019a). “El jugador de Dostoievski”. En *Ensayos Eslavos*, Buenos Aires: Dedalus Editores.
- » López Arriazu, E. (2019b). “Los cisnes rapaces de Platónov”. En *Eventos Académicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIAPA/IEIAPA/paper/view/4385>
- » López Arriazu, E. (2020) “El Estado y la religión. Nosotros de Zamiátin”. *Badebec, Revista del Centro de Estudios y Crítica Literaria*, Vol. 19 Nº 19, Septiembre. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/469/424>
- » Lunacharski, A. V. (1918). “Коммунистический спектакль”. En: Наследие А. В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/kommunisticeskij-spektakl/> [*Un espectáculo comunista*]. En: *La herencia de A. V. Lunacharski. Filosofía, política, arte y educación*].
- » Lunacharski, A. V. (2020). *Iván en el Paraíso*. En: *La Utopía en Rusia. Textos críticos y literarios. Ficha de cátedra*. Buenos Aires: OPFyL, UBA. Traducción de E. López Arriazu.
- » Lunacharski, A. V. (2012). «Христианство или коммунизм». En: *Lib.ru* http://az.lib.ru/l/lunacharskij_a_w/text_1925_hristianstvo_ili_kommunizm.shtml [*Cristianismo o comunismo*].
- » Lunacharski, A. V. (1908). Религия и социализм, том I. En: *The charnel-house*, <https://thecharnelhouse.org/2015/11/05/анатолий-луначарский-религия-и-социа/> [*Religión y socialismo, tomo I*. En: *The charnel-house*].

- » Murashov, A. (2016). “Новый человек и его дискурс”. En: <https://discours.io/articles/theory/novyy-chelovek-i-ego-diskurs> [“El hombre nuevo y su discurso”].
- » Nietzsche, F. (1997). *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Pushkin, S. (2005-2006). *Собрание сочинений: в 10 т.* Москва: Вагриус. [*Obras completas en 10 volúmenes*].
- » Siniavski, A. (1990). *La civilización soviética*. México: Editorial Diana.
- » Turguéniev, I. C. (1994). *Опцы и дети*. En: *Собрание сочинений. Том пятый*. Москва: Русская Книга. [*Padres e hijos*. En: *Obras completas. Tomo quinto*. Moscú: El libro ruso].
- » Zabelínskaia, O. S. y Novikov, S. G. (2011). “Разработка А. В. Луначарским идеала «Нового человека»: ретроспективный взгляд”. En: «Учебный эксперимент и образование», *Материалы второй Всероссийской научно-практической конференции с международным участием*. <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/razrabotka-a-v-lunacharskim-ideala-novogo-cheloveka/> [“La reelaboración de A. V. Lunacharski del ideal del “Hombre nuevo”: una mirada retrospectiva”. En: *Experimento científico y educación. Materiales de la segunda conferencia científico-práctica de toda Rusia con participación internacional*].

Construcción de identidades masculinas en el género policial y criminal latinoamericano

Believe me, past a certain age, a man without a family can be a bad thing (Marty, True Detective)

Los estudios del policial desde una perspectiva de género (*gender*) han sido fundamentales para comprender una dimensión muchas veces soslayada: la importancia de los aspectos relacionados con la sexualidad, la identidad y la expresión de género en las principales figuras de estas ficciones: detective, víctima y asesino. En los últimos años, se han multiplicado los estudios que analizan los personajes femeninos, homosexuales y *queers*, así como las tramas armadas alrededor de diversos modos de violencia y crimen patriarcales. Un aspecto de este gran complejo temático apenas ha sido explorado: la conformación de las diversas formas de masculinidad. Naturalmente, esto no está desvinculado al hecho de que, en la oposición semiótica de masculinidad y femineidad, la masculinidad es el término inadvertido. Sin embargo, es claro que la estructura de desigualdad que instala la división de género no puede sostenerse sin violencia. Como afirma Robert W. Connell, el “género dominante es, abrumadoramente, el que sostiene y usa los medios de violencia. Los hombres están armados muchísimo más a menudo que las mujeres” (1995: 17). Asimismo, el orden patriarcal impone ciertas formas adecuadas o disonantes de afectos y emociones, que con frecuencia funcionan en la trama policial como motores de las acciones de esas masculinidades en disputa y en busca de afirmación y consolidación. De hecho, las instituciones encargadas de sostener el orden –en la realidad y en las ficciones literarias, cinematográficas, televisivas, etcétera– se desarrollaron en gran medida como instituciones homosociales. Desde el comienzo, además, los individuos que logran resolver los misterios que importan la aparición súbita de cadáveres femeninos en las nuevas metrópolis cosmopolitas se encuentran ellos mismos marginados por completo de la sociedad y, ante todo, de los modelos de masculinidad hegemónicos y los correspondientes mandatos vigentes. El detective y su ayudante, *outsiders* por completo en la nueva sociedad, incapaces de tener un trabajo regular y productivo o conformar una familia tradicional encuentran su pequeño lugar al colaborar con la resolución de los misterios sociales y la restitución del orden. Sólo en estas condiciones, su *bizarrierie* y su distanciamiento de los modelos patriarcales son tolerados apenas en la nueva sociedad, surgida como consecuencia de la “reorganización del trabajo doméstico, la vida familiar, la crianza de los hijos, la sexualidad, las relaciones entre hombres y mujeres y la relación entre producción y reproducción en la Europa de los siglos XVI y XVII.” (Federici, 2010: 18) Esto aparece con toda claridad en el relato considerado casi universalmente el primero del género, “Los crímenes de la calle Morgue”.

Mientras estaba en París durante la primavera y parte del verano de 18..., conocí a Monsieur C. Auguste Dupin. Pertenece este joven caballero a una excelente, mejor dicho, ilustre familia, pero una serie de adversos sucesos lo habían reducido

a tal pobreza que sucumbió la energía de su carácter y renunció a sus ambiciones mundanas y a ocuparse de restablecer su fortuna. Gracias a la cortesía de sus acreedores, le quedó una pequeña parte de su patrimonio, y con la renta que ésta producía, gracias a una economía rigurosa, encontró el medio de afrontar las necesidades de su vida, sin preocuparse en absoluto por lo más superfluo. Su único lujo eran los libros, y en París estos son fáciles de adquirir.

Nuestro conocimiento tuvo lugar en una oscura biblioteca de la rue Montmartre, donde nos puso en estrecha intimidad la coincidencia de buscar los dos un libro muy raro y al mismo tiempo notable. Nos vimos con frecuencia. Yo me había interesado vivamente por la sencilla historia de su familia, que me contó detalladamente con toda la ingenuidad con que un francés se explaya en sus confidencias cuando habla de sí mismo. Por otra parte, me admiraba el número de sus lecturas y, sobre todo, me llegaba al alma el vehemente afán y la viva frescura de su imaginación. La índole de las investigaciones que me ocupaban entonces en París me hizo comprender que la amistad de un hombre semejante era para mí un inapreciable tesoro. Con esta idea, me confié francamente a él. Por último, convinimos en que viviríamos juntos todo el tiempo que durase mi permanencia en la ciudad, y como mis asuntos económicos se desenvolvían menos embarazosamente que los suyos, me fue permitido participar en los gastos de alquiler, y amueblar, de acuerdo con el carácter algo fantástico y melancólico de nuestro común temperamento, una vieja y grotesca casa abandonada hacía ya mucho tiempo, en virtud de ciertas supersticiones que no quisimos averiguar. La casa se estremecía como si fuera a hundirse en un retirado y desolado rincón del Faubourg Saint-Germain.

Si hubiera sido conocida la rutina de nuestra vida en aquel lugar, la gente nos hubiera tomado por locos, aunque quizá de especie inofensiva. Nuestra reclusión era completa. No recibíamos visitas. El lugar de nuestro retiro era celosamente guardado como un secreto para mis antiguos camaradas, y Dupin ya hacía mucho tiempo que había dejado de frecuentar gente o hacerse visible en París. Vivíamos sólo para nosotros.

Una rareza del carácter de mi amigo –¿cómo calificarla de otro modo?– consistía en estar enamorado de la noche. Pero con esta *bizarrierie*, como con las otras suyas, condescendía yo tranquilamente, y me entregaba a sus singulares caprichos con un perfecto abandono. No siempre podía estar con nosotros la negra divinidad, pero sí podíamos falsear su presencia. En cuanto la mañana alboreaba, cerrábamos inmediatamente los macizos postigos de nuestra vieja casa y encendíamos un par de bujías intensamente perfumadas y que sólo daban un lívido y débil resplandor, bajo el cual entregábamos nuestras almas a sus ensueños, leíamos, escribíamos o conversábamos, hasta que el reloj nos advertía la llegada de la verdadera oscuridad. Salíamos entonces cogidos del brazo a pasear por las calles, continuando la conversación del día y rondando por doquier hasta muy tarde, buscando a través de las estrafalarias luces y sombras de la populosa ciudad esas innumerables excitaciones mentales que no puede procurar la tranquila observación. (Poe, 1979: 569-570)

Se trata, entonces, de hombres venidos a menos, desclasados, casi reducidos a la pobreza, que han renunciado a las actividades mundanas, que llevan una economía extremadamente austera, casi monacal, “sin preocuparse en absoluto por lo más superfluo”, atendiendo solamente a la vida intelectual –“su único lujo eran los libros”–, es decir, hombres casi desprovistos por completo de toda corporalidad. Hombres que se conocen al amparo de la noche, unidos por la rareza de los libros, por la extrema peculiaridad de ambos y que de inmediato se vuelven íntimos: “nos puso en estrecha intimidad la coincidencia de buscar los dos un libro muy raro y al mismo tiempo

notable”. Esto hace que comiencen a verse con frecuencia y de inmediato se muden juntos para mantener un vínculo de amistad, calificada de “inapreciable tesoro”, en el cual la admiración es una de las notas fundamentales.

Esos hombres, de carácter “fantástico y melancólico”, alejados de todos los vínculos sociales, que viven sólo para ellos mismos, se van a vivir juntos a una especie de casa embrujada, abandonada y aislada. Estos caballeros llevan una vida que, de hacerse pública, concitaría la condena social más allá de su carácter inofensivo. Y, para sumar otra característica que los aleja de la vida común y el intercambio social, aman la noche, la “negra divinidad”, que también reproducen de manera artificial dentro del hogar, tapando cualquier ingreso de luz a la casa y encendiendo las bujías necesarias para contar apenas con “un lívido y débil resplandor”, hasta que pueden salir de noche “cogidos del brazo a pasear por las calles, continuando la conversación del día y rondando por doquier hasta muy tarde, buscando a través de las estrafalarias luces y sombras de la populosa ciudad [...] innumerables excitaciones mentales”. El homoerotismo de estas dos figuras vampirescas es compartido por otro género contemporáneo como *el gótico victoriano*.

Las mujeres presuntamente asesinadas –en verdad muertas por un simio–, en cambio, son aquellas que no se adaptan al nuevo modelo social, pues viven solas. Ambos géneros, el gótico y el policial, tematizan el espacio moderno: la casa y la calle. Si el gótico crea el nuevo mito de la mujer atrapada que busca escapar del espacio doméstico (*the madwoman in the attic*¹), el policial no solo trata de los peligros de ese encierro –paradigmáticamente en los misterios de cuarto cerrado, inaugurados por “Los crímenes de la calle Morgue”–, sino también de los de afuera, aquellos que suceden total o parcialmente en el espacio público. Como señala Rita Segato, la reclusión de la mujer en el espacio doméstico aumenta su mortalidad a manos de los hombres (2016: 20). Al mismo tiempo, la ocupación o el disfrute del espacio público por parte de la mujer es tomado como un desafío a la organización social según las divisiones jerárquicas de género, sus mandatos y sus pautas establecidas de manera más o menos explícita. Por lo tanto, es probable que esa “transgresión” sea “castigada”. Así, las mujeres quedan expuestas a la violencia salvaje, animal que todavía amenaza a la ciudad, mientras que estos dos hombres, los detectives, que no colaboran con la producción de bienes ni con la reproducción de la especie, encuentran su lugar marginal en la sociedad al explicar los misterios de esta violencia que amenaza con destruir el orden establecido. Como sostiene D. A. Miller, estos personajes, que funcionan como un “*amateur supplement*” de la policía, logran entrar discretamente en el espacio doméstico sin alterar la paz burguesa, dado que no llevan uniforme y eso les permite generar confianza (2011: 8). De todos modos, la posición de estos hombres en la construcción del orden burgués patriarcal es por lo menos ambigua.

Dentro del policial, el lazo afectivo e intelectual entre los hombres conspira contra la vida familiar y doméstica. Holmes y Watson, Dupin y el narrador anónimo de sus hazañas desarrollan una vida doméstica aislada, que prescinde por completo del contacto con las mujeres, además de que una de las características fundamentales de la configuración de los detectives es el rechazo absoluto del vínculo amoroso (con la mujer). Este elemento puede ser visto como otra modulación de las uniones o conjuros masculinos de científicos del siglo XIX, que también conspiran contra la familia y suponen una fuerte dosis de misoginia. En *El hombre de arena*, en *Frankenstein o el moderno Prometeo*, el exceso de ciencia termina por destruir la posibilidad de la unión amorosa heterosexual (tal como, en *El halcón maltés*, Sam Spade destruye la unión amorosa de Iva y Miles Archer).

¹ La referencia es al personaje de Bertha Mason en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Para un análisis extenso sobre el tema, ver Gilbert y Gubar, 1984.

La misoginia de los hombres es un rasgo presente desde los comienzos del género, que se exacerba por el crimen prototípico, el asesinato de mujeres, convertido en misterio intelectual y deleite espiritual de los caballeros. Asimismo, todo en el género parece apuntar a la crítica de la familia y la vida doméstica, y consecuentemente a aquello que es su emblema tradicional, la mujer.

Estos elementos son comunes a las dos vertientes más vigorosas del género policial en la literatura, la policial clásica y la serie negra. Ambas presentan un aspecto compartido en cuanto a los vínculos de sus personajes básicos, y los de éstos con el resto de la sociedad: el policial se basa en la amistad entre dos hombres diferentes, de desigual capacidad; en el policial de enigma, se trata por lo general de hombres de inteligencia desigual –Dupin y el narrador anónimo de sus aventuras, en los cuentos de Poe–, Sherlock Holmes y Watson –en las narraciones de Conan Doyle–, Nero Wolf y Archie Goodwin –en los policiales de Rex Stout–. En el policial negro, en cambio, estos dos hombres tienen destreza física y dinámica y capacidades prácticas desiguales: habilidad para luchar o disparar, conocimiento del mundo del hampa, contactos con la policía o los soplones. En *The False Burton Combs* –considerado el primer relato de la serie negra– esta amistad entre individuos desiguales se da de manera embrionaria pero duplicada, entre el falso Burton Combs y el verdadero, y entre el héroe y John B. Combs. En *El halcón maltés*, la vemos entre los socios detectives, Sam Spade y Miles Archer: Archer es tan poco diestro que muere en las primeras páginas de la novela engañado de la manera más tonta. Spade ha engañado a Archer con su mujer, Iva, pero luego de la muerte de Archer, Spade guarda completa fidelidad a su socio en el ámbito de la investigación, y también, ahora, en el ámbito del amor. En *The Big Sleep*, esta amistad se da entre Marlow y el general Sternwood, que dialogan y sudan y toman “juntos” coñac en un invernadero poblado de orquídeas, con un clima agobiante: Marlow toma y Sternwood disfruta viendo cómo él toma. En *Farewell, My Lovely*, la dupla se da entre Marlow y Moose Malloy, una especie de gorila que le encarga compulsivamente a Marlow la búsqueda de su exnovia. En todos estos casos, tenemos una pareja de hombres con un interés común, la investigación, la búsqueda de una persona, la solución de un problema, etc. Estos hombres dejan de lado sus diferencias y cooperan para alcanzar su objetivo o realizar una tarea de la que alguien debe hacerse cargo. Se trata de *get de job done*: de esto se trata ser hombre, para los detectives, pero no sólo para ellos.

La vida de muchos detectives del género y su casa son en sí una recusación de la vida familiar. Nada hay allí que convoque a la vida conjunta hogareña, pues el vínculo entre los hombres se desarrolla en el espacio de trabajo, que debe convertirse en la totalidad de la existencia. Es común que los hombres se queden a dormir e incluso a vivir en la oficina, o que transformen la casa en el espacio de trabajo. En esto, el policial coincide en sus inicios también con el género fantástico. En *El hombre de arena* el espacio del laboratorio, situado dentro del hogar familiar, hace explotar la casa. El abogado Coppelius, el hombre de arena, llega por las noches a la casa de Nathanael y arrastra al padre de familia a la ciencia que termina por destruir la casa y la familia. Por eso, no debe sorprender que los hombres, ya sea en la soledad, o en la unión, abocados a la ciencia, la magia o alguna cosa en el medio de ambas terminen por dar a luz formas de vida artificial (la criatura de *Frankenstein...*, Olimpia, en *El hombre de arena*, Alraune, en la novela homónima de Ewers, etc.).

Un último elemento ligado a esta amistad entre dos hombres de diferentes capacidades es el eros pedagógico. Esto se suele dar en la literatura policial con más frecuencia y de manera más plena que en las ficciones científicas, en que las relaciones entre maestro y discípulo son, antes bien, de amor-odio. Aquel con mayor capacidad, en algo o en todo, instruye al compañero, y esto fortalece la unión, cuando no la constituye enteramente. En el policial de enigma este elemento está vinculado con la deducción

y con la vista, la capacidad para percibir rastros allí donde la mayor parte de los hombres no pueden hacerlo. De allí la lupa y la gorra de cazador que caracterizan a Sherlock Holmes. En los detectives intelectuales, en cambio, es como si la totalidad de un hombre estuviera compuesta por dos mitades, el detective intelectual, y su ayudante, que se encarga de desempeñar en el mundo empírico aquello que el *arm-chair detective*, el detective de sillón, ha ideado. Esto se puede ver con claridad en el sedentario Nero Wolf y su compañero, el muy activo Archie Goodwin.

En el cine, en cambio, una figura recurrente de aquel subgénero denominado *police procedural* es el investigador abocado casi por completo a su trabajo, que por lo tanto debe postergar a su familia y, ante todo, sus obligaciones matrimoniales. Esto se puede ver en clásicos de Hollywood (*Pánico en las calles* o *La ciudad desnuda*), pero también en algunas adaptaciones latinoamericanas de ese subgénero (por ejemplo, en *Captura recomendada*, de Don Napy). En muchos de estos films, la “familia policial” no solamente está por delante de la familia sin más; también en parte la reemplaza.

En el cine negro o *film noir*, en cambio, muchos estudios ya se han detenido en las configuraciones de las mujeres, fatales o no, así como en la ambigüedad de muchas de las representaciones masculinas. El “hombre en crisis”, el “hombre débil”, el “hombre dañado” o el “hombre duro” son algunas de las configuraciones más asiduas de las formas de la masculinidad en el cine negro. Esto no llama la atención si se piensa que se trata de un género cinematográfico –cabe aclarar que, para muchos, es un estilo o una modalidad; no necesariamente un género– que surgió durante la Segunda Guerra y se consolidó después de esta guerra. Surge, entonces, en un mundo en que los hombres han dejado el hogar para ir a luchar a otro continente y han regresado, en muchos casos, quebrados. La bibliografía, sin embargo, ya ha señalado tiempo atrás la gran heterogeneidad de las representaciones en términos de género, preferencias e identidades sexuales (Dyer, 1998; Kaplan 1998), que en un comienzo habían sido percibidas como muy esquemáticas, unívocas y misóginas.

Los estudios que cruzan el *noir* con la perspectiva de género se han enfocado en general en el cine de Hollywood y sólo de manera reciente y en gran medida marginal han abordado otras cinematografías. Recién a comienzos del nuevo milenio, se ha incrementado este tipo de estudios. De manera similar, si bien los vínculos entre la literatura y el cine ya llevan mucho tiempo de ser estudiados, los estudios transmediales –que incluyan los diferentes pasajes e interacciones del cine, con la televisión, el comic, la radio, las series– son de desarrollo reciente. Este dossier pretende, modestamente, contribuir a comenzar a saldar estas deudas.

Dentro del ámbito de Latinoamérica, las tradiciones de las ficciones policiales, criminales y negras presentan muchos puntos de contacto con su desarrollo en los ámbitos europeo y estadounidense. En los comienzos de la literatura policial latinoamericana, por ejemplo, no faltan en absoluto los hombres de ciencia, los conjuros masculinos, el homoerotismo o la misoginia. Uno de los escritores más importantes de los inicios del policial en Latinoamérica, Eduardo Ladislao Holmberg, ha sido también uno de los principales autores de ficción científica del siglo XIX y comienzos del XX. Como en E.T.A. Hoffmann, como en Poe, coinciden en su literatura los autómatas y los detectives. Pero a diferencia de la temprana detective de Hoffmann –la señorita de Scuderi–, sus detectives están inspirados en el modelo científico de la medicina. De hecho, en los comienzos de la literatura policial latinoamericana proliferan las escenas de autopsias, vivisección y visitas a la morgue –esto se puede ver en las novelas de Luis V. Varela, varios relatos de Holmberg (“Más allá de la autopsia”, “La bolsa de huesos”), en “El despojo sangriento”, de Alberto Edwards Vives, entre otras–, en concordancia con la predominancia de la cultura científica y el predominio del modelo médico sobre el que fue creado Sherlock Holmes. De hecho, no son infrecuentes los

médicos y estudiantes de medicina como personajes de estas narraciones (criminales, sospechosos, detectives). Casi toda *La bolsa de huesos* se desarrolla en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires o en casas de diferentes médicos, hombres de ciencia o estudiantes de medicina. Esto se vincula en la narración con el misterio de la mujer, pero en este caso con el misterio de la mujer que, travestida, se ha convertido en asesina. Clara –el mismo nombre que lleva la novia de Nathanel en *El hombre de arena*–, travestida como Antonio Lapas, se va a vivir con sus presuntos compañeros de estudios tras poco tiempo de conocimiento, de manera similar a lo que veíamos que sucedía cual Holmes y Watson o Dupin y el narrador anónimo de sus relatos. También aquí la fascinación y la vocación por el conocimiento son componentes fundamentales, pero Holmberg introduce numerosas e interesantes variaciones. Luego de que el vínculo se desarrolla y se afirma, Clara los enamora y se revela como mujer, para luego matarlos extrayéndoles una costilla. La conversión de Clara en asesina serial tiene por causa un amor desechado, y el narrador, escritor, médico y científico, reinstaura el orden social descubriendo el misterio –con el auxilio de otros médicos y científicos– e induciéndola al suicidio. Por lo general, las cuestiones de la identidad genérica, la virginidad de la mujer, la infidelidad o las disidencias sexuales ocupan un lugar importante en esta tradición, tal como se puede ver en *La huella del crimen*, 1877, *Clemencia*, 1877, en Argentina; *Póstumo, el transmigrado*, 1872, en Puerto Rico; “Un hombre muerto a puntapiés”, 1926, en Ecuador; etcétera.

En este último relato, en que se conjetura el asesinato salvaje a golpes de un homosexual por parte de un padre de familia, la explicación del detective no pasa de ser una serie ostensible de conjeturas absurdas casi sin apoyo en elemento de la realidad alguno. De este modo, se deja en evidencia un modo de pensamiento que nada tiene que ver con los razonamientos deductivos y las explicaciones científicas, sino, antes bien, con los prejuicios y los modos de constitución de mandatos de masculinidad y de exclusión social. Por otro lado, el femicidio de *El asesino sentimental* (1925) es narrado desde el punto de vista de quien lo cometió. Esto, por un lado, elimina la condena del crimen; por otro, pone en duda su concreción a partir de una fundamentación filosófica que escinde el orden material y el espiritual.² En “El tres de espadas”, uno de los dos relatos que han quedado del primer detective mexicano, Pancho Reyes, una cofradía de hombres de las fuerzas armadas, unidos por un pacto de silencio, lleva a cabo una serie de asesinatos, incluyendo el de una mujer, la señora Nuñez –quizá la primera detective femenina en la literatura latinoamericana–, quien los había descubierto.

En algunos de los relatos y novelas policiales más destacados de la literatura latinoamericana –“Emma Zunz”, “La muerte y la brújula”, “En defensa propia”, “La loca y el relato del crimen”, *La virgen de los sicarios*, *Plata quemada*, *La pesquisa*, las sagas de los detectives Héctor Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo II y Mario Conde de Leonardo Padura, sólo por nombrar algunos entre los más relevantes–, los mandatos de masculinidad y las disputas por los diferentes modelos de masculinidad siguen estando en el centro. Desde los detectives puramente intelectuales, pasando por los asesinos que manejan el cuchillo, los rufianes que conocen el manejo del revolver pero no del cuchillo o los sicarios homosexuales, hasta los actuales criminales y detectives inscriptos en la cultura *gay* y/o *queer*, se despliega toda la entera gama que va desde el homoerotismo del siglo XIX hasta la cultura actual de la diversidad en el siglo XXI.

También en el audiovisual latinoamericano pueden verse las diferentes instanciaciones de los cruces entre lo policial / criminal y los mandatos –y sus rupturas– de género. Ejemplo de esto son, entre muchas otras, *Apenas un delincuente*, *Alias Gardelito* o las

² Muy comparable es el caso de “La pierna de plomo” (Nicolás Olivari), relato en que también el narrador es el homicida y la narración se basa en el crimen y la “explicación” de las causas.

más recientes *Tumberos*, *Un gallo para Esculapio*, *El secreto de sus ojos*, *El ángel*, *El club*, *La virgen de los sicarios*, *O Invasor*, *Matar a un hombre*, *Perro come perro*, *Heli*, *Carmín tropical*, *Luna de cigarras* y *Pájaros de verano*. De la indagación de estas cuestiones se ocupan los trabajos del dossier.

En la serie de artículos que presentamos aparece como objeto de análisis un conjunto de temas vinculados a la representación de la masculinidad: paternidad, virilidad, la capacidad de matar, la jerarquía, entre otros. Si las figuras masculinas asociadas a los géneros que representan el crimen han cristalizado en el imaginario del público en estereotipos patriarcales como el detective recio, el gángster desbordado e incontrolable o el asesino desalmado que abusa de la violencia, estos trabajos encuentran importantes fisuras en esos esquemas establecidos. Leer las obras a través de las teorías sobre el género permite mostrar una serie de contradicciones en esos modelos, incluso en la ficción latinoamericana, atravesada por otro estereotipo como el del “macho latino”. Los protagonistas –en sus roles, sus acciones, sus relaciones con otras expresiones de género, su lugar en la sociedad, su uso de los espacios– aparecen siempre en situaciones plagadas de contradicciones entre lo que deben ser y lo que realmente son. Estas contradicciones no sólo surgen en representaciones patriarcales sino también en aquellas que suponen rupturas con los modelos hegemónicos y se muestran críticas con ese sistema.

Los artículos no sólo ayudan, entonces, a entender el problema en diferentes contextos (Argentina, Brasil, Perú, México) y en diferentes momentos históricos de los siglos XX y XXI, sino también a reflexionar sobre el funcionamiento del género policial y sus particularidades en los procesos de adaptación y transformación a distintos parámetros y modelos de masculinidad. El sistema global del género policial/criminal que cuenta, entre otros subgéneros, con el *noir*, el *police procedural*, el semidocumental, el neopolicial, el *neo-noir*, el drama carcelario, etcétera, además de las transposiciones y adaptaciones a los diferentes formatos y lenguas, permite mostrar y analizar las características de las masculinidades locales. Una constante que aparece en los análisis de este dossier es la relación de esos sujetos masculinos con el Estado (y otras instituciones y organizaciones como la Iglesia y las empresas, por ejemplo). Esas masculinidades se organizan así en diferentes roles promovidos por la sociedad: jefes de familia, padres, agentes de la ley, etcétera. De modo que los desvíos de esos roles abren la puerta al mundo del crimen, pues se trata de una transgresión al orden estatal, social, familiar. El homoerotismo, el abandono de la función paterna, la conformación de modelos de familia alternativa ponen a los sujetos masculinos en relación con el delito y al mismo tiempo señalan de modo indirecto el carácter opresivo estatal en la definición de los roles de género.

Así, el orden simbolizado se encarga a menudo de restringir y reglamentar las libertades sexuales, vinculadas con los mandatos de masculinidad y la institución matrimonial.

Bibliografía

- » Bernini, E. (2021). “El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish”. En: Setton, R. y Pignatiello, G. (eds.), *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo. Modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo, 213-219.
- » Connell, R. (1995). “La organización social de la masculinidad”. En: Valdés, T. y Olavarría, J. (ed.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres. En: “http://www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/La_Organizacion_Social_de_la_Masculinidad_Connel_Robert.pdf”; obtenido el 17/8/2021, 1-25.
- » Dyer, R. (1998). “Resistance Through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*”. En: Kaplan, E. A. (ed.), *Women in Film Noir*. London: BFI, 115-122.
- » Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja*. Traducción: Hendel, V. y Touza, L. S. Madrid: Traficante de sueños.
- » Gilbert, S.M. y Gubar, S. (1984). *The Madwoman in the Attic*. New Haven-London: Yale University Press.
- » Kaplan, E. A. (1998). “The Place of Women in Fritz Lang’s *The Blue Gardenia*”. En Kaplan E. A. (ed.), *Women in Film Noir*. London: BFI, 81-88.
- » Miller, D. A. (2011). *The Novel and the Police*. Berkeley/London: University of California Press.
- » Poe, E. A. (1979). *Forty-Two Tales*. London: Octopus.
- » Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.

Héctor Belascoarán Shayne: el espacio de la ciudad y las masculinidades hegemónicas



Cristina Patricia Sosa

Profesora de Lengua y Literatura, UNSL/IFDCVM, Argentina
cristinap_sosa@hotmail.com

Verónica Moreyra

Profesora de Lengua y Literatura, Especialista en Lectura, Escritura y
Educación, UNSL/IFDCVM, Argentina
veromoreyra@gmail.com

Recibido: 31/72020. Aceptado: 30/12/2020.

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar una serie de novelas de Paco Ignacio Taibo II protagonizadas por Héctor Belascoarán Shayne, personaje en el que hay resonancias de la novela policial negra estadounidense. Intentaremos trazar un perfil del célebre detective desde una perspectiva de género, subrayando en particular el concepto de masculinidad. Nos interesa indagar cómo esta figura y otros personajes que pueblan el universo ficcional construido por el autor encarnan un distanciamiento o se acercan al género en dos de sus sentidos: como matriz de identidad y como forma literaria. Nuestro corpus está compuesto por las novelas *Días de combate* (1976), *No habrá final feliz* (1989) y *Muertos incómodos* (2005), esta última escrita con el Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). En constante movimiento por la ciudad de México, espacio en el que reina la impunidad y donde la justicia se vuelve imposible, el detective muestra la sordidez de crímenes que por momentos parecen estar resueltos de antemano; subyace la idea de que todo crimen es crimen de Estado. Mientras vive sus aventuras, Belascoarán Shayne presenta a los lectores un bosquejo de teorización sobre la masculinidad, el ser mexicano y el género policial.

Palabras clave: Novela policial; género; detective; masculinidad; México.

Héctor Belascoarán Shayne: the space of the city and hegemonic masculinities

Abstract

In this work we intend to approach a series of novels by Paco Ignacio Taibo II starring Héctor Belascoarán Shayne, a character in which there are resonances from the hardboiled fiction. We will try to draw a profile of the famous detective from a genre perspective, highlighting in particular the concept of masculinity. We are interested in investigating how this figure and other characters that populate the fictional universe built by the author embody a distancing or a follow-up / development of the “género” in its two of senses: as an identity matrix (genre) and as a literary form (gender). Our corpus is made up of the novels *Días de combate* (1976), *No habrá final feliz* (1989) and *Muertos incómodos* (2005), the last one written with Subcomandante Marcos of the Zapatista Army of National Liberation (EZLN). In constant movement through Mexico City, a space where impunity reigns and where justice becomes impossible, the detective shows the sordidness of crimes that at times seem to be solved beforehand, underlying the idea that all crime is a state crime. While living his adventures, Belascoarán Shayne presents to the readers an outline of theorizing about masculinity, being Mexican and the detective fiction genre.

Keywords: Hardboiled novel; genre; detective; masculinity; Mexico

1. Un detective en México

En su trabajo sobre las obras de Proust, Gide y Genet, el filósofo francés Didier Eribon (2017: 13-14) sostiene que los grandes escritores suelen ser grandes teóricos y que sobre las cuestiones de género o de sexualidad la literatura: “muestra tentativas de teorización [...] mucho más interesantes que las respuestas inmutables que repiten los adeptos a la ideología psicoanalítica”. En estas novelas de Paco Ignacio Taibo II, se traza una teoría sobre la identidad mexicana vinculada con una serie de ideas acerca del género policial, así como también sobre la masculinidad.¹

En una de las primeras escenas de *Días de combate* (1976), Héctor Belascoarán Shayne se reúne a comer con una pareja de amigos, Teodoro y Ana María. Hace poco que el personaje abandonó su cómoda posición como supervisor en General Electric y se acaba de separar de su esposa, Claudia. En broma le explica a Teodoro que apellidarse Belascoarán Shayne es motivo suficiente para ser detective, así como ser hijo de un capitán de marina vasco y de una cantante irlandesa de folk. Ana María le responde que, aunque los motivos nombrados deberían ser suficientes, el concepto de detective: “suena muy neoyorquino, muy cosmopolita, poco mexicano” (Taibo II, 1976: 3).

Más adelante, Belascoarán relata cómo fue el proceso de volverse detective independiente, cuando tuvo que alquilar un despacho, que intentó conseguir una licencia de detective en un organismo estatal, pero que, frente a la burocracia que eso implicaba, se resignó a comprarla en una academia que daba cursos por correspondencia. Luego agrega que lo que hace cuando investiga es: “Recortar pedazos de todos los periódicos, adivinar, leer entre líneas, reconstruir, reorganizar en la cabeza calles y casas, refabricar ambientes [...] Ir poco a poco creando la idea del cazador, la idea de

¹ La producción de Paco Ignacio Taibo II ha sido ampliamente trabajada por la crítica literaria. Mientras que algunos han analizado al neopoliciazo como un fenómeno con una identidad propia (Balibrea-Enríquez, 1996), otros han tenido en cuenta los vínculos entre su poética y la de otros autores latinoamericanos (Martín Escribá, Alex, & Sánchez Zapatero, J., 2008) y han examinado los lazos entre el discurso de la Historia y la Literatura presentes en su obra (Nichols, 2001).

la presa” (Ibíd.: 3-4).² La dinámica de los casos que investiga se caracteriza por ese constante juego de persecución en el que los roles de cazador y de presa se alternan.

Ser un detective en la ciudad de México implica enfrentarse con una serie de obstáculos de los que no dan cuenta ni la literatura ni el cine ni las series de televisión. Significa incluso tener que soportar la desconfianza de los personajes con los que es necesario establecer alianzas.³ El ambiente de inseguridad en el que se mueven lleva inevitablemente a la suspicacia. Por ese motivo, tiene que aclarar en numerosas ocasiones que es independiente, para anular de esa manera cualquier asociación con la policía o con organismos del Estado.⁴

En este sentido, su hermano menor, Carlos Brian, le advierte en relación con su primer caso que es evidente que se quiere matar porque lo que está haciendo en realidad no es perseguir a un asesino de mujeres, sino enfrentarse a un poder mayor. Carlos considera que está jugando en el borde del sistema, desconfía de las motivaciones de su hermano y cree que ha inventado un asesino idealizado que también pretende estar fuera de las reglas del juego. Concluye con una advertencia:

Ten cuidado, no te vayas a encontrar a alguno de los artífices del juego. Cuidate del comandante de la judicial, que en sus horas libres, las horas que le sobran de golpear estudiantes o torturar campesinos, no se dedique a estrangular mujeres. Cuidate del presidente de la República, del dueño de la fábrica de enfrente. Quizá ellos estén también jugando en el borde de su sistema, del que han creado y sobre el que permanecen como perros dogos, zopilotes cuidando sus carroñas. Cuidate de los milagros, de los militares, del cielo, de los apóstoles. Y si lo encuentras, y si él está loco y mata por necesidades más allá de ti, de mí, de nosotros, mávalo. No lo entregues a la policía, que ellos están en otro juego (Taibo II, 1976: 15).

Belascoarán Shayne comenta que decidió convertirse en detective cuando una noche salió de ver en el cine *El caso de Justin Playfair*, un filme que dirigió en 1971 Anthony Harvey. La película cuenta la historia de un juez que a partir de la muerte de su esposa comienza a creer que es Sherlock Holmes. Su familia considera que está loco y decide someterlo a una atenta observación y control psiquiátrico. Así conoce a la Dra. Watson, con quien comienza a resolver misterios con el uso del método deductivo. En rigor de verdad, lo que lo inspira no es la historia que cuenta el filme (dice que podría haber visto cualquier otra película y hubiera tenido la misma revelación), sino descubrir que no quería continuar con una vida que consideraba cómoda, aburrida y sin sentido. Así, toma distancia del modelo del detective analítico y se inscribe en la tradición del *hard-boiled*.

Es, por tanto, una suerte de antihéroe que emprende en cada investigación una lucha contra el sistema corrupto de las instituciones mexicanas y falla una y otra vez. Este personaje, agobiado por la realidad que lo rodea, y que no logra comprender, se

² En *No habrá final feliz*, explica que: “Me metí a detective porque no me gustaba el color que mi mujer quería para la alfombra. El diploma me lo dieron por trescientos pesos, y nunca leí novelas en inglés. Cuando alguien habla de huellas dactilares me suena propaganda de desodorante; con la pistola nomás le doy a lo que no se mueve mucho, y solo tengo 32 años” (Taibo II, 1989: 412). Las palabras del personaje cristalizan una concepción del detective como un sujeto común y su actividad como un trabajo que no es excepcional.

³ Recordemos, por ejemplo, cuando se reúne con Fuang Chu, el compañero de celda de Jesús Ma. Alvarado, la víctima cuyo crimen se propone aclarar en *Muertos incómodos* (2005), cuando se presenta como detective, el potencial testigo responde con un categórico: “¡No mames!”. En varias oportunidades tiene que ser enfático al momento de aclarar que es independiente por la desconfianza que generan las instituciones estatales.

⁴ El narrador de *No habrá final feliz* afirma: “Nebulosamente, Héctor, que nunca se había dado de hocico contra el poder, percibía al Estado como el gran castillo de la bruja de Blancanieves, del que salían no solo los Halcones, sino también los diplomas de ingeniero y la programación de Televisa” (Taibo, 1989: 482). No solo la ciudad de México es un monstruo como veremos en la segunda parte de este trabajo, sino también el Estado que se representa como una figura total que organiza la sociedad al tiempo que sostiene un orden con potencia de destrucción.

interroga continuamente acerca de su rol en ese medio que habita y es consciente de que sus limitaciones lo ubican en el mismo rango que el ciudadano promedio mexicano. Así, a diferencia de los célebres detectives que se destacan por una racionalidad aguda y una sagacidad intelectual que los elevan a la categoría de individuos excepcionales, él es un sujeto que yerra, equivoca indicios y comete errores. Es decir, Taibo II produce una desmitificación del personaje ícono del género, el detective, que opera en varios ejes de su construcción.

Edifica una personalidad que va más allá de los estereotipos construidos en las grandes novelas del género, dotándolo de una compleja identidad que lo aproxima al imaginario mexicano contemporáneo y, a la vez, trasciende las convenciones sociales de esa misma cultura. Para ello, el autor se sirve de recursos como las descripciones cuantiosas, extensas, precisas y cargadas de matices, la recreación del habla de los ciudadanos de diferentes estamentos sociales de Ciudad de México, la minuciosidad en la construcción de diálogos en los que se entrecruzan esas voces sin perder el tono propio y los cambios inesperados de la voz narrativa.

El motivo que desata sus investigaciones no es el gusto por los acertijos, como en los detectives Sherlock Holmes o Auguste Dupin, sino más bien la inclinación a la búsqueda de justicia social. Los casos que lo interpelan siempre tienen como protagonistas a sujetos desfavorecidos que han sido víctimas de algún gesto criminal del sistema. Esto posibilita que el personaje despliegue su crítica sociopolítica y acentúa el cuestionamiento a las normas que generan exclusión y desigualdad en el ejercicio de los derechos ciudadanos. Es decir, en el universo de estas novelas, cada pesquisa opera como una reflexión crítica sobre la dinámica de las instituciones y promueve una toma de conciencia en los lectores acerca de cuáles son las acciones que originan los gestos criminales. Es posible afirmar que Taibo II construye un detective cuya misión última es develar el entramado criminal fundante de la sociedad burguesa y desentrañar las razones profundas que originan, estimulan y se benefician con el continuo funcionamiento de ese armazón delictivo.

A su vez, podemos leer cierta crítica a la masculinidad hegemónica (Connell, 2003) en la composición del personaje. La configuración del detective tensiona las prácticas asignadas a la masculinidad en la cultura mexicana y en la tradición detectivesca. La característica más relevante de Belascoarán, que se destaca desde el inicio de cada novela, es que el personaje es abstemio. Esto llama la atención del lector del género ya que las adicciones o prácticas autodestructivas son marcas distintivas de los detectives tradicionales (S. Holmes, S. Spade, P. Marlowe, K. Wallander y H. Hole, entre otros) y conmueve al estereotipo del hombre mexicano en el que el consumo de alcohol es sinónimo de virilidad.

Sin embargo, no es el alcoholismo la única práctica social de género que se cuestiona, sino que hace extensiva su crítica a otras conductas que avalan la posición dominante de los hombres dentro de la cultura popular mexicana:

Eran “esos mexicanos”, gente que se hacinaba en familia dentro de un cuarto de seis por tres, que veía pacientemente a su padre cohabitar con su madre y que terminaba tirándose a su hermana por proximidad de cama, que estudiaba primaria y no la terminaba por lograr pescar chamba de mecánico que justificaba cierta libertad, un lugar en la familia, el derecho a embutirse seis cervezas las mañanas de los sábados, a pensar en casarse para repetir el ciclo (Ibíd.: 29).

En *No habrá final feliz*, el detective se involucra desde que recibe una nota con la frase “no te metas”, un billete de avión y la fotografía de un hombre muerto. Esa intimidación provoca el efecto contrario al buscado: “– ¡Que se vaya a Nueva York

su puta madre!” (Taibo II, 1989: 432). Por lo tanto, aquello que se presenta como una amenaza es leído como un reto y azuza al detective a iniciar su investigación. Esto nos permite considerar que la racionalidad analítica y científica no es lo que guía la construcción de la personalidad del detective y de su método, sino que van a tener mayor relevancia elementos ajenos y excluidos de la tradición genérica tales como la intuición y la terquedad. Componentes que pueden encontrarse fácilmente asociados y destacados en las descripciones heteronormativas de las lógicas cognitivas femeninas. En la concepción binaria occidental la intuición se presenta desligada de la razón, se le opone, e involucra el universo emotivo corporal de los sujetos y, por lo tanto, carece de rigor científico.⁵ El involucramiento del detective trasciende la lectura racional-analítica de los hechos. En *Muertos incómodos* (2005) el narrador precisa:

Héctor Belascoarán Shayne era mexicano, de tal manera que el absurdo no le espantaba. Era mexicano y tuerto, de manera que veía la mitad de lo que veían los demás mexicanos, pero con mayor precisión focal. En los últimos años había vivido en las fronteras, en el límite, de unos extraños territorios que bordeaban la incoherencia, la irracionalidad y la extravagancia, y también la tragedia, la pendejez, el agravio colectivo, la impunidad, el miedo y el ridículo. Territorios que eran cualquier cosa menos inocentes, en los que de repente se perdía un ojo, moría un amigo, te soltaban una descarga de escopeta cuando salías de comprar unas donas de chocolate. Territorios que retaban a la razón y que sin embargo estaban repletos de oscuras razones. El país era un gran negocio, un territorio convertido en botín por jinetes apocalípticos chafas y medio narcos; un supermercado gerenteado por un Federico Nietzsche pedo, muy pedo, donde nada era lo que parecía (Taibo II y Subcomandante Insurgente Marcos, 2005: 46).

No es el sujeto que resuelve los casos con el único propósito de demostrar los alcances de su inteligencia y reafirmar su singularidad en medio del caos de la vida moderna, sino aquel que se declara a la vez agente y quien padece de la irracionalidad constitutiva de una sociedad particular. A su vez, no ostenta una moral conservadora que impulse acciones restitutivas de un orden perdido, sino que concibe su gesta como revolucionaria ya que busca construir un nuevo orden social en el que la justicia defienda y proteja la vida de los excluidos de un sistema que ha sido injusto desde sus orígenes.

Este movimiento liga estas novelas de Taibo II a la tradición inaugurada por los escritores Dashiell Hammett y Raymond Chandler, quienes introducen en la narración policíaca la vertiente del realismo crítico que denuncia el mal estado de la sociedad en un momento determinado e inauguran dentro del policial el gran subgénero Novela Negra. Paula García Talaván (2014) señala que en este subgénero histórico es preponderante el componente ético, antes que el estético. Asimismo, modifica la construcción de las fórmulas narrativas, y como consecuencia el detective se vuelve duro, marginal, tiene una moralidad ambigua y es dueño de un cinismo y de una ironía que lo oponen a la sociedad. Agrega que:

Al contrario del detective clásico, el nuevo es vulnerable, se mete de lleno en la acción y sufre físicamente sus consecuencias. Para él la investigación no es un puro juego intelectual sino una toma de postura ética. También varía el rígido esquema de oposición entre los principios del Bien y del Mal encarnados en los personajes

⁵ Caruncho y Mayobre sostienen que “todo el pensamiento occidental está fundamentado en toda una serie de dicotomías: mujer versus hombre, naturaleza versus cultura, privado versus público, reproducción versus producción, intuición versus razón, cuerpo versus intelecto” (1998: 157). Dicha visión dicotómica de la realidad tiene como consecuencia una jerarquización de las partes en la que se asocia a la mujer con los términos menos prestigiosos. De esa manera, la mujer se concibe con la naturaleza, con el ámbito privado, con la reproducción, con la intuición y con el cuerpo, mientras que el varón está cerca de la cultura, de la esfera pública, del ámbito de la producción y de la razón.

del detective y del criminal, respectivamente. No se trata ya de valores absolutos, sino relativos; no hay personajes enteramente malvados o enteramente buenos (2014: 69).

Es válido señalar aquí que el escritor mexicano escoge distanciarse de la Novela Negra tradicional y acuña el término Neopolicial para referirse a este género policiaco nuevo, en el que ubica su obra, que se caracteriza por “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política” (Argüelles, 1990: 14). Así, este nuevo género conserva su vínculo estrecho con la literatura popular y, a la vez, se distancia de la clásica Novela Negra al impugnar la legalidad del sistema estatal y poner en evidencia la corrupción inherente a las instituciones de gobierno. Taibo II señala que el neopolicial no se opone al policiaco tradicional, sino que es una variante del mismo:

Lo que supongo que es la variante fundamental es que se abandonó una novela cuyo eje central era la anécdota. El neopoliciaco rompió con la tradición de una novela basada fundamentalmente en la anécdota y abrió las puertas experimentales hacia una novela cuyo eje central es la atmósfera. Esa sería la gran diferencia (Ramírez; Rodríguez-Sifontes, 1992: 47).

En la entrevista realizada por Juan Ramírez y Verónica Rodríguez-Sifontes, Paco Ignacio Taibo II sostiene que un detective de los 90 en México es “surrealista, se mueve entre una doble tensión” (Ibíd.: 42), entre los datos de una realidad marcada por la violencia y los abusos de poder y una “propuesta neorromántica de ajustar la realidad a partir de crear justicia en el acto individual colaborando con lo social” (Ibíd.: 43) y propone que así la escritura se transforma en una apuesta “realista neorromántica” que posibilita la emergencia de un personaje híbrido e irracional desde el punto de vista tradicional. Belascoarán rechaza el raciocinio y en su lugar ofrece su cuerpo: las cicatrices operan como una declaración de protesta.

Braham encuentra una notable influencia de la obra de Chester Himes⁶ en estas novelas de Paco Ignacio Taibo II. Los célebres detectives de Himes, Grave Digger Jones y Coffin Ed Johnson también exhiben las marcas de su enfrentamiento a un orden social injusto, violento y caótico: “More than mere battle scars, these marks are the physical inscriptions of the bearers’ marginalized, absurd engagement with a brutal society” (Braham, 2004: 91). Pero la proximidad de estas obras se encuentra no solo en la primacía de la acción por sobre la razón, sino que en ellas se combate la retórica de la víctima. Por un lado, la idea de la persona negra sometida por una sociedad racista y, por el otro, la mítica figura del hijo de la chingada. Los escritos de Himes y de Paco Ignacio Taibo II revierten esa configuración y presentan un universo ficcional donde el negro y el mexicano también cometen crímenes.

Con respecto a las características más destacadas de su detective, Taibo II resalta su “locura mexicana” que se asienta en la imposibilidad de interpretar el mundo desde la siempre limitada razón occidental. El personaje confía en la terquedad y en la tenacidad y es escéptico de que alguna ciencia aproxime a un mexicano a descubrir la verdad porque “hay una entropía de la mentira en este país. Por lo tanto, todo lo que sucede tiende a distorsionarse o a convertirse en falso, todo a enmascararse” (Ibíd.: 43). Es en ese sentido que el protagonista se distancia en sus métodos de la indagación que propone la razón científica y recurre a una sensibilidad anclada en la

⁶ Algunas de sus obras han sido llevadas al cine y fueron parte del movimiento cinematográfico de *Blaxploitation* como *Cotton comes to Harlem* (1970) (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=62XoPvef6Rs&t=2610s>) y *Come Back Charleston Blue* (1972) (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vmLoiqjXorg>).

emotividad latinoamericana que siempre excede el binarismo y encuentra en la fuga hacia lo múltiple la posibilidad de arribar a explicaciones más complejas y verdaderas.

2. Ciudad de México: el espacio y la lógica patriarcal

El espacio urbano moderno ha sido el escenario escogido por la tradición del género desde sus inicios y, como señala Román Setton (2011: 194), grandes pensadores como Benjamin, Bloch y Kracauer han coincidido en señalar que “El desconocimiento del prójimo, la pérdida de la relación del hombre con la trascendencia, la escisión entre el sujeto privado y su vida pública”, que propicia la ciudad moderna han hecho posible el surgimiento del género. Sin embargo, como advierte Setton, esos elementos pueden pensarse como necesarios para el surgimiento de una narrativa que tematiza los conflictos propios de espacios urbanos, pero en modo alguno es posible atribuirles el origen de una forma que narra dos historias (la del crimen y la de su descubrimiento y reconstrucción) de manera paralela trazando diversos recorridos por el espacio de las ciudades y haciendo confluír las dimensiones espacio y tiempo.

Sin embargo, es innegable la presencia destacada de la ciudad, en el género y la incidencia de su configuración en el plano de las historias narradas. Así, es posible señalar que las aventuras de Holmes, los relatos de Poe, las aventuras de Mario Conde y las investigaciones de Pepe Carvalho no tendrían igual resolución fuera de Londres, París, La Habana o Barcelona ya que las singularidades de esos espacios aportan las motivaciones y elementos para el origen y la resolución de conflictos que, en apariencia, no se diferencian radicalmente entre sí.

En estas novelas de Paco Ignacio Taibo II, Ciudad de México no es solo el escenario central de las aventuras, sino que es parte constitutiva del protagonista y, como tal, define sus actos otorgándole una identidad sin restarle universalismo a las diferentes problemáticas que se anudan en la resolución de los conflictos. La ciudad actúa como emisora de estímulos a los que el detective responde con movimientos de oscilación entre el rechazo y el reconocimiento o apropiación.⁷

Es decir, Belascoarán Shayne reconoce aspectos socioculturales que le permiten establecer constantes en las dinámicas relacionales de los sujetos y, a la vez, lucha contra aquellos que atentan contra la ética vital que guía los actos del detective y que propician acontecimientos antisociales. Las largas caminatas, el viaje en transporte público y el internarse en las multitudes son desplazamientos habituales que propician sus cavilaciones y le permiten exponer comportamientos y valores condenables sin preámbulos ni aspavientos. Perderse en la ciudad recibiendo los estímulos de su ritmo alocado y recalar en sus cafés y parques para reflexionar sobre los casos que lo ocupan y sobre conflictos personales es un ejercicio habitual que constituye el método de este detective: “Sin saber cómo, volvió al centro de la ciudad, en horas de tiendas, compras, claxonazos, luces y más luces. Se sentía arropado en el tumulto; anónimo en el bullicio concentraba su fuerza en el interior de su cabeza” (Taibo II, 1989: 412).

De modo que la percepción del investigador se ve estimulada en los espacios ruidosos, caóticos y coloridos. Como contrapartida, recurre a los espacios menos concurridos para analizar y sistematizar sus descubrimientos y reflexionar sobre causas y consecuencias que podrían derivarse de sus conclusiones. Vale detenerse aquí para señalar

⁷ Para Simmel (1986) la metrópoli provee, a la vez, la arena para la lucha entre lo subjetivo y lo objetivo y su reconciliación, pues presenta las condiciones peculiares que aparecen como oportunidades y estímulos para el desarrollo de ambas tendencias. De este modo, en la metrópolis se desarrolla también la tensión máxima entre libertad y enajenación. Una tensión que, más allá de la tendencia a la hipertrofia de la cultura objetiva, no se resuelve, es un juego abierto.

que esta preferencia por los espacios abiertos, públicos y más silenciosos como plazas y parques puede vincularse con esos giros cuestionadores a la racionalidad hipervirilizada que hemos señalado.

Tal como los estudiosos de la geografía humana, Massey (1998) y Smith (1984) entre otros, vienen indicando en las últimas décadas, los espacios o lugares surgen de las relaciones de poder. Éstas establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque prescriben quién pertenece a un lugar y quién queda excluido. En este sentido, vale señalar que la asignación de “espacios propios” opera como una regulación de las relaciones de género y de los desplazamientos de los cuerpos por los territorios geográficos.

De manera que hay una delimitación de espacios discursivos y socioculturales a los que pueden acceder, y desde los cuales pueden intervenir, los individuos pertenecientes a los diferentes géneros, así como espacios físicos y geográficos habilitados para el tránsito o la permanencia de éstos. En otras palabras, los espacios urbanos no son neutrales, sino que expresan en su organización procesos sociales de asignación de roles genéricos. Como señala Molina (2006: 14):

aún cuando el sello masculino del espacio construido no necesariamente condicione nuestras vidas de forma determinante, hay una serie de valores simbólicos asociados a este, que influyen de forma directa o indirecta en nuestro diario vivir.

Así, en la estructura urbana moderna occidental son las lógicas patriarcales las que sustentan la organización y funcionamiento de los espacios respondiendo a la diferenciación entre productivo y reproductivo en la que el último término se asigna a lo femenino y el primero a lo masculino. De este modo, los espacios de quietamiento como parques y plazas están destinados a las prácticas de cuidado y esparcimiento y, por lo tanto, los sujetos que pueblan esos espacios son mujeres o niños.

En relación con lo antedicho, el vínculo con el espacio urbano que establece este detective se distancia de los que establecen los personajes reconocidos del género al decantarse por un lugar público para sistematizar sus indagaciones y, dentro de esta categoría, escoger un sitio asignado a los roles de cuidado y esparcimiento que se atribuyen a lo femenino. Esta preferencia se suma a la asunción de un método de investigación en el que, como ya señalamos, se asigna gran relevancia a la intuición y se asume la confusión frente a los enigmas sin dar muestras de una superioridad cognitiva racional frente a las instituciones e individuos con los que interactúa, sino que se insiste tercamente en indagar allí donde la razón no llega.

3. Experimentación y género(s): una novela escrita a cuatro manos

En su lectura sobre el género policial, Daniel Link (2003: 5) se sirve de la noción de perceptrón, categoría que da vigor a su argumento y le permite sostener que la literatura: “es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un «perceptrón» que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma”. La literatura percibe un estado de la imaginación que le permite captar zonas problemáticas del presente. De manera que las obras literarias condensan una serie de problemas que dan vueltas en los imaginarios sociales y, en este caso en particular, advertimos en el corpus una creciente y cada vez más elaborada interpretación tanto social como sexual de México.

De las tres novelas que abordamos, sin dudas es la última, *Muertos incómodos* la que más apuesta a la experimentación. Desde la alternancia de narradores en tercera y

segunda persona, los cambios en las perspectivas, capítulos que se componen íntegramente de citas (de personajes literarios de esa obra y otras, de figuras de la política nacional e internacional, etc.),⁸ hasta el procedimiento de la metaficción. Parece haber una correspondencia entre el ensayo cada vez más atrevido con la experimentación y una creciente complejidad en relación con la diversidad de género en el sentido de matriz de identidad que presenta el corpus.

Sobre todo, la última novela de la saga nos invita a preguntarnos por los modos que asume en la ficción la configuración de las masculinidades. Es pertinente comentar en este punto que los orígenes de la discusión sobre el rol masculino se remontan a los debates que se dieron en el siglo XIX sobre las diferencias sexuales. Aunque recién en la década del 20 se comenzó a usar el concepto “papel o rol” para explicar el comportamiento social. Esta noción suponía que ser un hombre o una mujer significaba poner a funcionar una serie general de expectativas asignadas a cada género sexual.⁹ Desde los años 60 el feminismo cuestionó el concepto de “rol sexual” debido a que consideraba que la invención del rol se convirtió en una herramienta política que definía un problema, motivo por el cual comenzó a sugerir estrategias para la reforma.

Cuando hablamos de masculinidades resulta ineludible la referencia a los trabajos de R. W. Connell. La socióloga australiana se pregunta si la masculinidad es o no un objeto de conocimiento coherente al tiempo que se interroga por las prácticas que permiten que este tipo de conocimientos emerjan. Desde los trabajos de Freud en los que indaga la oposición entre lo femenino y lo masculino, advierte que se trata de conceptos confusos, escurridizos y difíciles de definir, hasta las más recientes teorías posfeministas, en los que percibe cierto acuerdo en que el concepto de género depende del momento histórico y se carga de sentido políticamente. Para Connell, por lo tanto, la masculinidad puede entenderse como una unidad heterogénea y amorfa, pero con un carácter opresivo denominado patriarcado.

Es innegable en la actualidad la relevancia social y política del término género. Se trata de una noción que ha proporcionado una herramienta emancipatoria tanto a las luchas de los movimientos de mujeres como a los colectivos LGBTQI+.¹⁰ Los términos de género se cuestionan porque discursos y sistemas de conocimiento en conflicto se disputan el derecho a explicarlos. En este sentido, para Connell (2003: 72) las masculinidades funcionan como configuraciones de la práctica determinadas por las relaciones de género: “Son inherentemente históricas y se hacen y rehacen como un proceso político que afecta el equilibrio de intereses de la sociedad y la dirección del cambio social”.

La novela que completa la serie fue escrita por Taibo II y el Subcomandante Insurgente Marcos en el año 2005. En entrevistas y conferencias, el autor hispano-mexicano ha comentado lo conforme que quedó con la obra, pero advierte que no volvería a hacer algo así debido a las singulares condiciones en que se realizó la novela. En cuanto a la manera en que se resolvió la escritura, el dirigente social escribió los capítulos impares mientras que Taibo II se encargó de los pares. Más allá de las claras diferencias entre sus estilos de escritura, resulta evidente que la obra tiene una sugestiva vitalidad,

8 El recurso de la cita literaria y de la metaficción se explora y explota con mayor contundencia en el capítulo 9 de *Muertos incómodo*, en el que se define el Mal y el Malo. Nociones hermanadas y medulares para comprender quién es el enemigo desde la primera novela hasta el final de la serie, algo que Carlos Brian ya había señalado, tal como se puede ver en la primera cita de este trabajo.

9 En relación con esto podemos agregar que la idea de masculinidad en tanto internalización del rol sexual masculino permite el cambio social ya que esos rasgos que se le asocian pueden ser revisados y deconstruidos.

10 Mattio (2012) identifica y analiza dos tradiciones del término género: por un lado, una tradicional que lo distingue del término sexo y, por otro, una feminista materialista y del transfeminismo que lo vincula con los orígenes biomédicos. El filósofo indaga los aportes, las discusiones y las transformaciones de ambas líneas y advierte los alcances de dicho proceso de desarrollo.

que el trabajo con la forma es orgánicamente osado y lúdico y que la transgresión es condición de la obra.

Los autores construyen las historias del investigador y de Elías Contreras, un “comisión de investigación”. A partir de una serie de llamadas que supuestamente provienen de un militante estudiantil asesinado en 1971, el detective indaga el paradero de un tal “Morales” participante de crímenes protagonizados a la sombra del aparato estatal mexicano. Al mismo tiempo, en la selva chiapaneca, Elías Contreras rastrea a un tal “Morales”, quien, según unos papeles del novelista español Manuel Vázquez Montalbán, estaba involucrado en misteriosas operaciones criminales en los últimos años.

La aparición de los papeles de Vázquez Montalbán opera como un disparador de la historia de Elías Contreras. Este material llega de manos de Pepe Carvalho, célebre personaje que protagoniza la serie de novelas del fallecido autor español. Con ese giro hay una torsión en la ficción que evidencia un entrecruzamiento de planos. Este procedimiento se intensifica con la aparición y las intervenciones del Club del Calendario Roto.¹¹ Uno de sus miembros asume la voz de narrador y le pregunta al autor de esta novela si iban a acompañar a Elías en la novela, el Sup. le respondió que no y él concluyó:

Así que hasta aquí nomás llegamos. Ahora, para saber qué va a pasar, tendremos que esperar a leer los siguientes capítulos de la novela. ¡joder! De todas maneras, no sé ustedes, pero yo ya estoy cansado de esas novelas policiacas donde todos los personajes son muy inteligentes y cultos, y el único tonto e ignorante es el lector. No sé si tontos, pero aquí todos somos ignorantes... porque siempre falta lo que falta (Taibo II; Subcomandante Insurgente Marcos, 2005: 40).

Quien habla es Juli@ Isileko, un joven mecánico filipino que solo aparece en el tercer capítulo. Allí explica que su nombre se escribe con una arroba porque es homosexual: “sí, soy gay, homosexual, maricón, florecita, puto, mampo, mariposón, joto, puñal o como se diga en sus mundos de cada quien” (Ibíd.: 27). Juli@ vacila en decir que es gay porque no cree que sea ni necesario ni conveniente: “porque ya ven que luego asocian «homosexual» con «criminal»” (Íd.). Esta serie de apreciaciones que no tienen relación con los casos que se están por investigar devienen llamativas porque encierran una concepción de lo literario como configuración crítica de lo real. En las palabras del personaje se asoman un conjunto de percepciones en torno al género y a la sexualidad que permiten leer el presente.

Pero acaso un personaje que resulta también iluminador es Magdalena, una travesti con quien Elías establece una alianza y que se vuelve una pieza fundamental al momento de resolver el caso y de obtener justicia. En el capítulo 7, Elías reflexiona: “Y no dormí porque estuve pensando que a veces el Dios también se equivoca, porque a la Magdalena, que es mujer, la puso en cuerpo de hombre” (Ibíd.: 76). Cada vez que se refiere a ella alterna las formas del masculino y del femenino, lo cual podría interpretarse como un detalle sin importancia, pero si tenemos en cuenta que una particularidad de Elías Contreras es la atención que le presta al lenguaje,¹² cabe preguntarse qué hay detrás de esa recurrencia.

11 Son los miembros de este club quienes discuten acerca de las inciertas motivaciones que tiene Elías Contreras para ir al Monstruo, manera en la que se refieren a Ciudad de México. Esbozan diferentes teorías, mientras que algunos creen que el detective aficionado irá en busca de medicinas o a comprar entradas a un espectáculo de jazz: “Mayo Clandestino alegaba que no, que Elías iba a averiguar la dirección de un hospital donde hacían operaciones de cambio de sexo, porque el Sup. es lesbiano, o sea que le gustan las mujeres pero no le hacen caso y se iba a hacer mujer para que lo quisieran. Yo, o sea Julio Secreto, dije que Elías iba para averiguar cuándo era la Marcha del Orgullo Gay en la que el Sup. se haría presente y saldría, simultáneamente, de la selva y del clóset” (Taibo II; Subcomandante Insurgente Marcos, 2005: 34). La discusión sobre la sexualidad del Subcomandante Marcos concluye cuando acuerdan que el autor de la novela es: “más machito que Pedro Infante” (Íd.).

12 No perdamos de vista el análisis que hace sobre los pares lingüísticos caso/cosa, detective/comisión de cargo y colegas/colegos. Así como la manera en que se apropia de palabras que no conocía (perspectiva y susodicho) y se

Magdalena protege a Elías Contreras desde el momento en que se encuentran por primera vez (logra distraer a unos judiciales que lo interrogaban con violencia), abandona el Monstruo y va con él en busca de Morales, lo encuentran y gracias a ella los miembros de NADIE, una especie de comando especial y ultrasecreto, logran apresarlos. En esa acción matan a Magdalena. Sin embargo, es su intervención en otro momento de la obra la que merece ser revisada. En el capítulo 9, una serie de personajes participa de la novela con definiciones personales sobre qué es el Mal y quién es el Malo. Cuando le llega el turno a Magdalena, le plantea a Elías que él la comprenderá porque es indígena y sabe lo que se siente la discriminación.

A continuación, se refiere a los casos de Digna Ochoa y Pável González. Los asesinatos de estos dos activistas en 2001 y 2004, cuyas muertes tuvieron como respuesta del Estado la impunidad de sus homicidas,¹³ le sirven a Magdalena para representar al verdadero enemigo. Comprende que Morales es un simple instrumento que le permite a un poder superior disciplinar los cuerpos. Cuando esos cuerpos se distancian de los supuestos de “normalidad”, son castigados con saña.

Los juegos formales (con frecuencia ligados a las torsiones lingüísticas) trazan un mapa imaginario que nos permite acercarnos a la comprensión de un conjunto de problemas inscriptos en la intervención de los cuerpos, en la diversidad de las sexualidades y en los géneros. En relación con lo señalado, resuenan las palabras de Taibo II (1989: 401) en la nota del autor de *No habrá final feliz*: “Evidentemente, la historia y los nombres que se manejan en esta novela pertenecen al reino de la ficción. El país, sin embargo, aunque cuesta trabajo creerlo, es absolutamente real”.

Pero no solo en esta obra escrita a cuatro manos encontramos un corrimiento de la concepción típica del género (entendido como matriz de identidad y como forma literaria) de la novela negra. En la producción de autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, que funcionaron como antecedentes literarios del *filme noir*, se incorpora la figura de la *femme fatale*. La mujer no es confiable porque usa al detective, le miente, lo seduce y manipula, y conduce a sus víctimas a situaciones de peligro o incluso a la muerte. Esto no sucede en las novelas que abordamos.

Muy por el contrario, las mujeres operan como aliadas fundamentales, no contribuyen marginalmente a la resolución de los casos, sino que acercan información que deviene central para acercarse a la verdad o intervienen en momentos decisivos en los que la vida de Belascoarán está en peligro. Pero, además, los relatos de sus vidas tienen un espacio en medio de las investigaciones. Sabemos, por ejemplo, las motivaciones de Elisa, la hermana del protagonista, para regresar a México y abandonar la vida doméstica que tenía con su marido en Canadá:

Además, me había convertido en una ama de casa moderna, pero ama de casa al fin y al cabo, dependiente, inútil por tanto. Si algo supe hacer, ya casi estaba olvidado. Y ahí me tienes a los veinticuatro años, de nuevo soltera, sin hijos, más vapuleada que un león después de haber peleado con Tarzán, solitaria, con rudimentarios conocimientos de taquigrafía, despolitizada a más no poder, porque Canadá se presta para volverte clase media hasta el tuétano. Todo lo que viví en el 68 está oculto en la azotea que me queda por cabeza (Taibo II, 1976: 44).

Al igual que su hermano cuando tuvo una epifanía al salir del cine con su esposa, Elisa comprende que su vida tomó un rumbo que no la satisfacía, que la adormecía

esmera por incorporarlas al vocabulario propio y al de su gente.

13 Cf. Taibo II y Subcomandante Insurgente Marcos (2005: 96): “las autoridades dijeron que ella era lesbiana y que el Pável era homosexual, como si eso fuera un argumento para no hacer justicia”.

en tanto sujeto político. Algo parecido podemos observar en el quinto capítulo de *Días de combate*, cuando la muchacha de la cola de caballo cuenta su historia. Además de los detalles escabrosos de su familia, Irene relata en una segunda persona que su padre fue un dirigente del sindicato de Trabajadores de Obras Públicas que se vendió al gobierno. Su gesto de rebelión fue la militancia: “El movimiento del 68 se rompió dentro de ti como un cajón de copas finas.” (Taibo II, 1976: 33). Las mujeres son así sujetos complejos, con intereses que van más allá de lo sentimental, y ayudan a impartir justicia allí donde la ley se ha ausentado.¹⁴

El detective de la novela negra tiene una actitud irreverente, es seguro, gracioso, involucra su cuerpo y su seguridad y, aunque a veces se equivoca y por eso recibe palizas o termina en una celda, no se muestra temeroso ni vacila en su accionar. Es un personaje solitario que solo establece vínculos frágiles e inestables. Aunque su principal motivación es el dinero, tiene unos principios morales que no le permiten dejarse sobornar, pero tampoco vacila si considera que es necesario asesinar. El férreo código de conducta de personajes como Sam Spade o Philip Marlowe reaparece en el detective creado por Paco Ignacio Taibo II.

No obstante, en algo se diferencian de modo notable, en el temor. En especial en *No habrá final feliz*, obra en la que nuestro detective es asesinado por una red de policías corruptos, el protagonista lamenta su soledad y decide casarse con la muchacha de la coleta, pero ella lo abandona. No solo el título anticipa el trágico final, a lo largo del relato, el detective manifiesta con frecuencia que siente miedo no solo a morir, sino que le asusta la vida que lleva. A la acción se le intercalan breves, pero recurrentes espacios reflexivos que llevan al personaje a entrar en conflicto consigo mismo. Belascoarán se configura como un sujeto que vacila, abrumado por la amargura y la desolación, que solo encuentra una fugaz tranquilidad al imaginar una vida fuera del peligro.

Como señala Eribon (2017:16), los textos literarios desarrollan complejas teorizaciones sobre los géneros y las sexualidades “apelando a estrategias literarias y narrativas para referirse a realidades siempre ‘escandalosas’”. De este modo, la literatura logra dar cuenta de la inestabilidad de las teorías de género y de la constante disputa por los sentidos en el campo discursivo de las sexualidades y las identidades. Es así que en este corpus de novelas de Paco Ignacio Taibo II hemos podido identificar estrategias formales que ponen en juego puntos de vista diversos y se distancian de los sentidos tradicionales respecto a las identidades del detective, de los géneros y de la cultura mexicana. Consideramos que estas piezas literarias permiten descubrir otros sentidos con respecto a las postulaciones discursivas formuladas desde espacios epistemológicos institucionales y amplían el universo de las masculinidades en la literatura policial.

¹⁴ Irene, la muchacha de la cola de caballo, mató al Márquez Thiess, el asesino serial de la primera novela, después de que HBS fallara cuando le disparó con su pistola: “Salía corriendo de la casa. Me había acercado desde antes, oí los tiros. Venía inclinado, como si trajese una herida. Pasó frente a mí y lo pateé en la pierna. Con el impulso fue a dar a la reja y quedó ahí, ensartado. ¿Era el estrangulador? —Él era” (Taibo II, 1976: 88).

Bibliografía

- » Argüelles, J. D. (1990). "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad". *Tierra adentro*, N°49 (septiembre-octubre), 13-15.
- » Balibrea-Enríquez, M. P. (1996). "Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano". *Confluencia*, 12 (1), 38-56.
- » Braham, P. (2004). *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- » Caruncho, C. y Mayobre, P. (1998). "El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos". En: Caruncho, C. y Mayobre, P. (coord.). *Novos Dereitos: Igualdade, Diversidade e Disidencia*. Santiago de Compostela: Ed. Tórculo, pp. 155-172.
- » Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. Ciudad de México: UNAM.
- » Eribon, D. (2017). *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Buenos Aires: Walduther.
- » Escribà, Á. M. y J. S. Zapatero. (2008). "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II". *Anales de literatura hispanoamericana*, V 36, 49-58.
- » García Talaván, P. (2014). "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género". *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, 2 (148), 63-85.
- » Link, D. (comp.) (2003). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- » Mattio, E. "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual". En: Morán Faúndes, J.; Sgró Ruata, C.; Vaggione, J. (eds.), *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. (2012). Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad.
- » Massey, D., & Bernal, G. (1998). "Espacio, lugar y género". *Debate Feminista*, 17, 39-46.
- » Molina, I. (Ed.). (2006). *Rompiendo barreras: género y espacio en el campo y la ciudad*. Santiago: Ediciones El Tercer Actor.
- » Nichols, William J. (2000). "Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* n° 13, 96-103.
- » Ramírez, J. C., & Rodríguez-Sifontes, V. (1992). "Paco Ignacio Taibo II: La lógica de la terquedad o la variante mexicana de una locura". *Mester* n° 21 (1), 41-50.
- » Setton, R. (2011). "Pensar la literatura policial: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Ernst Bloch, el género y la disolución de los vínculos comunitarios." *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 3, 193-207.
- » Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- » Smith, N. (2010). *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*. Georgia: University of Georgia Press.
- » Taibo II, P. I. (1976). *Días de combate*. En: <https://es.scribd.com/>

document/225883927/Dias-de-Combate-Paco-Ignacio-Taibo-IIhttps://
es.scribd.com/document/225883927/Dias-de-Combate-Paco-Ignacio-Taibo-II.

- » Taibo II, P. I. (1989). *No habrá final feliz*. En: [http://homepages.neiu.edu/~bpbisbey/SPAN_419/Taibo No habra final feliz.pdf](http://homepages.neiu.edu/~bpbisbey/SPAN_419/Taibo%20No%20habra%20final%20feliz.pdf)<http://homepages.neiu.edu/~bpbisbey/SPAN%20419/Taibo%20No%20habra%20final%20feliz.pdf>.
- » Taibo II, P. I. y Subcomandante Insurgente Marcos. (2005). *Muertos incómodos*. En: <https://www.ebookelo.com/ebook/48652/muertos-incomodos>.

Tensiones y reformulaciones en torno a las masculinidades en el policial negro en *Últimos días de la víctima* de José Pablo Feinmann



Andrea Vilariño

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina
vilarinoandrea@yahoo.com.ar

María Laura Pérez

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad de Buenos Aires, Argentina
mlauraperez83@gmail.com

Recibido: 7/8/2020. Aceptado: 15/4/2020.

Resumen

Últimos días de la víctima es una novela escrita por José Pablo Feinmann en 1979. En general, la novela ha sido leída por la crítica en clave política (Gandolfo, 1986; Lafforgue y Rivera, 1997; Calabrese, 2000; Jacovski, 2011). En este trabajo, nos proponemos aportar otra arista a esa lectura, vinculándola con las relaciones de jerarquía y masculinidad entre los personajes. Al mismo tiempo, intentaremos problematizar la construcción de la masculinidad en el personaje de Mendizábal, ya que se encuentra constantemente tensionada tanto por la relación obsesiva que entabla con su objetivo, Külpe, como por la mirada de su rival, Peña.

Palabras clave: novela; policial negro; perspectiva de género; masculinidad; literatura argentina.

Tensions and reformulations around hardboiled's masculinities in *Últimos días de la víctima*, by José Pablo Feinmann

Abstract

Últimos días de la víctima is a novel written by José Pablo Feinmann in 1979. Canonically, the novel has been read by critics through a political view (Gandolfo, 1986; Lafforgue y Rivera, 1997; Calabrese, 2000; Jacovski, 2011). In this work, we intend to add another perspective to that reading, thinking of the relationships of hierarchy and masculinity among the characters. At the same time, we will problematize the construction

of masculinity in the character of Mendizábal, because it is constantly strained not only by the obsessive relationship between Mendizábal and Külpe, but also by the gaze of his rival, Peña.

Keywords: Novel; Hardboiled; Gender; Masculinity; Argentinian Literature.

1. Policial y masculinidad

Últimos días de la víctima es considerada uno de los exponentes más relevantes del policial negro o *hardboiled* en nuestro país durante la década del setenta y principios de los ochenta (Lafforgue y Rivera, 1997: 30; Giardinelli, 2013: 242). Como señala Jorge Lafforgue, “con sus policiales Feinmann se ubicó en la línea de fuego” (2016: 46) al publicar sus dos novelas más notables, *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), durante el último período de la dictadura militar (1976-1983). Las vinculaciones entre el género y la violencia de Estado han sido analizadas por varios autores (Gandolfo, 1986; Lafforgue, 1988; Calabrese, 2000; Jacovski, 2011), e incluso por el mismo Feinmann en su artículo “Estado policial y novela negra” (1991). El texto rastrea la representación del Estado en las novelas de Juan Martini, Osvaldo Soriano, Alberto Laiseca, Juan Sasturain y en las propias. Al comienzo del artículo encontramos una idea acerca de la caracterización de la institución policial en la narrativa del género y los motivos de la ausencia de detectives y policías en los relatos que, según el autor, se debe a la desconfianza hacia las fuerzas del orden en nuestro país. Sin embargo, este texto plantea que esta particularidad ha permitido que los escritores pudieran experimentar con respecto al género policial:

La policial argentina, en sus mejores expresiones, ha trabajado en los *bordes* del género y no *dentro* del género. Ha utilizado lo policial como elemento dinamizador del relato, como tensión, como mecanismo destinado a *tironear* la atención del lector (1991: 164).

La década de los setenta es importante para la literatura policial argentina ya que se publican varias novelas pertenecientes al género: *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, *El agua en los pulmones*, de Juan Martini, *Los tigres de la memoria*, Juan Carlos Martelli (todas aparecidas en 1973). A las que pueden sumarse otras como *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977), ambas de Juan Martini, *Un dólar partido por la mitad* (1975) de Sergio Sinay, *Noches sin lunas ni soles* (1975) de Rubén Tizziani, *Su turno para morir* (1976) de Alberto Laiseca.

A partir de esta lista de novelas y autores, Lafforgue y Rivera (1997) consideran que en los setenta aparecen textos que realizan operaciones literarias que “subvierten” el género:

Los narradores que se acercan al género a lo largo de los años ‘70 parecen acentuar la línea paródica, que borda sus florituras sobre tics, convenciones, manierismos, estilos y lenguajes que exigen, sobre todo, un público entrenado en el desciframiento y la fruición de cierto tipo de *claves*, aportadas por el cine “negro”, la historieta, Hollywood, el erotismo de las *pin up girls*, la mitología del jazz, el revivalismo *kitsch*, el culto de los antihéroes, la novela “dura”, la gestualidad Humphrey Bogart, la moda de los años ‘40, etcétera (1997: 94).

Según los autores hay una marcada tendencia en los setenta que retoma los temas del *hardboiled* y, mediante la experimentación de las formas y los temas, los transfigura.¹

¹ En consonancia, Ezequiel De Rosso explica que lo que sucede, a partir de ese momento, es que la “voluntad de la forma desaparece” y, en consecuencia, “proliferan en los relatos dobles enfrentamientos, el enfrentamiento se

Dentro de estas reescrituras, por supuesto, está también la de la figura del detective o, mejor dicho, de los protagonistas masculinos que se debatieron entre el héroe duro, pero moralmente irreprochable –vinculado a la obra de Chandler²– o la del detective que se contamina con el mundo del crimen –como lo hacen los de Hammett.³ En todos los casos, el modelo de masculinidad que se impone es el mismo:

Detectives, policías, fiscales, abogados, en fin ‘La ley’, triunfa no solo por sus deducciones o investigaciones, sino también por la bravura de sus miembros. Aunque con matices, esto es evidente en toda la moderna novela negra; y no solo respecto a los detectives, sino incluso de los transgresores y de las víctimas. Es decir: el hombre y su coraje, sus agallas y su temeridad, son circunstanciales a esta literatura. Desde el innominado detective de la Agencia Continental, este es un elemento exitoso y determinante para esta narrativa (Giardinelli, 2013:84)

El mundo del policial negro es un mundo de decisiones masculinas, donde las mujeres quedan a un lado, dice Elvio Gandolfo (1974: 97-98) acerca de *El agua en los pulmones*. La definición de Gandolfo es pertinente para pensar muchas otras obras en las que las mujeres no aparecen –*Triste, solitario y final*– o que son relegadas al lugar de acompañantes fieles –*Noches sin lunas ni soles*–, pero en ninguno de los casos presentan dificultades en torno a “las decisiones masculinas” que se toman. Más allá de la ausencia o presencia de las mujeres en las novelas del período, el mundo masculino se configura en relación con un mundo femenino. Ambos se moldean en torno a ciertos patrones que delimitan los comportamientos y prácticas de hombres y mujeres. En los relatos del género durante estos años, en nuestro país, no hay lugar para la construcción de otras subjetividades. El caso de *Últimos días de la víctima* es distinto debido a que se produce un desvío en relación con este modelo.

Desde esta perspectiva, nos proponemos analizar la novela *Últimos días de la víctima*, como una obra que, en consonancia con la serie literaria nacional del policial contemporáneo, se dispone a trabajar en los bordes del género. No obstante, explora otras formas de construcción de la masculinidad que se alejan de las configuraciones prototípicas del negro. En este sentido, consideramos que en la novela se produce una serie de desplazamientos que posibilitan la emergencia de otro tipo de masculinidad. Una masculinidad que puede leerse en términos de desvío respecto de las formas en las que el género ha construido su universo masculino.

Como ya hemos señalado, en tanto inscripta en el policial negro, la novela de Feinmann recupera el mundo complejo y violento de las producciones clásicas del género. Una violencia que se desarrolla, además, en un universo predominantemente masculino. Violencia y masculinidad son los ejes a partir de los cuales se construye este mundo. Cristopher Breu (2005: 1-22) sostiene que la masculinidad del *hardboiled* emerge y se consolida, entre 1920 y 1945, como una identidad particular en la que confluyen diversas representaciones provenientes tanto de la ficción como de la vida cotidiana del período. Para Breu, las narrativas del género están convencionalmente organizadas a partir de dos ejes: uno homosocial y otro heterosexual. El componente de homosociabilidad está presente en el policial desde sus orígenes y da cuenta del tipo de relación particular que se establece entre los personajes masculinos en los primeros

construye a partir de amenazas múltiples que ya no provienen de la ley sino de otras fuerzas que pueden no ser propiamente criminales” (2018: 620).

2 Al respecto, Piglia señala: “En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas. Relatos llenos de contradicciones, ambiguos, que a menudo fluctúan entre el cinismo (ejemplo: James Hadley Chase) y el moralismo (en Chandler todo está corrompido menos Marlowe, profesional honesto que hace bien su trabajo y no se contamina; en verdad parece una realización urbana del cowboy)” (2015: 62).

3 Para una lectura más exhaustiva sobre los detectives del *hardboiled* véase Sebrelli (1997) y Grella (1980).

relatos. Los ejemplos más notorios han sido en la literatura los vínculos entre Dupin y el narrador de sus historias, o la clásica pareja formada por Sherlock y Watson. No obstante, para Breu esa relación homosocial en el negro alterna entre la competición y la confrontación. En efecto, las relaciones masculinas se presentan como antagonicas y derivan, la mayoría de las veces, hacia diversas formas de violencia. El eje heterosexual está organizado entre el hombre del *hardboiled* y la *femme fatale*. También es una relación marcada por la competencia y el conflicto, pero atravesada por el erotismo, que resitúa la confrontación en el plano de la atracción y el repudio.

Ambos ejes están presentes en el inicio de *Últimos días de la víctima*, aunque se irán transformando, de manera progresiva, a medida que avanza el relato. Este proceso derivará en una variación de la fórmula del relato negro clásico. La novela comienza con la visita de Mendizábal al “hombre importante” (que es quien le asignará el trabajo). En este encuentro, ya empiezan a delimitarse las características de estos hombres *duros* que habitan el *hardboiled* y cuyos rasgos centrales (violentos, dominantes, amorales, agresivos, competitivos, heterosexuales) están en sintonía con los valores de masculinidad que se reproducen en el modelo patriarcal (Connel, 1995: 31-48; Bourdieu, 2000: 31-62). Las relaciones jerárquicas al interior de esta comunidad masculina dan cuenta de una estructura rígida que permea sus relaciones y se funda en un lazo de homosociabilidad que, como señala Breu (2005), se expresa a través del enfrentamiento y la competencia. Esto puede verse en las escenas en las que Mendizábal concurre al encuentro con el “hombre importante” y en la distribución de los lugares en torno a esta figura de poder. En el primer encuentro, Mendizábal se sienta frente al hombre importante en la silla de terciopelo y sabe que ese lugar no solo significa su valor como profesional sino también como hombre:

él, Mendizábal, no era como los otros. Es decir: como los otros que iban a ese escritorio y permanecían allí, de pie, tiesos y asustados, respetuosos hasta la humillación, esperando una orden como quien necesita permiso, para, apenas, respirar (2013:11).

Mendizábal se mide de igual a igual con el hombre importante. En cambio, Peña permanece de pie, esperando órdenes.

Más adelante, Mendizábal será llamado nuevamente por el hombre importante, pero, en esta ocasión, su lugar será ocupado por Peña:

advirtió que la silla de terciopelo ya no estaba allí, como en la primera entrevista, esperándolo, invitándolo a sentarse en ella, a exhibir su orgullo y su jerarquía, sino que ahora había sido ubicada junto al hombre importante –es decir: *del otro lado del escritorio*–, y en ella [...] estaba sentado Peña (2013: 126).⁴

En ese sentido, lo que se vislumbra en el relato es que la distribución de los lugares es una marca de esta sociedad particular en la que los vínculos están atravesados por relaciones jerárquicas y dichas relaciones se sostienen en función del tipo de masculinidad que expresan. Robert Connel (1995) afirma que la masculinidad (como así la femineidad) es una categoría dinámica que “siempre está asociada a contradicciones internas y rupturas históricas” (1995: 38). El contexto histórico en el que se plantea la

⁴ Es interesante la relación que la novela de Feinmann establece con el cuento de Borges “El muerto”, ya que ambos trabajan sobre las relaciones de poder y lealtad. No obstante, en *Últimos días de la víctima*, dichas relaciones están reconfiguradas en dos pares: Peña/Mendizábal y Külpe/Mendizábal. Peña siempre quiere ocupar el lugar del hombre importante, a diferencia de Mendizábal quien jamás se plantea esta opción. Por otro lado, Külpe quiere ocupar el lugar de Mendizábal, pero éste último no lo sabe hasta el final. En el relato de Borges, Otárola, no comprende la trampa, pero conoce a su enemigo. Mendizábal, en cambio, cree conocer a su enemigo, pero se equivoca. Ambos personajes, Otárola y Mendizábal, no reconocen que su lugar dentro de la estructura de poder está siendo erosionado y solo lo vislumbran en el umbral de la muerte.

diégesis de la novela es un período marcado por la violencia masculina, de carácter patriarcal. La sociedad que se representa es una sociedad jerárquica establecida a partir de relaciones de subordinación y dominación. En ese sentido, se asemeja a las instituciones militares y policíacas del período en las que se replican las formas de humillación y sometimiento para lograr la imposición de unos sobre otros. En relación con este “sujeto policial”,⁵ Mariana Sirimarco (2004) sostiene que la subordinación es equiparada con la humillación y así puede erigirse la superioridad del otro. Este sistema de las escuelas policiales se traslada por lo tanto al Estado dictatorial (que es en ese momento quien gobierna). Por consiguiente, esta estructura de poder también se verá replicada, de alguna forma, en la organización a la que pertenece Mendizábal.⁶ Al mismo tiempo, Connel señala que “las prácticas organizacionales del Estado están estructuradas en relación al escenario reproductivo. [...] Y ese nexo con el Estado es social” (1995: 38). La organización para la que trabaja Mendizábal reproduce las relaciones genéricas del Estado porque reproduce los modos de establecer el poder.

Este modelo, en el que se dirimen relaciones de poder, está en consonancia con los propuestos dentro del género negro, que también construye un universo violento, jerárquico, atravesado por lógicas de dominación y sumisión. En el relato, los roles que ocupan los personajes se configuran a partir de estos esquemas (aunque esto se irá modificando con el transcurso de la narración). El poder es detentado por “el hombre importante” (personaje sin nombre que es reducido a mera función), alrededor del cual se posicionan, en clara rivalidad –en términos de Breu (2005) “competencia”–, Mendizábal y Peña. En esta primera instancia, la figura de Mendizábal se presenta en una escala superior a la de su rival. La contienda entre Mendizábal y Peña se plantea en relación con aquellos rasgos de masculinidad que se ponderan en dicha comunidad. En ese sentido, la hombría de cada uno se examina a través de ciertas conductas asumidas y, especialmente, a través de su sexualidad. En ninguno de estos dos aspectos, Mendizábal es capaz de expresar la hombría necesaria para disputar instancias de poder en esa organización. Si bien es percibido como uno más, como un *duro*, por la mayoría de las personas que lo rodean, ya que posee todas las características que marcan a este tipo de hombres –vive solo, tiene un trabajo peligroso, no se deja intimidar por otros–, hay otros aspectos en el personaje que atenúan esta condición. Es educado, disfruta de la música clásica, su trabajo se caracteriza por la pulcritud y se lo presenta como alguien distanciado de las pasiones. Mendizábal exhibe con orgullo su forma de trabajar y se define a sí mismo de la siguiente manera:

Un instrumento, a Mendizábal le gustaba definirse así. Lo hacía sentirse puro, incontaminado, ajeno a las pasiones de los demás. Y eficaz. Si alguna idea de justicia había en él, estaba dictada por su orgullo: quien lo llamaba merecía ganar, porque había elegido al mejor (2013: 54).

Estas cualidades, que son entendidas como positivas por Mendizábal (y también por el hombre importante), tienen otro significado para Peña, ya que las percibe como un signo de debilidad que se contrapone con la concepción de hombría de esa comunidad:

–Y es que siempre son así las cosas. Siempre, al principio, uno quiere ser como otro. –Miró a Mendizábal y agregó: –Eso a mí me pasó con usted. Pero no se ponga contento porque duró poco. Después me enteré de lo demás, de sus vueltas, sus manías, de todo el tiempo que perdía en boludeces. Y de las fotos, sobre todo de las

⁵ Sirimarco (2004) analiza cómo las alusiones sexuales y genéricas juegan un rol importante para la conformación del sujeto policial. Es decir, para la formación de los futuros agentes policiales. Debido a que, en la novela de Feinmann, Mendizábal y Peña trabajan en una organización criminal al servicio de los grupos parapoliciales, es pertinente relacionar esta categoría con los personajes y sus formas de afirmar sus lugares frente a los otros.

⁶ “Últimos días de la víctima aparece en plena, muy plena dictadura militar, en diciembre de 1979. La novela tiene una lectura –entre varias posibles, tal como, por ejemplo, *El cerco*– política” (Feinmann, 1991: 162).

fotos. –Volvió a hacer una pausa aquí, como si buscara las palabras. Después dijo: –Porque, no sé, hay algo raro en eso de las fotos, algo de marica o de cana. Apenas me enteré le agarré bronca a usted, se me vino abajo (2013: 108-109).

El uso de la palabra *marica* para definir el trabajo de Mendizábal lo reubica en cuanto a su hombría, ya que no solo define su accionar, sino también a él como sujeto masculino. Como señala Sirimarco:

En estos discursos donde lo que se busca es doblegar al otro, los epítetos que aluden a la sexualidad revisten una forma particular de sometimiento. Tal vez porque la estructura de género no es sino una de las modalidades en que puede revelarse esta estructura de poder (2004: 65).

Entonces, las *mariconerías* de Mendizábal, en términos de Peña (2013: 107), sus vueltas, sus fotografías, ese método del cual se jacta es, para este personaje, una muestra de debilidad, que se lee como rasgo femenino. Peña entiende que esa obsesión de Mendizábal por sus víctimas (principalmente por Külpe) solo puede traducirse en deseo homoerótico. Y esta aseveración pone nervioso a Mendizábal, quien, hasta ese momento, se presenta como un hombre heterosexual, cuyo interés por Külpe es únicamente profesional.

2. Siguiendo a Külpe

En el devenir de la historia, la investigación de Mendizábal se irá alejando del carácter profesional para develar una atracción creciente hacia Külpe. Desde el momento en el que recibe su fotografía, se percibe que esta genera una fascinación especial en Mendizábal:

Pegado al dorso de la ficha había un pequeño sobre con una foto adentro. Mendizábal la observó con fascinada atención. Era un rostro interesante el de Külpe. Esos cabellos (se sorprendió Mendizábal al pensarlo) debían brillar intensamente bajo el sol del mediodía. Los ojos le produjeron una especie de náusea o vértigo. La boca, los labios delgados pero sensuales, se arqueaba en un gesto leve de soberbia (2013: 16).

La detallada descripción de los labios “sensuales” y la sensación de vértigo provocada por sus ojos introduce en el relato una serie de subversiones en relación con el género: el eje heterosexual aparece desplazado y el erotismo se presenta en la relación entre víctima/victimario, roles cumplidos por dos hombres. Desde ese primer *encuentro* con Külpe, Mendizábal se dejará arrastrar por esa atracción que se irá transformando en una obsesión:

Lo primero era resolver el problema de la distancia. Quería estar junto a Külpe, entregarse a la fiesta excitante y secreta de conocer lo que él ignoraba, de observarlo, sentirlo vivir, y saberse a la vez dueño absoluto de su destino (2013: 19).

A partir de ese momento, los recorridos de Mendizábal estarán marcados por el *mapa de Külpe*. Es decir, esos espacios que habita y que lo definen: “no hay más que saber trazar su geografía para dominarlo” (2013: 63).

En un primer momento, todo parece indicar que el acercamiento de Mendizábal a su víctima está emparentado con su trabajo y que existe solamente un interés criminal: el saberse dueño de una vida que él puede terminar cuando quiera. En distintas oportunidades, esta idea se establece, por ejemplo, cuando se explica el motivo de

uso de la Luger (para sentirse verdaderamente ejecutor de la muerte). Pero, a la luz de cómo el sicario mira a su víctima, también se manifiesta que lo que Mendizábal persigue es controlar a Külpe, y de alguna manera, poseerlo:

Aunque, sin embargo, había algo. Un miedo quizá indefinible, pero sin dudas referido a la posibilidad de *perderlo* a Külpe. Y era aquí, exactamente aquí, cuando lo asaltaba una especie de desesperación por matarlo, como si solamente a partir de este hecho pudiera tenerlo, por fin, seguro para siempre (2013: 70).

El deseo de posesión se canaliza, al inicio, a través de las fotografías que le toma en distintas circunstancias. Susan Sontag señala que:

Hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente (2013: 24).

En síntesis, es apropiarse del fotografiado, desprenderlo de su propia existencia para formar parte de la de quien fotografía y, además, hacerlo de manera furtiva, teniendo total control de la víctima. El recorte que Mendizábal realiza en las fotos expresa el modo en el que su víctima se ha transformado en objeto de deseo:

Abandonó toda imagen que no fuera el rostro de Külpe. No le importó más el niño, ni la mujer claudicante, ni las escalinatas o la glorieta de las Barrancas. Sólo Külpe. Su rostro, primero, y después, separadamente, cada una de sus partes: los labios, la frente, la nariz, los ojos. Sobre todo los ojos. Trabajó hasta el agotamiento, perpetrando una ampliación tras otra, dominado por un profundo sentimiento de poder y de victoria. Ese rostro se le sometía (2013: 25).

La focalización en el rostro de Külpe, que se recorta de todo lo que lo rodea, se convierte, momentáneamente, en una forma de concretar su dominación por sobre ese otro que encarna su fascinación. La fotografía “es uno de sus secretos más íntimos” (2013: 103) que es desenmascarado por Peña y que se presenta como un indicio de su deseo por Külpe:

Mire, esto es increíble. Usted nunca le debe haber sacado tantas fotos a un tipo [...] Y después se quiere comparar con nosotros. Nosotros le dimos una fotito de carnet, una mierdita que conseguimos por ahí. En cambio, mire lo que hizo usted [...] fotos de la boca, de la nariz, de los ojos. De los ojos solamente hay como diez. En serio, Mendizábal, por curiosidad nomás, ¿qué tiene con este tipo? ¿Qué le picó? (2013: 109-110)

Peña lee esa actitud como signo de degradación de su hombría. Especialmente la fijación en la mirada de Külpe, esa insistencia en ampliar los ojos. Barthes señala que la fotografía tiene el poder de *mirarnos* directamente a los ojos (2012: 167). Entonces, Mendizábal canaliza su deseo sobre Külpe con la mirada. No solo él mira a Külpe sino que, gracias a las ampliaciones de sus ojos, este también lo mira. Al interpretar el deseo de Mendizábal, Peña entiende que ya ha captado la debilidad de su enemigo.⁷

⁷ Es interesante el papel de la lectura en la novela. En principio, *Últimos días de la víctima* abre con dos epígrafes. Uno de ellos corresponde a “La muerte y la brújula” de Borges. En este cuento, la relación con la lectura es muy importante porque es el tópico del policial que se revierte. Es decir, el detective, Lönnrot, es quien hace la mala lectura que lo lleva a su muerte. Y el comisario, Treviranus, el que hace la correcta y resuelve el primer crimen. En la novela de Feinmann se repite este motivo. Mendizábal, que es más culto, es quien lee mal y no puede desentrañar las intenciones de Külpe. En cambio, Peña, que carece de sutilezas, es realmente quien puede leer a su adversario. El motivo de la capacidad del detective de leer los indicios del crimen y al criminal es constitutivo del género desde sus orígenes. Se trata de una lectura alegórica: el investigador como aquel que es capaz de leer las huellas del

En este afán de perseguir este objeto de deseo, las fotografías se vuelven insuficientes y decide ingresar al departamento de su víctima. Mendizábal recorre por primera vez el departamento que ha estado vigilando desde que comenzó su investigación y se propone dejar una marca para dar cuenta de que estuvo allí: una pequeña, casi imperceptible, quemadura de cigarrillo. Ese acto —realizado con “excitante lógica” (2013: 28)— conlleva una fuerte connotación erótica: “Fue hacia la ventana y se arrodilló junto a un extremo de la cortina, el izquierdo. Allí, exactamente en el borde, practicó con la punta ardiente de su cigarrillo un milimétrico orificio” (2013: 29). Lo que se devela en este gesto es un signo que da cuenta de esa primera penetración simbólica que se inscribe en el mundo de Külpe.

En la segunda incursión al departamento de su víctima el acto sexual vuelve a presentarse de manera simbólica. Cuando ingresa, encuentra unos vasos de whisky que Külpe y Cecilia, su amante, han dejado en la habitación. Uno de ellos está manchado con el *rouge* de Cecilia. Mendizábal toma el vaso y experimenta una fantasía sexual, en un primer momento, ambigua: “Después se puso de rodillas, colocó sus labios sobre la mancha de rouge, y comenzó, lentamente, a pasarle la lengua. Lo hizo con los ojos cerrados, transpirando” (2013: 49). Las alusiones a la penetración son explícitas:

Se concentró, se dejó penetrar por las sensaciones que recibía: el gusto dulzón, la consistencia leve y cremosa del rouge, la humedad de su mano contra el vidrio del vaso, la cabeza blanda, las rodillas firmes contra el piso, sosteniéndolo, esa calidez entre las piernas. Todo le confirmaba la presencia de su propio cuerpo. Podría haber permanecido así durante mucho tiempo. Sobresaltado, casi con vergüenza, comprobó entonces su erección (2013: 49). (Subrayado nuestro).

En este pasaje, puede interpretarse, al inicio, que Mendizábal siente deseo hacia Cecilia. Sin embargo, si prestamos más atención, es posible ver que Mendizábal desea ocupar el lugar de Cecilia, ser ella. En la lectura que realizamos, consideramos plausible esta segunda interpretación debido tanto a la forma en la que se describe el cuerpo de Mendizábal en dicha práctica, como al modo en el que esta experiencia lo afecta. Judith Butler (2001) caracterizó cómo, dentro de los marcos de un sistema heterocentrado, se establecen normas hegemónicas del género que delimitan la masculinidad de la femineidad. Estas normativas binarias se plasman en discursos y prácticas a partir de las cuales se configura, en términos de Preciado (2011),⁸ el sistema sexo-género. Leído desde esta matriz heteronormativa, la posición del cuerpo que adopta el personaje al transitar su experiencia sexual es censurada por él al sentir que se aparta de los patrones de masculinidad hegemónica. Y, en este sentido, la vergüenza de sentirse excitado reforzaría que el objeto de deseo es Külpe y no Cecilia.

Cabe recordar que Külpe se relaciona con dos mujeres: Amanda y Cecilia. La primera es con quien se encuentra en las Barrancas (junto a su hijo) y con la que parece haber terminado una relación; mientras que Cecilia es su amante que lo visita frecuentemente en su departamento. Mendizábal intenta acercarse a ambas, pero no lo logra. De hecho, parece ser incapaz de sostener ningún tipo de vínculo con las mujeres,

crimen en la gran ciudad (Benjamin, 2012; Allewyn, 1982; Frisby, 2007). Esta mirada convive con la caracterización del detective como lector empírico, tal como lo plantea Piglia en *El último lector*: “Dupin es antes que nada un gran lector, un nuevo tipo de lector. Como en Hamlet, como en Don Quijote, la melancolía es una marca vinculada en cierto sentido a la lectura, al exceso de los mundos irreales, a la mirada caracterizada por la contemplación y el exceso de sentido” (2005: 80).

⁸ Paul B. Preciado sostiene: “El sistema de sexo-género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados. La heterosexualidad, lejos de surgir espontáneamente de cada cuerpo recién nacido, debe reinscribirse o reinstituirse a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos (masculino y femenino) socialmente investidos como naturales” (2011: 18).

especialmente de relacionarse sexualmente con ellas. Esto se manifiesta, sobre todo en el encuentro con Lupe, la prostituta que canta tangos en el boliche al que acuden Cecilia y Külpe. Ella le propone que pasen la noche juntos, pero Mendizábal, lejos de sentirse atraído, experimenta una especie de incomodidad:

–Pero, mirá, dame una mano. –Sin esperar a que él reaccionara, tomó una de sus manos y la colocó sobre su muslo derecho. Dijo: –Dale, no tengas miedo, tocá. –Él acarició el muslo. Primero suavemente, después con fuerza. Ella sonrió y dijo: –Qué tal. Está firme todavía, ¿eh? Y te digo más: estoy toda así. Diez puntos, pichón.

–Se te ve bien –asintió él, y apartó la mano (2013: 166).

Luego, en cuanto se presenta la oportunidad, Mendizábal abandona el *dancing* y literalmente huye de Lupe. Por su parte, la mirada sobre Cecilia se acerca más a los celos que al deseo:

La vio entonces apretar su cuerpo contra el de Külpe y besarlo en la boca. Sintió un malestar intenso. ¿Por qué había hecho eso? Por oscura que estuviera la calle, ¿era necesario hacerlo allí? Paralizado y aturdido, la vio después deslizar sus manos por los cabellos y el cuerpo de Külpe hasta detenerse entre sus piernas. Entonces, la escuchó reír.

¿Estaba ocurriendo realmente todo eso? ¿Qué clase de mujer era Cecilia? ¿Y qué clase de hombre era Külpe para aceptar ser utilizado, vejado, agredido en tal forma? Los vio entrar en el edificio. Ardientes e insultantes, así entraron (2013: 33).

La indignación de Mendizábal se dirige solo a la actitud de Cecilia y si bien dice que ambos entraron “ardientes e insultantes” es notorio que, en la descripción, Cecilia lleva la mayor connotación negativa. Külpe es vejado y es ella quien lo toca, *lo avanza*, exhibe su sexualidad. El cuerpo de Külpe se transforma en un campo de disputa con Cecilia y esto vuelve a poner en cuestión, para el personaje, su masculinidad. A medida que la novela se desarrolla, los sentimientos hacia Külpe lo confunden: “Antes, a lo sumo, los trabajos se resolvían con un riguroso seguimiento, un par de fotos y un balazo bien colocado. Ahora no: esto era distinto. Pero, ¿por qué? No lo sabía” (2013: 149). La atracción hacia Külpe se torna más intensa y esa fascinación y deseo de posesión de su víctima, que excede a todo lo que ha realizado antes, es lo que sostiene la rivalidad con Cecilia. Si analizamos esto, en términos de Breu (2005), en el relato se desplazan los ejes sobre los que se estructura la trama narrativa del policial negro: el deseo erótico se traslada a otro hombre, su víctima, mientras que la rivalidad se dirime con la *femme fatale* y esa rivalidad se disputa sobre el cuerpo de Külpe. Esa disputa, tanto como su deseo por Külpe, socava el régimen sobre el que se sustenta su hombría:

Comenzó a golpearla con la culata del arma, compulsivamente, sin poder detenerse. La mujer, ahora, apenas si soltaba uno que otro quejido y ni siquiera atinaba a protegerse. Cayó finalmente a los pies de Mendizábal, quien, exhausto, retrocedió hasta recostarse contra una de las paredes (2013: 221).

Para Connel (1995), la masculinidad siempre se define en relación con lo femenino. Es decir, la masculinidad constituye un concepto relacional que no existe sino en contraste con el de femineidad. En esta línea, la masculinidad hegemónica se presenta como un patrón de prácticas sociales que permiten la continuidad del dominio masculino sobre las mujeres (Connel y Messerschmidt, 2005: 829-859). Hacia el final, la golpiza dada a Cecilia no solo legitima –a partir de una práctica de carácter normativo– la subordinación de las mujeres a los hombres; sino

que se transforma en una de las últimas formas de recomponer su masculinidad amenazada.⁹ Sustener las formas en las que se entrama “lo masculino” en cada contexto particular requiere de un trabajo constante que impida la intrusión de lo no-masculino, que se presenta como amenaza. Estos *ideales reguladores* (Preciado, 2011), que son los modelos de femineidad y masculinidad, negocian su continuidad a través de la reiteración de un conjunto de prácticas que le otorgan sentido. La violencia desatada sobre el cuerpo de Cecilia se expresa, en ese sentido, como una práctica que legitima y refuerza para Mendizábal su masculinidad ante el resto de los hombres.

En el desarrollo de la novela, las mujeres de Külpe se presentan, también, como una vía de acceso a él y su atracción se funda precisamente en ese rasgo. La relación con Amanda se plantea en ese sentido: poseer a Amanda es llegar a Külpe. Esto se revela en el encuentro con ella en el parque:

Con fascinación, con temor, con asombro, había vuelto a tomar conciencia de un hecho absoluto: *ella era la mujer de Külpe*. Esa boca grande, cálida y carnal, que él estaba mirando ahora, había sido besada o mordida infinitas veces por Külpe. Esas manos, que él ahora –en un acto quizás insensato *pero posible*– podía tomar entre las suyas, habrían recorrido incansablemente, con avidez y sin duda con impudicia, el cuerpo de Külpe. Esa voz, que él acababa de escuchar, era la misma voz que habría expresado a Külpe, innumerables veces también, sentimientos de amor, de odio o venganza.

En ese exacto momento, estremecido, comprendió que en cada cosa de ella que él pudiera recibir, por ínfima que fuese, habría algo de Külpe (2013: 80).

Amanda solamente es el nexo para relacionarse con Külpe. De ahí que Mendizábal, hacia el final de la novela, al constatar que Külpe no se ha refugiado con ella, y no puede recuperarlo a través suyo, simplemente la abandona.

3. Mendizábal/ Külpe: víctimas y victimarios

En la tercera incursión de Mendizábal al departamento de Külpe tiene lugar otro suceso singular. Al ingresar, Mendizábal encuentra dos nuevos elementos: un teléfono, que cobrará importancia en el desenlace y, colgado en una silla, un saco azul, con botones plateados, que había usado Külpe los días anteriores. Al verlo, Mendizábal se para frente a un espejo y se viste con el saco de su víctima. Se queda “largamente mirándose frente al espejo” y descubre que “las mangas eran un poco largas, los hombros se le ajustaban más de lo deseado, pero no le quedaba mal ese saco” (2013: 153). El cambio de vestuario y el espejo instalan en la historia una duplicidad entre víctima y victimario, a la vez que expresan la fusión, deseada por Mendizábal, entre ambos. Es interesante observar los significados que se configuran a partir de esta escena. Martínez Expósito (1998), luego de analizar las configuraciones homoeróticas en la literatura española, afirma que en estas narraciones los espejos se presentan tanto como vehículos para la búsqueda de identidad, como metáforas visualizadas de la inversión. Esta apropiación simbólica de Külpe, a través de su vestimenta, es,

⁹ En este punto es pertinente pensar en el concepto de *violación alegórica* de Rita Segato. En este hecho no se produce un contacto que pueda calificarse de sexual, pero sí hay intención de abuso y manipulación indeseada del otro (2003: 40). Entonces, Mendizábal abusa de Cecilia, de su cuerpo, al golpearla salvajemente. Este abuso del cuerpo consiste en una *violación alegórica* porque representa la necesidad de aleccionar a la mujer. Segato sostiene que este tipo de violación “se percibe como un acto disciplinador y vengador contra una mujer genéricamente abordada. El mandato de castigarla y sacarle su vitalidad se siente como una conminación fuerte e ineludible. Por eso la violación es además un castigo y el violador, en su concepción, un moralizador” (2003: 31).

al mismo tiempo, la expresión del deseo de encuentro con el otro, como un signo de la duplicidad entre los personajes. Una duplicidad que se enfatizará hacia el final del relato.

Luego de este episodio, en la novela, se precipitan los acontecimientos. Mendizábal se ve presionado por el hombre importante para terminar su misión –algo que ha venido postergando desde el inicio– y la trampa a su alrededor se va cerrando. Ensayá las últimas palabras que le dirá a Külpe, pero no termina de llevar a cabo el asesinato. Cuando toma la decisión, ingresa nuevamente al departamento y encuentra que Külpe lo ha abandonado: “Lo había perdido” (2013: 211). A partir de este momento, asistimos al derrumbe de Mendizábal. Pierde el control: “Algo en su cabeza, repetía: Külpe se fue, Külpe se fue” (2013: 216). Para recuperarlo, recorre todos los “espacios de Külpe”: la agencia de Prode y Lotería, el local de diversión nocturna *Annie Malone dancing*, la casa de Amanda; y en ese último recorrido la violencia se acrecienta. Pierde esa profesionalidad de la que se jactaba ante Peña y que se basaba en la planificación escrupulosa y pulcra del crimen. Desde la pérdida de Külpe, todo en él se desborda: golpea a Cecilia, se expone ante Amanda, asesina a Morales.

Ese desborde se expresa también en la novela a través de la reiteración de la lluvia. La mención a la lluvia comienza en el momento en el que está revelando las primeras fotos de Külpe y, a partir de allí, cada recuerdo o visión de su víctima aparece mediado por la lluvia (2013: 24-31-33- 54- 55- 153- 205). Cuando está escribiendo lo que va a decirle a Külpe “un trueno inmenso estalló afuera” (2013: 207) y a partir de su desaparición, la lluvia se convierte en torrencial. Todo el recorrido en que se manifiesta su desesperación lo realiza bajo esta lluvia torrencial, símbolo que daría cuenta, en función del contexto, del estado emocional del protagonista, pero también de la dimensión de su deseo homoerótico.¹⁰ Finalmente, cuando se dirige por última vez al departamento de Külpe en el que encontrará la muerte, la luna misma adquiere el color de la sangre: “Una luna rojiza asomaba por entre los nubarrones densos y oscuros” (2013: 256).

En ese último ingreso se devela la trampa: las fotografías del victimario, ahora víctima, se despliegan ante su vista:

La habitación estaba totalmente cubierta con fotografías que mostraban su imagen: Mendizábal saliendo del chalecito de la calle Lugones; Mendizábal en la puerta residencial; Mendizábal en las Barrancas, sentado en un banco, solo; Mendizábal abriendo la puerta de entrada del edificio de Külpe; Mendizábal saliendo de la casa del hombre importante; Mendizábal en la esquina del Albor, esperando a Peña; Mendizábal sentado en el banco de la estación; Mendizábal otra vez en las Barrancas, pero con Amanda ahora, y con Sergio, y el barrilete; Mendizábal entrando al *Strómboli*; Mendizábal frente a la agencia de Prode y Lotería; y, finalmente, el rostro de Mendizábal, y también sus ojos, muchas veces sus ojos” (2013: 258).

Las fotografías evidencian la trampa que se le ha tendido, pero también dan cuenta del carácter especular de ese juego que se establece entre ellos. Ambos cumplen la función de víctima/victimario. El modo de actuar de Külpe refleja el de Mendizábal: el perseguidor se convierte en perseguido. En esta inversión se trama, de alguna manera, el tipo de vínculo que se establece entre ellos. También Külpe fotografía el rostro y

¹⁰ Seguimos aquí a Elena Oliveras, quien sostiene que todo símbolo se configura como tal en relación con la función que cumple en una obra artística. Para identificarlo es necesario tener en cuenta dos principios: el principio de congruencia, que se refiere tanto a la acentuación (repetición en la literatura) como a su desvío, y el principio de congruencia, que da cuenta de una selección de connotaciones que mantienen coherencia con el contexto. Estos elementos adquieren su carácter simbólico debido al excedente de significación que producen y a la relación que sostienen con su contexto de aparición (2011: 81-104).

los ojos de Mendizábal (“muchas veces sus ojos”), ingresa a su departamento, deja una marca similar a la que había hecho Mendizábal, repite sus palabras y finalmente, en un último acto de posesión, lo mata.

En ese final, más allá del retorno al tópico del cazador-cazado –transitado desde períodos tempranos en el policial– es posible leer también un desvío de algunos de los elementos del género. En ese sentido y con una mirada orientada hacia la construcción de la masculinidad, *Últimos días de la víctima* presenta una variación interesante respecto del mundo masculino propuesto en el género negro. Retomando la perspectiva de Breu (2005), al eje homosocial –configurado a partir de los valores de una masculinidad hegemónica, que se expresa en el *hardboiled* a través de vínculos marcados por la competencia y el conflicto– se incorpora el homoerotismo, y se soslaya al eje heterosexual al reducir el mundo femenino a una dimensión instrumental. En ese desplazamiento emerge una nueva masculinidad que, negada por el mismo protagonista, se resuelve solo a través de la muerte.

4. Consideraciones finales

La novela de Feinmann configura, en un momento particular del género en nuestro país, una variación novedosa respecto de los modelos del *hardboiled*. Dicha variación da cuenta de la exclusión del protagonista de un mundo construido bajo una lógica en la que el poder se configura en torno de un tipo de masculinidad particular. La pérdida de ese lugar coincide con el momento en el que Mendizábal se da cuenta de que no puede escapar a su deseo. La tensión sexual que genera Kùlpe en Mendizábal problematiza la visión de hombre duro del protagonista. Esto mismo se ve reflejado en los constantes enfrentamientos que entabla con Peña, quien ataca reiteradamente su hombría. Por eso, podemos arribar a la conclusión de que, en la novela, las jerarquías de poder y la capacidad de cumplir con las tareas también están circunscriptas a la construcción de la masculinidad.

Si recuperamos la lectura que la crítica ha realizado en clave política relacionando la novela con la dictadura (Jakovskis, 2011), la construcción de esta masculinidad, en conflicto con los modelos dominantes –propios de los “sujetos policiales” (Sirimarcó, 2004)– constituye una forma de leer el género políticamente. En este sentido, Feinmann conjuga las relaciones de poder y el deseo como factores fundamentales de las transformaciones que la serie literaria del negro en nuestro país realiza en esos años.

Bibliografía

- » Allewyn, R. (1982). “Origen de la novela policíaca”. En: *Problemas y figuras*. Barcelona: Editorial Alfa, 205-222.
- » Barthes, R. ([1980] 2012). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- » Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Borges, J. L. ([1942] 2016). “La muerte y la brújula”. En: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 187-199.
- » Borges, J. L. ([1949] 2016). “El muerto”. En: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 247-252.
- » Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- » Breu, C. (2005). *Hard Boiled Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota.
- » Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- » Calabrese, E. (2000). “Gestos del relato: el enigma, la observación, la evocación”. En: Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina, tomo 11, La narración gana la partida*, Drucaroff, E. (dir.). Buenos Aires: Emecé, 73-96.
- » Connel, R. (1995). *Masculinities*. Berkeley y Los Angeles: University of California.
- » Connell, R. y J. Messerschmidt (2005). “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”. *Gender and Society*, 19.6, 829-859.
- » De Rosso, E. (2018). “El octavo círculo: ficciones policiales argentinas”. En: Jitrik, N. (dir.) *Historia crítica de la Literatura Argentina, tomo 12, Una literatura en aflicción*, Jorge Monteleone (dir.). Buenos Aires: Emecé Editores, 617-652.
- » Feinmann, J. P. (1991). “Estado policial y novela negra argentina”. En: Petroni, G., J. Rivera y L. Volta (eds.), *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 141-147.
- » Feinmann, J. P. ([1979] 2013). *Últimos días de la víctima*. Buenos Aires: Booket.
- » Feinmann, J. P. ([1981] 2014). *Ni el tiro del final*. Buenos Aires: Planeta.
- » Frisby, D. (2007). *Paisajes urbanos de la Modernidad*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Gandolfo, E. ([1986] 2017). “Perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”. En: *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires: Blatt y Ríos, 213-217.
- » Gandolfo, E. (1974). “Sobre El agua en los pulmones de Juan Martini”. *Hispamérica*, n°8, octubre, 97-98.
- » Giardinelli, M. ([1984] 2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- » Grella, G. (1980). “The Hard-Boiled Detective Novel”. En: Winks, R. (ed.), *Detective Fiction*. New Jersey: Englewood Cliffs, 103-120.
- » Jacovski, N. (2011). “Novela negra y estado de excepción en Argentina: Últimos días de la víctima, de José Pablo Feinmann”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 41-59.

- » Lafforgue, J. (1988). *Represión y reconstitución*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Lafforgue, J. y J. Rivera ([1977] 1997). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- » Martínez Expósito, A. (1998). *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. Nueva Orleans: University Press of the South.
- » Oliveras, E. (2011). *La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- » Piglia, R. (2005). "Lectores imaginarios". En: *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 77-102.
- » Piglia, R. ([1976]2015). "Sobre el género policial", En: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 59-68.
- » Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- » Sebrelli, J. J. ([1959] 1997). "Dashell Hammett o la ambigüedad". En: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana, 223-232.
- » Segato, R. (2003). *Estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Sirimarco, M. (2004). "Marcas de género, cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial". *Cuadernos de Antropología Social*, 20, 2004, 61-78.
- » Sontag, S. ([1977] 2013). *Sobre la fotografía*. México: Random House Mondadori.

Representación y desmitificación del asesino en serie en la trilogía *Morirás mañana* de Jaime Bayly



Pedro G. Koo

Missouri State University, Estados Unidos
Pedrokoo@missouristate.edu

Recibido: 7/8/2020. Aceptado: 30/12/2020.

Resumen

Este ensayo explora la representación del asesino en serie en la trilogía *Morirás mañana* de Jaime Bayly. Considerada la expresión más violenta de la masculinidad, el asesino en serie se ha convertido en un ícono cultural debido a la gran atención tanto en los medios como en la literatura. Este trabajo propone que *Morirás mañana* evita imitar el modelo originario del subgénero de asesino en serie mediante la subversión de las convenciones del modelo, tales como la presencia de representantes de la ley y el restablecimiento del *statu quo*. La transgresión se manifiesta también en la elección de una estructura narrativa y de un punto de vista diferentes, al igual que en la inserción de este personaje en un contexto de anomia donde la falta de fe en el orden social y en la justicia es la norma. Este trabajo también estudia la singular representación del asesino en serie, Javier Garcés, personaje que dista de la imagen tradicional puesto que su violencia no va dirigida exclusivamente a las mujeres ni es de naturaleza sexual. Este trabajo concluye que, debido a la transgresión del subgénero y a la representación no genérica del homicida, la obra de Bayly desmitifica la figura del asesino serial.

Palabras clave: subgénero del asesino en serie; asesino en serie; masculinidad; anomia; crimen.

Serial Killer representation and demythification in Jaime Bayly's trilogy *Morirás mañana*

Abstract

This essay studies the representation of the serial killer in Jaime Bayly's *Morirás mañana*. Serial killing is considered by experts as the most violent expression of masculinity. Some serial killers have become cultural icons in America. This paper proposes that *Morirás mañana* eludes imitating the serial killer subgenre by subverting the original serial killer subgenre model's conventions, such as the presence of representatives of the law and the reestablishment of the status quo. This transgression

also happens because of the selection of a different narrative structure and point of view, as well as the serial killer's insertion in an anomie context characterized by the lack of faith in social order and justice. This work analyzes the unique representation of the trilogy's serial killer, Javier Garcés, who distances himself from the traditional serial killer image since his violence is not exclusively directed to women, nor is it of a sexual nature. This essay concludes that by avoiding the serial killer subgenre's convention and by its non-generic representation of the murderer, *Morirás mañana* demythifies the serial killer.

Keywords: serial killer subgenre; serial killer; masculinity; anomie; crime.

1. Introducción

Gracias a la publicación de su primera novela, *No se lo digas a nadie*, en 1994, el escritor peruano Jaime Bayly ingresa en el mundo de las letras causando un verdadero furor al “descubrirle” a la sociedad peruana el “oscuro” mundo de la homosexualidad que existía en el país, especialmente en la ciudad de Lima. La indignación y el interés que provoca esta y sus siguientes novelas se deben, en parte, a los elementos biográficos presentes en ellas que propician leerlas como un *roman à clef*. A pesar de su carácter escandaloso, estas novelas le permiten al autor explorar el tema de la marginalidad a través de sus personajes socialmente desplazados. En sus últimas obras, exceptuando *La lluvia del tiempo* (2014), Bayly continúa desarrollando el tema de la marginalización, pero inserta a sus personajes en un contexto de violencia, tal como ocurre en la novela del 2009 *El cojo y el loco*, cuyos protagonistas son excluidos debido a sus defectos físicos y mentales por fuerzas sociales que atacan, aíslan y, muchas veces, eliminan a aquellos considerados diferentes. Ante esta situación de injusticia, los personajes se rebelan mediante el ejercicio de la violencia y precipitan el caos que se manifiesta en el decurso de la obra a través de delitos menores, secuestros, violaciones sexuales, hasta culminar en un asesinato. Debido a las escenas de violencia y de crimen resultantes de la venganza, no es exagerado señalar que *El cojo y el loco* se presenta en el universo literario de Bayly como la antesala y preparación de su trilogía de crímenes *Morirás mañana*, publicada en los años 2010, 2011 y 2012.

Catalogada erróneamente por la editorial Alfaguara como una novela “policíaca o de espionaje” (Orué, 2012), la trilogía *Morirás mañana* dista diametralmente del género policial en la medida en que la obra carece de la presencia de protectores de la ley, de detectives o de una pesquisa policial que conduzca al esclarecimiento del caso criminal. Bayly desarrolla un texto híbrido cuyo narrador y protagonista, el desahuciado escritor Javier Garcés, revela su identidad de asesino serial en las primeras páginas de la novela al comunicar detalladamente a los lectores sus planes de eliminar a cinco de sus peores enemigos. A diferencia de las novelas detectivescas canónicas, donde el agente policial o detective busca descubrir la identidad del asesino y una causalidad psicológica de sus rampantes crímenes, en la primera entrega de la trilogía, *Morirás mañana: El escritor sale a matar*, Garcés opta por transformarse en un asesino en serie cuando decide tomar la venganza en sus manos: “No puedo evitar mi muerte, pero puedo evitar que ellos asistan a mi muerte; puedo evitar que ellos sonrían, pèrfidos, mediocres, canallas, cuando se enteren de que he muerto” (Bayly, 2010: 14). La presencia del suspenso y del restablecimiento del *statu quo* que se alcanza al descubrir la identidad del asesino, seguido de su aprehensión y castigo al final de la obra, comunes en el *thriller* o novela negra, son reemplazados por la indiferencia de una sociedad ante los múltiples crímenes que comete el protagonista en *Morirás mañana* y por la parálisis de un Estado que no se preocupa (y mucho menos se ocupa) por indagar las causas de la muerte de sus propios ciudadanos. Paralelamente, el entorno de impunidad en el que ocurren los asesinatos como resultado de la anomia omnipresente

se configura como un mal que no solo acontece en suelo peruano, sino que también afecta al resto del territorio latinoamericano. Garcés expande sus actividades homicidas hacia Chile y Argentina, crímenes que se desarrollan en el segundo y tercer libro de la trilogía respectivamente.

Teniendo como marco referencial el estudio de Philip L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, en el cual se articulan las convenciones del subgénero que el autor denomina *Serial Killer Fiction*, este ensayo tiene como primer objetivo establecer que la trilogía de Jaime Bayly *Morirás mañana* transgrede el modelo original de las novelas de asesinos en serie. Esta transgresión se produce no solo a partir de la elección de una estructura narrativa y de un punto de vista diferentes que comparten los tres libros, sino también por el contraste que existe entre la sociedad estadounidense y la latinoamericana: la situación de anomia, la falta de fe en el orden social y en la justicia que aquejan a esta última. Por otro lado, este trabajo estudia la singular representación del asesino Javier Garcés, personaje que dista de la imagen tradicional del asesino serial puesto que su violencia no se dirige exclusivamente a las mujeres ni es de naturaleza sexual. En su lugar, este trabajo enfatiza que la conducta criminal de Garcés es ambigua si se toma en cuenta el perfil psicológico del FBI. La conclusión es que gracias a la subversión de las convenciones del subgénero y la representación de la figura de Garcés, la trilogía de Jaime Bayly desmitifica la figura del homicida serial, que tanto en la realidad como en la ficción canónica se ha glorificado al punto de convertirse en un ícono cultural (Oates, 1999: 233).

2. El subgénero de la ficción de asesinos en serie

Entre los estudios analíticos sobre la producción literaria y fílmica que cuenta con la participación antagonista de un asesino en serie, el trabajo de Phillips L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, es uno de los primeros en clasificar estos textos dentro del subgénero de novelas de asesinos en serie. Simpson no solamente acuña este término, sino que explora los orígenes de este tipo de narrativa, establece sus convenciones literarias más destacadas y analiza su evolución a partir de obras tanto fílmicas como literarias, realizadas durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Según Simpson, la popularidad de este subgénero se debe a que el asesino en serie se ha configurado como el monstruo de nuestros días, ya que ha logrado alcanzar “a legendary status, largely through clever textual strategies that relocate the monstrous face behind the human one” (Simpson, 2000: 3). El autor también puntualiza que los orígenes de la ficción de este tipo de homicida siguen una rica tradición literaria, que se refleja en la caracterización del homicida en serie en la medida en que este se configura como “a dark patchwork of earlier genre depictions of multiple murderers and folkloric threatening figures” (2000: 14). Entre ellos, el asesino serial se destaca por ser:

a fantastic confabulation of Gothic/romantic villain, literary vampire and werewolf, detective and “pulp” fiction conceits, film noir outsider, frontier outlaw, folkloric threatening figure and nineteenth-century pseudo-sociological conceptions of criminal types given contemporary plausibility. (Simpson, 2000: 15)

No solamente la caracterización del asesino en serie sigue la tradición gótica literaria hasta el punto en que Simpson lo singulariza como “a neo-Gothic villain” (2000: 15), sino que la estructura narrativa del subgénero sigue las convenciones de la literatura gótica: “Such a story typically reduces complex issues of modern communal existence into individual Gothic melodrama relayed in a reassuringly traditional, linear narrative form” (2000: 19). Sin embargo, a pesar de que el subgénero gira en torno al

pesimismo sobre la incontrolable naturaleza humana que encarna el asesino en serie, en las novelas más convencionales, este personaje no goza de un papel protagónico, sino que se le desplaza a un rol secundario, el de antagonista. Esto se debe, en parte, a que el subgénero de asesino en serie típicamente sigue la estructura de la novela detectivesca, donde el detective o el perfilador criminal tiene el rol protagónico. Su participación tiene como objetivo desenredar el laberinto creado por el homicida con sus múltiples asesinatos con la finalidad de restablecer el *statu quo*. En este tipo de ficción, la presencia del antagonista aparece casi siempre oculta, por no decir invisible, a los lectores; mientras que sus crímenes, aparentemente fortuitos y muchas veces no descritos en el devenir de la novela, se convierten en las pistas que facilitan el descubrimiento de su identidad gracias a la inteligencia del detective.

Simpson sostiene que las novelas de asesinos en serie revelan casos extremos que evidencian la tendencia del ser humano hacia la maldad (2000: 14). En las obras de ficción del subgénero, el detective no sólo se encarga de hallar al culpable, sino también de especular acerca de por qué ciertos individuos son capaces de cometer tan terribles crímenes. Consecuentemente, este tipo de ficción se configura como un estudio psicoanalítico que trata de explicar la patología del victimario a partir de las pistas que deja en el lugar del crimen para establecer un patrón de conducta que sirva para predecir la identidad de la futura víctima o para acorralar finalmente al homicida. Sobre las causas que motivan los crímenes, Simpson señala que “fictional serial killers’ motives are usually more metaphysically, psychologically, and culturally grandiose [...] than those of their real-life counterparts” (2000: 21). Pero es necesario observar que, en las más recientes variantes del género, muchos novelistas han optado por evitar establecer las causas que llevan a los criminales a cometer dichos asesinatos, lo cual impide la construcción de un cuadro psicológico. En estos textos, no existe conexión alguna entre el pasado del criminal y sus horrendos crímenes. En su lugar, estas nuevas representaciones del asesino en serie tratan de enfatizar que este es la representación de las fuerzas del mal que acecha a la sociedad y que, sin razón alguna, mata por el único y malévolos placer que conlleva dominar, torturar y eliminar a sus víctimas.

Debido a su origen gótico, las novelas pertenecientes a la narrativa de asesinos en serie se caracterizan por su naturaleza maniquea; estas obras tienden a reducir la realidad a una perspectiva binaria del bien versus el mal. Siguiendo esta formulación maniquea, el asesino en serie se configura como la expresión pluscuamperfecta de la maldad, mientras que el detective se coloca en la trama en la posición de héroe; no obstante, estos guardianes de la ley emplean frecuentemente las mismas tácticas criminales del victimario para atraparlo. Sobre el maniqueísmo en la literatura de los homicidas en serie, Phillip Jenkins señala que este subgénero “reduces a quite complex and behavioral problem to a personalized, almost gladiatorial conflict between individual heroes and villains, and both sides are presented in accordance with traditional images and stereotypes” (1994: 111). Asimismo, la captura del homicida en serie se presenta como la reafirmación de las leyes del patriarcado y el restablecimiento de un sentido de orden que había sido perturbado por los crímenes múltiples:

Profiling is ultimately enthroned as an effective tool to stop the crimes committed by serial killers, and law-enforcement agents –armed with science, technology and/or the security of being morally right– single out and capture the subversive agent and re-establish a sense of order. (Santaulària, 2007: 57)

Las convenciones del subgénero de la ficción de los asesinos en serie planteadas por Simpson, en resumen, toman en cuenta tanto su tradición literaria, especialmente la gótica, como el entorno social en el que se desarrolla la trama de estas novelas, un contexto basado en el respeto a las leyes y al derecho a la justicia. Considerando el contexto latinoamericano, es necesario preguntarse si este tipo de narrativa o el

tema de los asesinos en serie se ha (re)producido en la región y quiénes han sido los escritores que han incursionado en este subgénero. Asimismo, es importante explorar si las obras que existen bajo este subgénero son simplemente una imitación que sigue fielmente el esquema tradicional que viene desde el extranjero, o si sus autores han considerado las diferencias estructurales, tanto culturales como sociales, que distinguen a la sociedad hispana.

3. Panorama del subgénero de asesinos en serie en Latinoamérica

Si se realiza un recorrido del panorama de este subgénero dentro de la literatura latinoamericana, se observa que existen pocos ejemplos de la ficción de homicidas en serie. Esto se debe, en primer lugar, a que este fenómeno editorial y cultural se ha originado y desarrollado en los Estados Unidos, donde la cifra de los casos reales de este tipo de crímenes es bastante elevada. De hecho, se estima que el número de asesinos seriales en el país del norte ha representado el 74% de todos los casos mundiales (Baelo, 2002: 8). Asimismo, la popularidad de este subgénero narrativo se debe al extremo interés que tiene la sociedad estadounidense por este tema. Mark Seltzer, quien explora el auge de este subgénero en los EE. UU., reconoce que existe una situación a la que denomina “*wound culture*”, a la cual define como una insaciable fascinación por “*torn and open bodies and torn and open persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound*” (1998: 1). Esta morbosa curiosidad del estadounidense ha sido influenciada por los medios de comunicación, especialmente los informativos. Estos tratan de mantener constantemente informado al público de estos casos homicidas con el fin de atraer a un mayor número de televidentes o de lectores. Este interés morboso por la vida de los asesinos en serie ha permitido que este personaje pase de ser un tema de gran exposición y debate en los noticiosos a formar parte de las artes, entre las que destacan los largometrajes cinematográficos y otras obras de ficción.

Con respecto a la producción literaria realizada por autores hispanoamericanos que tratan este tema, la producción es escasa y sus escritores han recurrido a diversas alternativas literarias. Por ejemplo, *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, considerada la primera novela negra mexicana, narra la historia de un aspirante a asesino que intenta cometer el crimen perfecto para volverse famoso. Sin embargo, su fama de asesino no se cristaliza porque sus dos crímenes meticulosamente planeados son cometidos por otros asesinos. Al final de la novela, el protagonista termina convirtiéndose en un homicida común y corriente cuando mata sin premeditación alguna a su esposa, homicidio por el cual lo confinan en un manicomio acusado de un crimen pasional. Por otro lado, *La pesquisa* (1994), del argentino Juan José Saer, sitúa la historia de los asesinatos múltiples y la investigación detectivesca en París. La monumental novela del chileno Roberto Bolaño, *2666* (2004), con sus múltiples reportes policiales que conforman el capítulo titulado “la parte de los crímenes”, le permiten al lector asumir la existencia de uno o más asesinos en serie en vista de “los patrones de violencia que presentan las víctimas” (Cabrera 30).

Otra forma narrativa que representa múltiples homicidios aparece en Colombia en los años 90 del siglo pasado. Estas obras de ficción giran alrededor de un sicario que trabaja para el narcotráfico, y han marcado un hito dentro de la literatura de la región. Sin embargo, el género sicaresco no forma parte de la ficción de asesinos en serie porque el sicario, a diferencia del homicida en serie, no asesina por voluntad propia, sino que es un asesino a sueldo.

Se debe observar, sin embargo, la existencia de dos novelas que giran en torno a asesinos múltiples. En primer lugar, la obra del escritor Horacio Castellanos Mora,

Baile con serpientes (1996), relata la historia de un sociólogo desempleado, Eduardo Sosa, quien llega no solo a identificarse con un indigente, Jacinto Bustillo, sino que termina asumiendo su identidad después de asesinarlo. En compañía de cuatro serpientes venenosas, Eduardo/Jacinto va en búsqueda de las dos personas que llevaron a Jacinto a su ruina económica y desata con ello una ola de crímenes que trae consigo el caos político y social de una nación. Aunque la novela de Castellanos cuenta con la presencia de un asesino múltiple y desarrolla una pesquisa policial para encontrar al culpable de la masacre, los elementos satíricos (la burla de un gobierno inoperante) y fantásticos (serpientes hablantes y capaces de liquidar fácilmente a todo un pueblo) adquieren en el decurso de la obra mayor importancia y dejan de lado el tema del asesino múltiple, lo cual impide clasificar esta novela como parte del subgénero.

En segundo lugar, *No me ignores* (2010) del escritor chileno Nicolás Poblete cuenta la historia de un feminicida desde sus primeros crímenes de adolescente hasta su suicidio cuando está a punto de ser capturado por las fuerzas del orden después de haber secuestrado a una joven de dieciséis años. Esta novela, a diferencia de la trilogía de Bayly, sigue muy de cerca las convenciones del subgénero de asesinatos seriales: los crímenes son de naturaleza sexual, las víctimas no tienen identidad propia, sino que son solamente cuerpos con los cuales el homicida sin nombre puede satisfacer sus fantasías sadomasoquistas. Por otro lado, la obra de Poblete se distancia del subgénero en la medida en que el protagonista y único narrador es el mismo asesino; y en que no se advierte la existencia de una investigación policial a lo largo de la trama. El final de la obra es relevante no solo porque el suicidio del feminicida implica el restablecimiento del *statu quo*, sino principalmente porque su muerte lo glorifica y lo convierte en un mito. La decisión final del asesino “lo equipara con Dios y eleva su superioridad a otro escalón: decidir sobre su muerte” (Vásquez, 2016: 162).

4. Subversión del subgénero de asesinatos en serie en *Morirás mañana*

A diferencia de las novelas mencionadas anteriormente, la trilogía de Bayly se destaca porque los numerosos asesinatos que ocurren en el decurso de las tres entregas acontecen exclusivamente en territorio hispanoamericano, no solo peruano, sino también chileno y argentino. A diferencia de la novela *2666* de Bolaño, donde el lector se imagina la presencia de uno o varios asesinos en serie, Bayly no solamente identifica a Javier Garcés como un asesino serial al que le confiere el papel protagónico, sino que el autor permite que el lector ingrese en la mente asesina del personaje gracias a que Garcés cumple el papel de narrador de su propia travesía criminal. Por otro lado, los asesinatos cometidos por el protagonista no tienen como objetivo obtener una ventaja monetaria como ocurre en el género sicarresco; Garcés aniquila a sus enemigos cegado por un sentimiento de venganza tras saber que le quedan pocos meses de vida debido a un tumor cerebral. Después de enterarse de que las noticias de su enfermedad eran falsas, la sed de venganza que propulsa sus asesinatos en la primera entrega se yuxtapone posteriormente al placer de matar por matar en el segundo y tercer libro de la trilogía.

Tras la lectura de la trilogía de *Morirás mañana*, se puede ver que la obra no sigue fielmente el esquema tradicional del subgénero propuesto por Simpson. En su lugar, Bayly subvierte las convenciones literarias del género de diferentes maneras. En primer lugar, el autor no relega la participación del homicida serial a un rol secundario. Segundo, la novela privilegia la narración en primera persona: permite con ello que el lector ingrese en la psiquis del asesino; así Bayly le entrega al villano la visibilidad textual que se le niega en obras más convencionales. Tercero, la trilogía no da cabida

a una trama argumental donde participen investigadores o agentes policiales a cargo de las pesquisas. Mediante su ausencia, esta obra hace hincapié en el estado de anomia en que se inserta la sociedad latinoamericana, especialmente cuando Garcés descubre la impunidad de sus crímenes, con lo cual refleja la inoperancia y la indiferencia de las instituciones del Estado. A pesar del estado de anomia omnipresente, *Morirás mañana* no se perfila como una denuncia social sobre la corrupción y ruptura del Estado, temas propios del género neopolicial. En la trilogía, Garcés se jacta y se aprovecha de esta situación: al darse cuenta de las condiciones de impunidad, el protagonista se siente seguro para seguir asesinando.

En un intento por definir el concepto de la anomia, Jean Ziegler señala que una situación anómica ocurre cuando:

el tejido social está hecho jirones, en la que ninguna norma supraindividual limita la agresividad de los individuos o de los grupos, en la que las pocas instituciones estatales supervivientes ya solo controlan territorios marginales de la vida colectiva [...] La sociedad legal queda minimizada, relegada al margen del acontecer social (citado en Reyes Morris, 2008: 328)

Es decir, un estado anómico se caracteriza por la debilidad que exhiben tanto las instituciones reguladoras del Estado para fiscalizar el cumplimiento de las normas como las instituciones judiciales para sancionar la violación de la ley. Otros críticos como Ernesto Isuani arguyen que el estado de anomia no solamente se puede comprender a partir de la presencia de un estado civil y penal frágil, sino que también depende de “la baja valoración de lo legal y el pesimismo sobre la eficacia de la justicia que están difundidos en la sociedad constituyendo un fenómeno nacional” (1995: 42). Si bien una situación de anomia no conduce necesariamente a la presencia de la violencia y el crimen en la sociedad, históricamente estos llegan a manifestarse en situaciones de anomia. La transgresión de las normas jurídicas se encuentra tan generalizada que el crimen cometido por sus ciudadanos no es considerado, muchas veces, como una transgresión *per se*, debido a que no existe una línea clara entre lo que se considera justo e injusto. Asimismo, el estado jurídico es tan laxo que el crimen no es universalmente reprobado por los miembros de una sociedad, lo que conduce a que “exista una ausencia de concordancia entre el derecho positivo y la moral individual” (Isuani, 1995: 35). Es por estas razones que el crimen de la llamada “justicia por mano propia” es reflejo del individualismo y del creciente grado de ansiedad e insatisfacción que predomina en un estado anómico. Este tipo de violencia se manifiesta cuando los ciudadanos perciben que las instituciones legales son incompetentes e incapaces de clamar y satisfacer su sed de justicia, lo cual propicia que ellos mismos sean los que busquen alcanzar sus propias aspiraciones de justicia y de venganza mediante el ejercicio de la violencia. Además, la violación de las leyes es permisible al saberse de antemano que los delitos no van a ser sancionados por la ley escrita en papel, mas ignorada en la práctica.

En *Morirás mañana*, la condición de anomia que sufre la sociedad peruana hace posible que Garcés adopte una conducta homicida en serie. Incluso, es a partir de sus múltiples crímenes que el protagonista se da cuenta de la envergadura del problema anómico en el que vive inmerso el Perú. A comienzos de la primera entrega de la trilogía, Garcés no tiene idea de la magnitud de la situación anómica en el país. Este desconocimiento se refleja en los sentimientos encontrados que experimenta antes de asesinar a su primera víctima, el crítico literario Hipólito Luna. El protagonista, a quien le queda poco tiempo de vida, teme ser atrapado infraganti durante el acto homicida, no por miedo a ser aprehendido y refundido en una cárcel, sino porque le inquieta no poder terminar con su plan de venganza. Pero más importante aún, teme perder la fama que ha cosechado como escritor gracias

a la publicación de su *bestseller*, la trilogía *Pene primavera*: “cómo matarlo sin que nadie sepa que fui yo quien lo mató y (lo que más me preocupa) sin mancharme en modo alguno” (Bayly, 2010: 43). La ansiedad de que haya habido un testigo o de haber dejado pistas en la escena del crimen que lo conecten con el homicidio de su primera víctima se manifiesta en la manera compulsiva en que Garcés compra y lee todos los periódicos que circulan en Lima y en cómo el asesino ve por horas todos los programas televisivos de noticias a la espera de información que lo implique en el asesinato del crítico.

En la ficción del asesino en serie convencional, tanto el criminal como el representante de la ley participan en el juego del gato y el ratón, en el cual el criminal se vanagloria de no dejarse atrapar y, por ende, de ser más listo que aquel. En contraste, en *Morirás mañana*, Garcés no es objeto de ningún tipo de investigación ni de búsqueda porque nadie está interesado en descubrir al asesino de los crímenes ocurridos. Las noticias periodísticas revelan que los representantes de la ley están más preocupados e interesados en dar por terminado el asunto criminal sugiriendo, sin investigar, posibles razones del crimen, en su mayoría risibles. Por ejemplo, en el caso del crítico literario, la policía asegura que el asesino fue uno de los esposos de las muchas amantes que tenía el occiso. Con respecto a la muerte de Aristóbulo Pérez, miembro del jurado que votó en contra de Garcés en un premio nacional de novela, los medios declaran que fue un suicidio cuando en realidad se sabe que recibió tres disparos en el corazón. Ante las absurdas especulaciones sobre la muerte de sus víctimas, Garcés es testigo del estado de anomia que impera en el país. Este descubrimiento empodera al inexperto asesino Garcés, quien se jacta de sus crímenes y se alegra por haber nacido en el Perú:

me sentí orgulloso de mis dos crímenes impunes y feliz de vivir en un país donde la policía parecía dirigida por oligofrénicos o por grandes holgazanes que nunca investigaban nada a menos que alguien le pagase por lo bajo para que aclarasen algún entripado. Deduje razonablemente que nadie vincularía el crimen contra Hipólito Luna (bajo sospecha de haber sido cometido por un esposo celoso. [. . .]) con la muerte de Aristóbulo Pérez (sospechoso de haberse suicidado por depresión severa). (Bayly, 2010: 86)

Se debe observar que, en la construcción del protagonista, Bayly está interesado en resaltar el carácter oportunista de Garcés, quien a pesar de sus temores iniciales puede llevar a cabo exitosamente su plan de venganza sin ningún obstáculo: “Garcés que no tenía planeado convertirse en un asesino en serie, se da cuenta de que vive en el mejor país del mundo para serlo. ¡Acá no te descubren nunca!” (Planas, 2010)

Otro de los rasgos más sobresalientes del subgénero de la ficción de asesinos en serie es que el escritor desarrolla sus obras inspirado en casos criminales de la vida real. Por ejemplo, la novela *Zombie* (1995) de Joyce Carol Oates se basa en el caso del asesino Jeffrey Dahmer. Por otro lado, muchos escritores cuentan con la colaboración de expertos criminólogos en el tema. Entre ellos, Thomas Harris tuvo como asesor al agente del FBI Robert Ressler, famoso por popularizar la expresión de asesino en serie, para el desarrollo de su popular trilogía (Simpson, 2000: 71). Asimismo, muchos novelistas del subgénero tienen acceso al “research of the FBI’s theories and databases regarding serial murder” (Simpson, 2000: 71). Esta cercana cooperación entre los escritores y el FBI ha generado que estas novelas “sanctify, even glorify, the law-enforcement reactive approach to violent crime” (Simpson, 2000: 71). La activa participación de las fuerzas del orden en el proceso creativo literario explica en parte que la representación tanto de la autoridad policial como la de los asesinos en serie en el subgénero siga un esquema clásico literario semejante.

5. Representación del asesino en serie en *Morirás mañana*

Como se ha ilustrado anteriormente, la trilogía de *Morirás mañana* claramente subvierte las convenciones del subgénero descritas por Philip Simpson; transgresión literaria que ocurre también con respecto a la representación del asesino en serie. Esta ruptura con el esquema tradicional del subgénero es evidente puesto que, a diferencia de las novelas del país del norte cuyos criminales están inspirados en homicidas de carne y hueso, Bayly no basa la construcción de Javier Garcés en un homicida serial del pasado criminal del Perú o de Latinoamérica. Por el contrario, Bayly, en su afán de provocar a sus lectores y a la crítica, decide modelar el personaje atribuyéndole sus propias cualidades personales, posicionando al asesino como su superego: “Javier, el personaje principal de mis libros, es un disfraz mío en las letras” (RCN Radio, 2012). No es tampoco coincidencia que el autor haya sentido la urgencia de escribir la trilogía en un momento crucial de su vida: cuando, al igual que Garcés, vio su vida en peligro después de que le diagnosticaran una crisis hepática que requería de un trasplante de hígado (Planas, 2010). Por otro lado, la construcción de sus víctimas no es resultado de su creatividad como escritor, sino que se inspira en personas reales del mundo literario. Tras la lectura de la trilogía, el lector puede entrever que uno de los objetivos del autor fue ventilar “la miseria del mundo literario” (Planas, 2010) a través de personajes reales, quienes humillaron en la realidad al escritor Bayly.

Como alter ego del escritor, Javier Garcés comparte muchas de las características de Bayly, pero descritas hiperbólicamente: Garcés es un exitoso escritor que tiene miles de admiradores y fanáticos que desean que escriba otras novelas. El protagonista es extremadamente millonario gracias a la fortuna que le dejaron sus padres al morir, increíblemente engrandecida más tarde por las ingentes ventas de su única obra literaria, la trilogía *Pene primavera*. Su fama y fortuna le han permitido convertirse en un hombre cosmopolita que no solo viaja alrededor del mundo haciendo entrevistas y conduciendo programas televisivos, sino que también cuenta con varias propiedades fuera del Perú, entre ellas, un apartamento en Buenos Aires. Todos sus éxitos, al igual que sus posesiones materiales, colocan a Garcés en una posición privilegiada dentro de las categorías de la masculinidad, por lo que este se configura como la personificación de la masculinidad hegemónica dentro de la sociedad peruana. No obstante, como el mismo Garcés alega, él no ha ascendido a esta posición gracias a su clase social o su fortuna heredada, sino que ha alcanzado dicha posición dominante en la jerarquía social gracias a su esfuerzo y lucha: “El éxito me lo he forjado fría y calculadamente, se lo he arrebatado a los miserables que pugnaban por negármelo, y lo he conseguido gracias a que soy terco pero, sobre todo, a que soy un gran hijo de puta” (Bayly, 2010: 13).

Debido a su estructura narrativa, *Morirás mañana* le ofrece al lector la oportunidad de ingresar en la psiquis del protagonista, la cual revela que su asumida masculinidad hegemónica es solamente una apariencia. El lector se entera de que detrás de la imagen de un exitoso ejemplar de la masculinidad dominante se esconde un hombre carcomido por sus miedos, sus angustias y sus malas experiencias con otros. Garcés, quien alardea de ser un talentoso novelista, sufre en realidad de un bloqueo al escribir causado por el temor de revelar con su próxima novela su mediocridad como escritor. El protagonista se considera un hombre de mundo, pero vive en realidad confinado en la antigua mansión de sus padres en el barrio limeño de San Isidro, de la cual solo sale a caminar pocas cuadras a la redonda para realizar sus más inmediatas actividades. A pesar de todos sus logros profesionales, Garcés se siente un perdedor y se deprime con la menor crítica, reflejando con ello la fragilidad de su ego. Asimismo, el personaje no se percibe como un ser con libre albedrío, se cree víctima de las circunstancias causadas por sus enemigos, que, según él, han tratado de hundirlo. En consecuencia, su vida está marcada por el rencor y la inacción. No es

exagerado señalar que la noticia de su pronta e inesperada muerte representa para él un momento de reevaluación, que le hace reconocer que su vida anterior fue oscura y vacía: “Mi vida nunca tuvo mayor sentido, fue solo una suma de empeños vanidosos” (Bayly, 2010: 16). La noticia de su muerte, consecuentemente, se convierte en un punto de inflexión para Garcés, quien elige la más violenta de todas las expresiones de conducta masculina existentes cuando opta por convertirse en un asesino en serie puesto que anhela vivir: “los mejores meses de mi vida y lo serán porque estarán animados por el afán de venganza y porque ese afán no estará exento de astucia, prudencia y valor” (Bayly, 2010:16).

Uno de los estereotipos más recurrentes en la conducta del asesino en serie dentro de este subgénero es que el homicida se percibe a sí mismo como un: “moral agent and directly voices the many ills he detects, thus revealing a society so ridden with perversity and degeneration that it provides serial killers with a *raison d'être* and a moral justification they can adhere to in order to indulge their blood-lust” (Santaulària, 2017: 61). En la trilogía, Garcés también justifica moralmente su nueva conducta asesina al visualizarse a sí mismo como un agente justiciero que con sus múltiples homicidios va a liberar a la sociedad de sus elementos más corrosivos:

No he matado nunca a nadie (quiero decir, no he matado nunca a ninguna criatura humana), pero me ha llegado la hora de educarme en tan noble propósito y de hacer una última e inestimable contribución a la humanidad: limpiarla y purificarla de la presencia hedionda de esos cinco hijos de puta a los que mataré antes de morir. (Bayly, 2010: 15)

Garcés erróneamente se imagina que su aventura criminal es el camino de su redención y trascendencia como persona. Su lógica, sin embargo, es irónica puesto que el protagonista se olvida de que sus propios actos de violencia hundan aún más a la sociedad en la anomia.

En su afán por obtener justicia, Bayly ocupa varias páginas de la trilogía presentando las pruebas, a manera de un juicio, por las cuales los enemigos de Garcés deben morir. El protagonista recrea mentalmente un caso judicial para cada una de sus víctimas, toma la posición de víctima, abogado acusador y juez, y convierte estos pasajes de la novela en un proceso judicial. En estas escenas, Garcés encarna el papel de víctima, primero, enumerando todas las humillaciones que ha sufrido, enfatizando la premeditación, la malicia y el descaro con que sus victimarios cometieron dichas faltas. Después, adopta el rol de un abogado acusador que incrimina a los presuntos culpables, detallando cuidadosamente sus actos delictuosos y el daño emocional y económico que sufrió a manos de cada adversario. Este recurso discursivo contribuye a convencer tanto a los lectores como al mismo Garcés del oprobio al que ha sido sometido (esto contribuye además a que los lectores sientan empatía por el protagonista como víctima). En este proceso judicial, Garcés también se transfigura en juez, quien después de escuchar las evidencias no tiene otra opción, sino la de declarar al acusado culpable e imponerle la sentencia máxima: la muerte.

En las novelas de asesinos en serie convencionales, el detective o la autoridad policial crea un relato de ficción para establecer cómo ocurrió el acto homicida a partir de las pistas que encuentra en la escena del crimen y, principalmente, a través de las evidencias halladas en el cuerpo de la víctima. En contraste, el homicida Garcés es quien elabora una narrativa prediciendo lo que va a ocurrir en la escena del crimen. Para crear dicha narración, el protagonista se comporta como un asesino metódico que rastrea a sus enemigos sigilosamente para investigar sus comportamientos y sus rutinas, no solamente para determinar el lugar donde será más fácil aniquilarlos, sino para anticipar cómo van a reaccionar ante la situación de peligro. Además de

recrear esta narrativa, Garcés visualiza cómo debe actuar para dominar la situación y someter a sus adversarios. Este personaje muestra que no es el tipo de asesino que se conforma solamente con eliminar a sus enemigos y dejarlos muertos en la escena del crimen, sino que exige ser redimido al obligarles a sus víctimas a que confiesen su delito y que se arrepientan. Tal es el caso del crítico literario que confiesa antes de morir: “De todos modos, te pido mil disculpas, Javier, si fui demasiado duro en mis críticas. Creo que se me pasó un poco la mano, pero, tú sabes, a la gente del periódico le gusta que mis críticas sean [. . .] un poquito cáusticas” (Bayly: 2010, 48).

Dado el grado de premeditación y metodología con que desarrolla sus primeros cuatro asesinatos en el Perú, Garcés se caracteriza por ser un asesino organizado. Según el reporte del FBI escrito por Robert Ressler, “Violent Crimes”, los asesinos seriales se clasifican en homicidas organizados y desorganizados (1985: 18-19). El primer tipo de asesino se caracteriza por planificar con anticipación el crimen, escoger a la víctima cuidadosamente y tenerla bajo control durante el acto homicida (Ressler: 1985, 20). En cambio, el asesino desorganizado no realiza un plan de antemano y asesina de manera espontánea e impulsiva sin tener una víctima en particular en mente (Ressler: 1985: 22-23). El reporte de Ressler establece un perfil psicológico y las maneras en que el homicida actúa antes y durante el crimen. El perfil que desarrolla el FBI sobre el asesino organizado acierta en varios rasgos que presenta Garcés: inteligencia promedio a superior, competencia social y estado de ánimo controlado durante el crimen (Ressler, 1985: 19). La conducta que exhibe el protagonista durante el acto criminal corresponde también a esta categoría: ofensa planificada, personalización de la víctima, conversación controlada, sumisión completa de la víctima en la escena del crimen (Ressler, 1985: 19).

En la literatura de asesinos en serie convencional, las víctimas son principalmente personajes anónimos y pasivos a las cuales el victimario inflige daño; sus cuerpos inertes funcionan como evidencia de la agresividad, violencia y sadismo del criminal. Sobre la función de las víctimas en esta narrativa, Emily O’Grady y Sarah Holland señalan que el escritor está tan interesado por elevar al asesino en serie a la estatura de un mito que “renders the victims of murders invisible” (2019: 36). *Morirás mañana* se aparta de esta representación de la víctima porque el protagonista no solamente incluye a la futura víctima/enemigo en un proceso judicial que ocurre en la mente de aquel para declararlo culpable, sino que lo personaliza y le provee una voz, especialmente cuando Garcés le sigue el rastro para aprender sobre sus manías, debilidades y vicios. En el decurso de la trilogía, el personaje de Alma Rossi, la víctima número cinco en la lista de personas que Garcés decide asesinar en Lima, se convierte en un personaje tan importante en el devenir de las tres entregas de la trilogía que llega muchas veces a eclipsar al protagonista. Según este último, Alma Rossi merece morir porque lo traicionó con el editor Jorge Echeverría, víctima número cuatro, al transferirle a este la editorial que fundaron juntos Rossi y Garcés. No solo Rossi engañó económicamente a Garcés, sino que el editor y Rossi se volvieron amantes, y dejaron al protagonista maltrecho por la traición amorosa. En su complejo plan criminal para acabar con Echeverría y Rossi, Garcés utiliza a Rossi como carnada para asesinar a Echeverría obligándola a alquilar un cuarto de hotel para que su amante se reúna con ella y matarlos a ambos. Garcés, a pesar de ser un asesino organizado que sigue metódicamente su plan, solamente asesina a Echeverría pues en el último momento se arrepiente de asesinar a la mujer: “Quiero odiarla, necesito odiarla para matarla, pero veo sus labios temblando de miedo y no puedo, esos labios me han dado momentos de felicidad que sobrepasaban largamente a los de rabia, despecho y odio” (Bayly, 2010: 134).

En el decurso de *Morirás mañana*, Alma Rossi se convierte en el hilo conductor de la trama en la medida en que este personaje y Garcés participan en un juego de gato y

ratón en el que ambos viajan a Chile y posteriormente a Argentina persiguiéndose con la finalidad de matarse. El inicio de esta persecución se desarrolla a la manera de un *cliffhanger* al final del primer libro cuando Rossi se escapa a Chile llevándose dos millones de dólares y el auto deportivo de Garcés. Rossi deja Lima sin enterarse de que él no va a morir ya que la noticia de su enfermedad ha sido un error que comete el doctor al leer las radiografías de un tal Javier García. No es exagerado señalar que Rossi, debido a su oscuro pasado y a sus acciones en contra de Garcés, encarna a la *femme fatale*. En su estudio sobre este tipo de personaje femenino, Annette Kuhn señala que este arquetipo es: “primarily defined by her desirable, but dangerous, sexuality which brings about the downfall of the male protagonist” (1990: 154). En el devenir de la novela, Rossi convence a uno de sus amigos de asesinar a Garcés en Chile; y en Argentina, es ella misma quien elimina a Garcés al final de la trilogía.

En *Morirás mañana*, el lector es testigo de la metamorfosis que ocurre en la conducta asesina de Garcés. Si en la primera entrega el protagonista cree que su rol es clamar justicia y eliminar a los malos elementos de la sociedad, después de sus asesinatos en Chile, que ocurren en el segundo libro, el comportamiento criminal del protagonista da un giro radical. Su actividad criminal se transforma en un acto placentero, en una adicción: “Antes era adicto a escribir novelas. Ahora soy adicto a matar personas a las que odio o desprecio, o a las que simplemente me divierte matar” (Bayly, 2012: 9). En cambio, en Argentina, después de haber seleccionado a sus próximas cinco víctimas, Garcés imagina que como asesino está realizando una labor redentora por la cual va a recibir el perdón de Dios porque ha cometido “unos crímenes que, no lo dudo, si hay Dios, me serán agradecidos por su divina providencia (pues he hecho el trabajo de baja policía o recogedor de basura para que el Altísimo no ensucie sus manos)” (Bayly, 2012: 106).

Con respecto a sus asesinatos múltiples, Garcés compara el goce que experimenta cuando asesina con la experiencia estética de crear un objeto de arte. La conexión entre la creación artística y el homicidio es una temática muy común en la narrativa del asesino en serie convencional, inspirada en la tradición romántica (Simpson, 2000: 22). La experiencia estética y la homicida confluyen en el pasaje donde Garcés apuñala mortalmente a Pedro Vidal, gerente de una estación de televisión chilena:

Qué rico fue hundir ese cuchillo en la panza de esa araña. Fue mucho mejor que matar a balazos. Pude sentir la punta de mi arma revolviendo sus tripas y distinguir en su aliento entrecortado los estertores de la muerte. [. . .] Ser escritor era un aburrimiento del carajo; matar a Pedro Vidal a cuchilladas y luego quemarlo ha sido el momento más perfecto (moral y estéticamente perfecto) de mi vida. (Bayly, 2011: 56-57)

En *Morirás mañana*, la conexión entre el arte y el acto homicida se trastoca en una relación simbiótica en la medida en que su adicción por asesinar despierta su deseo por escribir de nuevo. No es casualidad que la necesidad de asesinar a su enemiga, Alma Rossi, lo impulse a escribir un libro que revele los más recónditos secretos de ella y su familia: que Rossi asesinó a su madre y mantuvo una relación incestuosa con la persona que creía ser su padre, entre otros. Garcés, por lo tanto, se encuentra en una misión homicida que no solamente incluye asesinar físicamente a Rossi, sino también destruirla simbólicamente mediante el acto de escritura de un libro controversial.

Tanto en los casos reales como en la ficción tradicional, a los asesinos en serie se los asocia con crímenes sexuales dirigidos principalmente a mujeres con las cuales tratan de recrear sus violentas y sádicas fantasías sexuales. En la trilogía *Morirás mañana*, Bayly no recurre a este *Leitmotiv* ya que sus crímenes están exentos de cualquier connotación sexual. De hecho, el número de víctimas féminas es increíblemente

reducido en comparación al de los hombres. Garcés asesina solamente a la dueña de una librería, la argentina Lola Repetto, y casi mata a Alma Rossi, quien se despierta de un largo coma después de que Garcés le dispara en el pecho al final de la segunda entrega. Estos dos crímenes no tienen motivos sexuales, ni su ejecución está marcada por una práctica sexual aberrante. Sin embargo, es importante recalcar el impacto que tiene la presunta muerte de Rossi en el comportamiento de Garcés, ya que su muerte trastoca su conducta homicida. Su deseo de matar se desborda al punto de asesinar por capricho y por razones mezquinas, tales como al vecino por su flatulencia o a un prestigioso chef por cobrarle la cena. El asesino organizado que seguía metódicamente el plan homicida se transforma ahora en un asesino desordenado e improvisado, al que no le interesa ser atrapado por las fuerzas policiales en Argentina con tal de asesinar a las personas de su lista. No obstante, Garcés no muere de manera gloriosa como los grandes asesinos en serie a manos de las fuerzas del orden, tal como se narra en la literatura de crímenes seriales, sino que, deseoso de acabar con su adicción de matar, es Rossi quien misericordiosamente lo ejecuta con un certero disparo en el pecho.

A lo largo de los tres libros de la trilogía, Javier Garcés llega a eliminar a catorce de sus enemigos y a otras dos personas que forman parte del daño colateral como resultado de la adopción de una conducta masculina extrema: la de asesino en serie. En *Morirás mañana*, el lector ingresa en una realidad esperpéntica, grotesca y deforme, en la cual la muerte adquiere un carácter banal debido a su representación horrenda, ridícula y cómica, que, si bien cumple las expectativas de entretenimiento de los lectores, no significa que siga las convenciones literarias del subgénero de asesinos en serie. En su lugar, la obra de Bayly se distingue por romper muchas de las características del subgénero y logra con ello que el lector se coloque al otro lado de la ley, en un mundo donde la línea que separa lo justo de lo injusto ya no existe. En ausencia de representantes de la ley y de castigo, Garcés le ruega al amor de su vida que lo mate: el asesino en serie no se glorifica con una muerte climática, sino que termina donde comenzó, como un hombre lleno de rencores y remordimientos que son finalmente aplacados con su insignificante y poco espectacular muerte. Estas singulares características permiten afirmar que la trilogía *Morirás mañana* es una importante contribución literaria al subgénero en la medida en que propone nuevos rumbos a la novela de asesinos en serie en Latinoamérica.

Bibliografía

- » Baelo, S. (2002). "The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in 'The Silence of the Lambs' (1988) and 'American Psycho' (1991)". *Atlantis*, 24.2, 7-24.
- » Bayly, J. (2010). *Morirás mañana: El escritor sale a matar*. Doral: Santillana.
- » Bayly, J. (2011). *Morirás mañana: El secreto de Alma Rossi*. Doral: Santillana.
- » Bayly, J. (2012). *Morirás mañana: Escupirán sobre mi tumba*. Doral: Santillana.
- » Cabrera, E. (2016). "'La parte de los crímenes' en 2666: la visibilización del concepto 'feminicidio' como política de la literatura". *Letral*, 16, 26-37.
- » Isuani, E. (1995). "Anomia social y anemia estatal: Sobre la integración social en Argentina". En: Filmus, D. (ed). *Los Noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Flacso Eudeba, 25-51.
- » Jenkins, P. (1994). *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New Brunswick: Aldine Transaction.
- » Kuhn, A. (1990). *Women's Companion to International Film*. London: Virago Press.
- » Oates, J. C. (1999). "Three American Gothics". En: Oates, J. C. (ed.). *Where I've Been, and Where I'm Going: Essays, Reviews, and Prose*. New York: Plume, 232-243.
- » O'Grady, E. y Holland, S. (2019). "Complicating the Serial Killer Novel: The Bystander Narrator as Genre Disrupter". *New Writing* 16.3, 363-373.
- » Orué, R. (2012). "Morirás mañana – Jaime Bayly". En: <https://roxanaorue.com/2014/04/20/critica-moriras-manana-jaime-bayly/>; obtenido el 26/05/2020.
- » Planas, E. (2010). "Jaime Bayly aseguró que los enemigos que mata en su libro están inspirados en personas reales". En: <https://archivo.elcomercio.pe/luces/arte/jaime-bayly-confeso-enemigos-que-mata-su-nuevo-libro-estan-inspirados-personas-reales-noticia-613129>; obtenido el 26/05/2020.
- » Perú 21. (2005). "Jaime Bayly reaviva la polémica del premio Planeta al responder a Marsé". En: <http://archivo.peru21.pe/noticia/64405/jaime-bayly-reaviva-polemica-premio-planeta-al-responder-marse>; obtenido el 05/07/2020.
- » RCN Radio. (2012). "Morirás mañana, la respuesta de Jaime Bayly a sus enemigos imaginarios". En: <https://www.rcnradio.com/entretenimiento/moriras-manana-la-respuesta-de-jaime-bayly-sus-enemigos-imaginarios-16092>; obtenido el 25/05/2020.
- » Ressler, R. y Burgess, A. (1985). "Violent Crimes". *FBI Law Enforcement Bulletin*, 54.8, 2-31.
- » Reyes, M. (2008). "Anomia y criminalidad: Un recorrido a través del desarrollo conceptual del término anomia". *Criminalidad*, 50, 319-332.
- » Santaulària, I. (2007). "'The Great Good Place' No More? Integrating and Dismantling Oppositional Discourse in Some Recent Examples of Serial Killer Fiction". *Atlantis*, 29, 55-67.
- » Seltzer, M. (1998). *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge.

- » Simpson, P. (2000). *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP.
- » Vásquez, A. (2016). “Un hijo sano del patriarcado. Femicidio en la novela *No me ignores* de Nicolás Poblete”. *Estudios filológicos*, 57, 149-165.

Tensiones de la paternidad y la masculinidad en el cine negro argentino (1946-1952)



Daniel Giacomelli

CONICET/ TECC - Facultad de Arte – UNICEN, Argentina
daniel.giacomelli1@gmail.com

Recibido: 5/8/2020. Aceptado: 20/11/2020.

Resumen

Analizaremos en *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson, 1950), *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952) y *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952) una serie de elementos que problematizan la paternidad a través de argumentos afines al cine negro. Si bien la familia es una noción prevalente en los argumentos de las películas realizadas desde antes del inicio de la etapa industrial del cine argentino, nuestra intención es inspeccionar sus reconfiguraciones en un género de carácter crítico-social como lo es el cine negro, a la vez que reconocemos su connotación particular con respecto a la desintegración de las familias y las identidades masculinas y femeninas. Tendremos en cuenta la manera en la que en los films influyen, por un lado, el debate contemporáneo acerca de la crisis de la familia nuclear tradicional, en el centro de la escena por la pugna entre el Estado y la Iglesia Católica en cuanto a los roles de los padres y las madres, y, por otro, la promoción de derechos de los hijos ilegítimos que el Estado llevaba adelante.

Palabras clave: cine negro; cine argentino; masculinidad; período clásico-industrial; estado.

Tensions of fatherhood and masculinity in Argentine film noir (1946-1952)

Abstract

I will analyze in *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos and Leopoldo Torre Nilsson, 1950), *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952) and *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952) a set of items that problematize fatherhood as a family bond through different plots related to film noir. Although family is a prevalent notion in plots of the films made before the beginning of industrial cinema in Argentina, I am going to inspect its reconfigurations in a genre of a social critical nature such as film noir; at the same time, I recognize its particular connotation in regard to the disintegration of families and male and female identities.

I will consider the way in which films are influenced by contemporary debates about the crisis of the traditional nuclear family—motivated by the struggle between the State and the Catholic Church regarding roles of fathers and mothers—and, at the same time, by the promotion of the rights of illegitimate children that the State carried out.

Keywords: film noir; Argentine cinema; masculinity; classic-industrial; state.

1. Introducción

Un conjunto de películas realizadas desde 1946 hasta 1952 abordan —con algunos de los códigos genéricos del *film noir* estadounidense— el tema de la paternidad en sus argumentos. En el presente artículo llevaremos a cabo el análisis de cuatro de esos films para observar la manera en que son representadas en la pantalla una serie de problemáticas relacionadas con este aspecto de la vida familiar y social. La paternidad encarna valores institucionales que se manifiestan como ideales culturales y sociales, y en aquellas sociedades donde la familia nuclear es el modelo establecido se convierte en uno de los elementos primordiales de la constitución de la masculinidad.

Vamos a observar la manera en que *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946), *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torre Nilsson y Leopoldo Torres Ríos, 1950), *La encrucijada* (Leopoldo Torres Ríos, 1952) y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952) dan cuenta o no de las pugnas que en ese entonces estaban teniendo lugar en el terreno socio-político y cultural acerca del rol paterno. Los protagonistas de estas películas se vinculan —de diversas maneras— con la paternidad, protegiendo a sus hijos o vengando la muerte de alguno de ellos. En los argumentos de estas películas se problematiza esta noción, y se abordan posibles interpretaciones acerca del significado de la paternidad a mediados del siglo XX en Argentina.

Para poder llevar a cabo este análisis es útil considerar los discursos predominantes en ese determinado espacio y momento de la historia. En ese sentido, nos resulta fundamental el aporte de Howard Becker (2015: 24):

La tarea de representar a la sociedad a menudo supone una comunidad interpretativa, una organización conformada por personas que acostumbran realizar representaciones estandarizadas de determinado tipo (“productores”) para otras (“usuarios”), que a su vez suelen emplearlas para determinados propósitos estandarizados. Tanto los productores como los usuarios adaptaron su actividad a la actividad del resto, de manera tal que la organización de hacer y usar resulte, al menos durante determinado período, una unidad estable, un *mundo*.

De acuerdo con Becker, los productores, por un lado, llevan a cabo tareas de selección, traducción y organización de los elementos de la realidad con los que componen sus obras, y por el otro, los usuarios realizan tareas relacionadas con el uso de aquellas representaciones. Si bien los productores pertenecientes a una comunidad organizacional deciden qué elementos utilizar para la realización de las obras que componen, los usuarios son quienes en primera instancia elaboran un “constructo” a través del cual comprenden el sentido de las representaciones que contemplan; y posteriormente, se configuran en una “comunidad interpretativa”, que entiende los códigos y normas del cine industrial.

De ese modo, la labor que realizan los usuarios con las obras completa la obra original: “El trabajo de producción de representaciones se divide entre los productores y los usuarios. El trabajo de los productores está allí, a disposición de los usuarios. Los usuarios tendrán que hacer eso que los productores no hicieron” (Ibíd.: 89).

Entre los modos de uso e interpretación de las obras, uno privilegiado es aquel que busca en la obra el reflejo del mundo histórico y sus agentes sociales. En el caso del cine comercial “a los usuarios que esperan encontrar verdades sociales, y no sólo una película entretenida, tal vez les preocupe que el cineasta sacrifique la verdad, como sea que la definan, en favor de los estándares del oficio” (Ibíd.: 146). Siguiendo estos planteamientos, entendemos que la obra debe ser considerada en su representación de una sociedad que no conocemos y su diálogo con ella.

Así, las películas que analizaremos incluyen discursos sobre la paternidad que difieren de manera notable. Se pueden advertir, asimismo, diferentes valoraciones morales vinculadas con esas diferentes representaciones de la paternidad. No adoptaremos una postura que refleje de manera sumatoria la diversidad de expresiones acerca de la paternidad; pues consideramos que cada uno de esos discursos presenta una cierta verdad respecto de esta relación; consideraremos, entonces, la multiplicidad de visiones (en algunos casos contrarias) acerca de ese vínculo social y familiar y sus diferentes representaciones.

2. Motivos paternales en el cine industrial argentino

a. *El ángel desnudo* o la desprotección paternal como contracara de la masculinidad tradicional

Desde los primeros años del cine industrial argentino, el melodrama se constituyó como la matriz narrativa a partir de la cual los relatos se organizaron y presentaron una imagen de Argentina basada en una visión de la cultura local “respetable, segura y sana” (Karush, 2013: 171). Como manifiesta Ricardo Manetti, el orden familiar patriarcal es el eje moral y social a través del cual las historias del melodrama encuentran su cauce: “el género responde a un modelo patriarcal donde la figura del padre –en términos simbólicos, *padre-familia*, *padre-Dios*, y *padre-Estado*– constituye la base fundante de una ley que no debe ser transgredida” (Manetti, 2000: 194). En Argentina, los códigos y elementos del cine negro ingresan a la industria, a la vez que ésta usa para sus relatos parámetros de la matriz melodramática. *El ángel desnudo* no es la primera película que introduce elementos *noirs* en el cine argentino; en su argumento prevalecen, además, rasgos tanto del melodrama como de la narrativa gótica. A la vez, este film retoma un elemento sintáctico del melodrama popular argentino, aquel referido al “mal paso” dado por la joven protagonista. El elemento de la transgresión femenina se convertiría eventualmente en el origen de una variante de melodrama particular de la cinematografía nacional, influida en gran medida por las letras de tango, en que prevalece el *melodrama de madre*. En esta variante del género, la madre se convierte en paliativo de todos los errores y culpas del hijo, y el éxito de éste es presentado en paralelo al hundimiento de la madre. El peso de la culpa recae en última instancia sobre ella, y el hijo reconoce al final de su travesía el sacrificio que su madre había realizado. Esta variante no está exenta de críticas a los rasgos patriarcales del género:

Cierta objeción de la crítica feminista consiste en haber establecido que el cine, en su tradicional modelo patriarcal, siempre tuvo una mirada esencialista, extrema, sobre la mujer: madre o puta, sin términos medios. [...] “Los hombres son quienes han definido las cosas visibles del cine [...]. En el marco de referencia de este cine, las teorías narrativas y visuales masculinas son las que construyen el espacio de la mujer como ámbito para ser mirado” (Ibíd.: 210).¹

¹ La cita dentro de la cita proviene de De Lauretis, 1992: 28.

En una inversión de esta lógica pareciera incurrir *El ángel desnudo*,² una película sobre una adolescente que no quiere formar parte de las mujeres formadas para ser miradas, pero un error del padre la lleva a ceder ante los avances de una figura masculina aterradora y perversa.

La película, estrenada el 14 de noviembre de 1946, forma parte de un núcleo de obras trascendentales en la filmografía de Christensen, y fue motivo de censura estatal, “prohibida para menores de 18 años por tener un plano medio de Olga Zubarry mostrando su espalda desnuda” (Kelly-Hopfenblatt y Trombetta, 2009: 260). La primera etapa de la obra de Christensen se caracteriza por un “pre-Lolitismo, probablemente reflejando y recreando una suerte de imaginario sensual de los 40s, también su imaginación maduró en seguida para incursionar en la sensualidad adulta” (Ruffinelli, 1998: 287). Las subsecuentes películas de Christensen se enfocarían en los tópicos de la *pasión* y la *obsesión*. Así es que surgen obras como *Safo* (1943), *El ángel desnudo* (1946) y *Los pulpos* (1948). Más adelante en su filmografía, Christensen ingresaría de lleno en la elaboración de películas de cine negro, al realizar *La trampa* (1949), *No abras nunca esa puerta* y *Si muero antes de despertar* (las dos de 1952) –la primera, adaptación de la novela *Algo horrible en la leñera* de Anthony Gilbert, y las dos siguientes versiones de relatos de William Irish, escritor que sirvió de fuente de relatos para muchas películas de cine negro de Hollywood–.³ Sin embargo, como sugieren George y Meneses,

El ángel desnudo, en el clásico molde *noir*, teje una red de engaño y abuso, atrapando a una víctima adolescente en sus múltiples hilos: el jugador compulsivo, sus habilitadores y sus torturadores, así como el acosador demoníaco y el posible violador. El destino de Elsa está sellado desde el principio. No hay salvación en este cuento pesimista, ni consuelo en su resurrección en forma de ángel desnudo (George y Meneses, 2018: 61).

Al inicio del film, luego de cometer un crimen, la policía arresta al protagonista – Gaspar Las Heras–. Después comienza un flashback que conducirá al asesinato de Lagos Renard por parte de Gaspar, para vengar la muerte de su hija. A diferencia de las mujeres de los *melodramas de madre* de las décadas del 30 y 40, el peso de la culpa no recae en su hija sino en Gaspar, quien debe hacerse cargo de reparar el daño causado por años de malgastar el dinero y consentir a su única hija con grandes gastos, incluso si ella no demuestra intereses materiales, sino contrariamente, su preferencia por el genuino afecto de quienes la rodean. Gaspar vive en un hogar en el cual las mujeres lo superan en número (su hija Elsa y su hermana Diana) y donde es notable la ausencia de la madre de Elsa, quizás fallecida. Su hermana, Diana, reprocha constantemente a Gaspar por no cuidar su dinero. Gaspar presenta un lado oscuro al no poder controlar sus vicios. Esto lo lleva a perder el dinero de su empresa, y al consecuente pedido de ayuda a su hija. Este ruego por auxilio termina con el sacrificio de la hija (al contrario de lo que sucede en el melodrama de madre) e implica, por parte de Elsa, la toma de conciencia de la dualidad de las figuras masculinas: por un lado, su padre, cariñoso y respetuoso de las mujeres de su familia, pero fracasado en lo económico por una fuerte debilidad espiritual, representada por el vicio del juego; por otro, Lagos Renard, quien configura un tipo de masculinidad opuesta a la de Gaspar. Definen a este personaje su individualidad, su obstinación, su obsesión con la belleza femenina y la falta de escrúpulos.

El frágil espíritu de Gaspar se acerca al personaje clásico del *film noir*: el hombre débil que se deja llevar por la belleza de una mujer y termina en la ruina (como sucede en *Double Indemnity*, 1944; *Scarlett Street*, 1945; *Laura*, 1944; etc.). En este caso en particular,

² Basada libremente en la novela corta *La señorita Else* (1924) de Arthur Schnitzler.

³ *Phantom Lady* (R. Siodmak, 1944), *The Window* (Ted Tetzlaff, 1949), *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954).

el desequilibrio generado por la necesidad de consentir a su hija y su hermana, como si esto subsanara su falla en cuanto a lo económico, derivó en la muerte de su hija y su posterior arresto. Sin embargo, existe una diferencia fundamental respecto de la tradición del film *noir* y la caída del hombre: la *femme fatale* no está dentro del repertorio de personajes. En cambio, la figura femenina que lo lleva a la desgracia es su propia hija, quien sufre una tragedia a causa de la pérdida de su inocencia desencadenada por el vicio del juego de su padre. Por otra parte, el personaje de Lagos Renard recuerda en gran medida al villano de la literatura gótica, que captura a la joven inocente y no le permite escapar de su morada. De este modo, pone en peligro la virtud y la inocencia. Como un clásico villano del gótico, su principal poderío radica en la palabra, en sus virtudes de orador. Al mismo tiempo, este personaje es la contrapartida del afecto paternal, en tanto presenta el lado más oscuro de la adultez masculina y el dominio total sobre la mujer, cuyo deseo se sacrifica por completo, víctima de las fantasías del hombre.

Al colocar el deseo masculino en el centro de la trama, *El ángel desnudo* expone los peligros de la desprotección paternal o más aún la potestad del padre de sacrificar a su hija, un motivo que puede retrotraerse al menos hasta la Virginia romana y en cierta medida hasta el sacrificio de Ifigenia. En una trama pautada por el vicio, el juego encarnado por Gaspar lo lleva a dar el primer paso hacia su destrucción; y el camino culmina con el deseo sexual desenfrenado de Lagos Renard. De este modo, Gaspar presenta una versión no hegemónica de la paternidad como valor primordial de la dominación masculina, en el modo en que la entiende Pierre Bourdieu (2000: 35):

Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina.

Lagos Renard ejerce este tipo de dominación con Elsa; antepone su deseo masculino frente al de ella. Sus actos demuestran de manera evidente las operaciones de dominación masculina tradicionales, a partir del acoso, la violencia y el forzamiento, que terminan por imponerse frente a la voluntad de Elsa, impotente y reducida por completo a la pasividad. De todos modos, el film pone en juego la idea de la defensa del honor de la hija por parte del padre. Esto puede ser visto, dentro de la lógica del film, como un último intento de Gaspar por recuperar la "masculinidad perdida" al haber desperdiciado todo su dinero y arruinado la vida de su hija. Bourdieu señala que hay ciertas tareas que implican la demostración de una característica especial del hombre, en contraste con acciones que presuntamente deben llevar a cabo las mujeres: "Esta inversión primordial en los juegos sociales (*illusio*), que hace el hombre que es hombre de verdad: sentido del honor, virilidad, *manliness*" (Ibíd.: 65). En este sentido, el honor es una sumisión a la norma por parte del hombre que parece no encontrar alternativa al verse reducido a todo lo que implica la negación de la masculinidad:

Un hábito construido de acuerdo con la división fundamental [...] en suma, de lo masculino y de lo femenino, y un espacio social organizado también de acuerdo con esta división que engendra, como tantos dictadores, las inversiones agonísticas de los hombres y de las virtudes, todas ellas de abstención y de abstinencia, de las mujeres (Ibíd.: 66).

Gaspar enfrenta a Lagos Renard para recuperar su honor, pero pierde su libertad y acaba desperdiciando todo: su hija, su trabajo, su honor como miembro destacado de la sociedad. Por otro lado, Lagos Renard, quien se erige como aquel que ejerce la dominación plena de la mujer, es la cara siniestra y perturbadora de la masculinidad y también encuentra un final desgraciado.

b. La puesta en marcha de nuevas masculinidades en *El crimen de Oribe*

En *El crimen de Oribe* (1950), hay una representación de la paternidad con características distintas a las descritas en el apartado anterior. El film, adaptación de la novela corta *El perjurio de la nieve* (1944), de Adolfo Bioy Casares, relata el viaje de Villafañe, un periodista de Buenos Aires que se dirige hacia el sur y debe detenerse en un pueblo entre las montañas luego de perderse en el camino a su destino. En ese lugar, conoce a las hijas de Vermehren, se enamora de una de ellas y le causa la muerte de una manera muy peculiar.

La película sería la primera obra como realizador de Leopoldo Torre Nilsson, aunque en los créditos figure junto con su padre, Leopoldo Torres Ríos, quien tuvo poca incidencia en la realización: “la integración de su nombre en los créditos fue sobre todo una estrategia para que su hijo tuviera absoluta libertad, porque la reputación de Torres Ríos impedía todo rechazo posible de los productores” (Hausmann, 2017: 111-112). Torre Nilsson también escribe el guion de la película, una adaptación del relato original de Bioy Casares, que aborda la temática del encierro —“una de las características determinantes de la narrativa temprana de Bioy” (Setton, 2010: 66)— a través de una trama deductiva que posibilita una lectura en clave policial. La filmografía de Torre Nilsson sería afín a los tópicos que Bioy incluía en sus obras: “el aislamiento, el encierro y, especialmente, el carácter opresivo y siniestro de los vínculos familiares y domésticos que rigen la vida cotidiana se muestran como recurrencias insoslayables en su obra” (Ibíd.: 68). Además, la primera obra de este director ya anunciaba la voluntad de “desajustar las normas genéricas tradicionales e introducirse en los quiebres que hostigan la tranquilidad del receptor” (España, 1998: 59). Si bien el texto original contiene rasgos genéricos que permiten asociarlo con el policial en su variante *de enigma* con elementos fantásticos, donde el misterio de la muerte de Lucía Vermehren debe ser resuelto, la película se acerca a la categoría de film *noir*. Esto se debe a la

ambivalencia de los caracteres, junto con la ambigüedad de las víctimas “siempre semisospachosas”, así como las contradicciones en la figura del héroe [...] La perspectiva respecto del crimen y la muerte excluye el punto de vista de la ley, en oposición al documental policial, que los narra desde una perspectiva externa y oficial (Setton, 2010: 73).⁴

A partir de los personajes masculinos, es posible considerar una especie de división fundamental entre dos generaciones que pugnan por el verdadero valor de las relaciones afectivas. Por un lado, Vermehren compone una figura paternal sobreprotectora que promueve el encierro en su territorio hogareño; por el otro, las figuras más juveniles (pero ya adultas) de Villafañe y Oribe, uno periodista, encargado de interpretar el mundo que lo rodea y comunicarlo a sus pares; y el otro, poeta, amante de los misterios y cautivado por los sucesos casi fantásticos que lo rodean.

En ese sentido, Vermehren pareciera condensar las características de una paternidad tradicional. Sin embargo, este tipo de paternidad es puesta en tensión por la ausencia de madre en el hogar, y la exigencia que implica la enfermedad de su hija Lucía, a quien debe proporcionarle los cuidados asistenciales y hogareños, tradicionalmente a cargo de las mujeres. Por ello, Vermehren es una inversión de la figura paternal de la sociedad industrial. En este tipo de sociedades,

el mundo se divide en dos esferas heterogéneas que no se comunican: la privada, que es el hogar familiar regentado por la madre; la pública y profesional, reino exclusivo de los hombres. [...] La sociedad industrial, al alejar al padre del hijo,

⁴ Esta categoría de víctimas “semisospachosas” es utilizada por Borde y Chaumeton (1958) para caracterizar a los protagonistas del *film noir*.

ataca el poder patriarcal. Es el fin del patriarca todopoderoso que impone la ley a su esposa y a sus hijos (Badinter, 1993: 111-112).

De este modo, Vermehren se instaura a sí mismo como un último enclave de la paternidad tradicional y represiva en un mundo de cambios. La pulsión por repetir el mismo día indefinidamente acentúa aún más la urgencia de este personaje por mantener las formas tradicionales, a través de las cuales considera que salvará a sus hijas.

Las acciones de Oribe y Villafañe que franquean el terreno de Vermehren pueden ser entendidas como el pasaje de hombres jóvenes a través de los ritos de iniciación en la masculinidad. Estos ritos “siguen existiendo en numerosas sociedades humanas y se practican con mayor o menor crueldad y dramatización” (Ibíd.: 96). Las tres etapas de las que consta el rito de iniciación son “la separación de la madre y del mundo femenino; la transferencia a un mundo desconocido; y el sometimiento a unas pruebas dramáticas y públicas” (Ibíd.: 94). De esa manera, Villafañe ingresa en soledad a un mundo desconocido, rodeado de otros hombres en un antiguo hotel en el medio de un pueblo lejano de la Patagonia. Al mismo tiempo, Oribe se encuentra en el punto intermedio de su pasaje por su iniciación masculina, con mayor conocimiento del entorno. Oribe y Villafañe, ya alejados de sus madres y separados del mundo femenino, emprenden su resocialización con el resto de los hombres que forman parte de la adultez, pero no llevan a cabo sus hazañas de la misma manera que los demás. Si bien el desapego de las figuras femeninas no es visible, sí es posible vislumbrar cómo Villafañe es arrancado muy drásticamente de un espacio seguro, de contención, y lanzado a otro donde se le exige que ponga a prueba su instinto de supervivencia.

En este nuevo terreno, cobra importancia la figura de Oribe, y mientras avanza el film Villafañe encontrará en él la demostración de una alternativa para sus días en el alejado pueblo patagónico. De algún modo, el aprendizaje de un par de su mismo sexo lo insta a traspasar las puertas de la casa de Vermehren, con el objetivo no sólo de resolver el misterio del encierro de las hijas en la casa, sino también para relacionarse con Lucía y, de este modo, poner fin a una paternidad cruel y castradora. Como menciona Oribe, el ingreso furtivo en la casa terminó con el infierno del que eran víctimas las jóvenes.

El ejercicio del dominio y la violencia diferencian a Vermehren de Oribe y Villafañe. El padre de las jóvenes representa una masculinidad que apela al ideal de hombre duro. Por otra parte, este hombre enfermo y fragmentado desempeña funciones ambiguas respecto de los roles de género: por un lado, es el organizador de la vida doméstica y la economía hogareña (labores atribuidas tradicionalmente a la mujer) y, por otro, desempeña el papel de protector y proveedor de recursos. Ante la enfermedad de Lucía, se encuentra en la disyuntiva de dejar morir a su hija o desarrollar una vida en la cual el encierro es la ley. En esta lógica del encierro, la aparición de nuevos hombres no supone solamente la intimidación de una intrusión a la propiedad privada y la eventual muerte de Lucía, sino que también implica la amenaza del ingreso de una nueva masculinidad. La violencia de Vermehren es representativa de una dualidad sobre la cual se exponen dos modos de mutilación: “mutilación de su feminidad o mutilación de su virilidad; herida mortal para su «alma femenina» o bien ahogamiento en el regazo maternal” (Ibíd.: 156).

El crimen de Oribe parece sugerir una posible evolución en las representaciones de la masculinidad en el cine argentino a partir de la confrontación entre dos hombres que se complementan y no temen considerar al otro como un aliado, contra un hombre individual, arcaico y violento que encarna la visión tradicional y protectora, pero a la vez mutilada y enfermiza de la masculinidad. El hombre del futuro no puede contar consigo mismo para resolver sus problemas, sino que debe complementarse con

otros que puedan atender a aquellos aspectos que lo conformarían en su plenitud. No obstante, el esfuerzo común de Oribe y Villafañe acaba con la vida de uno de ellos y deja al otro en soledad, en el medio de una ciudad colmada por otros hombres. La aventura de Villafañe resultó ser un atisbo de un posible mañana en el cual los hombres colaboren entre ellos, cada uno aportando con su capacidad para derrumbar las paredes de la prisión de la familia tradicional.

c. El Estado como tutor y promotor de justicia social en *La encrucijada*

La encrucijada (1952) arroja otra luz sobre la función protectora del padre: un delincuente decide huir de la cárcel para salvar a su hijo de un destino similar.

Esta película de Leopoldo Torres Ríos puede incluirse en una serie de obras que abordan lo carcelario desde finales de los años cuarenta y durante inicios de los cincuenta. Además de esta obra se pueden mencionar *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese, *Mujeres en sombra* (1951) de Catrano Catrani, y *Deshonra* (1952) de Daniel Tinayre. Es destacable que las últimas dos, al igual que *La encrucijada*, ofrecen una mirada de la cárcel que se acerca a lo melodramático. Narran, así, las penurias en el interior de los presidios. En ese sentido, el cine carcelario argentino se presenta como una inflexión local sobre un tipo de representación de las prisiones que en la mayor parte del registro cinematográfico se adecua a las exigencias del género al que pertenezca cada obra. De ese modo,

la inflexión más importante que se produce en el cine argentino y latinoamericano, sin duda, es su tendencia a usar el melodrama para acercarse a la vida de los presos. Es que la narración melodramática resuelve imaginariamente la contradicción entre condena y atracción moral que suscita el delito en las sociedades latinoamericanas (Aguilar, 2007: 165).

Durante la mayor parte de su filmografía, Torres Ríos fue un director formado y desarrollado en la industria, a través de la producción en estudios. Sin embargo, esto no impidió su interés por elaborar películas que cuenten con un despliegue técnico y estético, como supo mostrar en *La vuelta al nido* (1938), que luego fue considerada por la crítica no sólo “una rareza, sino también un anticipo del tipo de cine que estaban por realizar los jóvenes directores de la generación del 60” (Peña, 2012: 70). Hacia la maduración de su carrera, que tuvo lugar desde finales de los cuarenta, puede advertirse el interés en buscar un cruce entre el lirismo y el realismo en films tales como *Santos Vega vuelve* (1947), *El regreso* (1950), la ya mencionada *El crimen de Oribe*, que se intercalan con obras que tienden a una “depuración expresiva, profundizando en ambientes y temas que trataba desde sus comienzos” (Peña, 2012: 112). Entre esos films puede encontrar su lugar *La encrucijada*, que utiliza recursos estéticos y narrativos –como los *flashbacks* y fotografía en alto contraste y clave baja– que trascienden el realismo y sugieren un universo expresivo con mayores matices.

En este film se hace presente una serie de elementos de relevancia para la figura paterna, que al mismo tiempo da cuenta de diversas problemáticas concurrentes en el momento de realización de la película. En primer lugar, es preciso referirse a la relación que se establece entre la pobreza y la delincuencia: el protagonista de la película, Selvi, no delinque por una ambición, sino que lo hace por falta de trabajo y necesidad de provisión de sus seres queridos. En ese sentido, la película asocia la delincuencia con la ausencia de justicia social. Selvi es presentado como una víctima de la marginalización social, y su posterior ingreso a la cárcel no sólo no lo salva, sino que además lo transforma en un hombre resentido. Éste es el segundo aspecto sobre el cual el film enfatiza su carga dramática: la cárcel como posibilidad de transformación de los sujetos que compondrán una nueva sociedad. De manera similar

a lo que sucede en *Deshonra* de Daniel Tinayre del mismo año, la película aborda temáticamente la reforma del sistema penal que se estaba llevando a cabo, promovida por Roberto Pettinato:

entre 1946 y 1947 Roberto Pettinato impulsó una abigarrada lista de cambios en los penales argentinos. El discurso estatal sobre el castigo pasó de estar centrado en los derechos de la sociedad a girar en torno a los derechos del preso. La reforma peronista promovía el “desagravio histórico de los penados” e instalaba medidas democratizadoras de la sociedad carcelaria ya existente. [...] la reforma de Pettinato no se basaba solamente en la mejora de las condiciones de vida, sino que implicaba un cambio de estatus, tanto para el preso como para quienes administraban cotidianamente su pena en las prisiones. En función de ello, el preso se hacía visible en los medios masivos y se lo integraba a distintas prácticas sociales y políticas en actos simbólicos que se desarrollaban en la Penitenciaría Nacional. Con respecto al personal carcelario, se puso en marcha la concesión de mejores condiciones laborales así como una tarea de organización y jerarquización de sus cargos (Kriger, 2010: 183-184).

En ese sentido, *La encrucijada* parece sugerir la *desmarginalización* del protagonista al presentar la posible redención de un delincuente que había resignado cualquier posibilidad de estar en armonía con la sociedad. Las escenas en que se presenta la Penitenciaría Nacional luego de la reforma hacen uso de planos generales, y se ve a los presos realizar actividades al aire libre, sin llevar uniformes que los transformen en una masa homogénea. En relación con ello, el argumento del film es impulsado por un flashback que tiene lugar a causa de la inquietud de las autoridades de la cárcel, quienes veían en Selvi a un hombre reformado con poco tiempo de condena por delante. Un elemento de la puesta en escena que da cuenta de los beneficios de la reforma es el cambio en el rostro de Selvi: la cicatriz en su cara, producto de la violencia carcelaria, convirtió al protagonista en un delincuente con una marca social, que precisaba esconder para poder salir a la calle. Asimismo, hacia el final del film, con la eventual redención del personaje principal, podemos advertir la ausencia de esta marca. Esta última escena vuelve ejemplar la desaparición de esa herida en su rostro: ejemplo de redención y de renacimiento, tanto del individuo como de la sociedad, gracias a las reformas del gobierno peronista.

Al mismo tiempo que el film expone las penurias a las que eran sometidos los presos y las –en ese entonces– novedosas oportunidades que les ofrecía la reforma carcelaria, incluye elementos que sugieren la posible búsqueda de armonía entre los objetivos del peronismo y el dogma católico. En ese sentido debemos destacar el importante influjo político de la Iglesia católica en el país desde la década de 1930. Logró ocupar espacios y consolidó posiciones y reconocimientos en el campo político y social, aunque no haya alcanzado el proceso de catolización por completo de la sociedad, a pesar de haber acompañado los golpes de 1930 y 1943, en los que veía la oportunidad de una corporativización de la sociedad argentina. Con la llegada del peronismo al poder en 1946, varios sectores del clero consideraron que la Iglesia podría instrumentalizar al nuevo gobierno, darle contenidos. El clero no tardó en asociar el decaimiento de los índices demográficos de los integrantes de los hogares argentinos con una aparente crisis de la familia. No obstante, el sector eclesiástico no fue el único en prestar atención a estas problemáticas, sino que ciertas secciones gubernamentales siguieron una línea de políticas redistributivas que formaron parte de los objetivos de la “justicia social”:

Incremento del salario familiar, disminución de impuestos a familias numerosas, fomento de subsidios y de préstamos por matrimonio y nacimientos, prioridad de empleo y acceso de vivienda a padres de familia. [...] muchas de estas políticas [...]

se vinculaban estrechamente con un objetivo del gobierno: el crecimiento vegetativo de la población considerado la base del desarrollo económico (Bianchi, 1999: 120).

El peronismo, en este sentido, adhirió a una concepción de familia afín a las ideas de la Iglesia católica, lo que se vio reflejado de manera aún mayor en las declaraciones de los miembros de la Convención Constituyente de 1949. En este sentido, Raúl Mendé sostuvo que el ordenamiento cristiano de la familia era el “ordenamiento tradicional argentino”.⁵

No obstante, existían desacuerdos entre el Estado y la Iglesia en cuanto al avance del primero en detrimento de la segunda hacia el interior de la familia. En particular, la Iglesia consideraba que ese avance contenía un carácter “hedonista”, al sugerir que otorgaba excesivos privilegios a la familia. Los beneficios laborales y el acceso a mejores condiciones de vida en las grandes urbes eran entendidos por la Iglesia como afrentas contra el hogar familiar, y la ausencia de adultos en el hogar durante el día era vista como la ausencia del “piloto de la nave” (Ibíd.: 122-123).

Entre otras políticas, el reconocimiento de los hijos ilegítimos por parte del Estado estaba en la línea con la “implantación de un ‘nuevo patriarcado’ que reformuló la relación entre la familia y el Estado debilitando los derechos tradicionales de los hombres en favor de los niños y las mujeres” (Cosse, 2006: 15). Este mismo proceso ayudó a visibilizar la heterogeneidad de prácticas familiares en tensión con el establecimiento de un modelo de familia homogéneo y excluyente. Las leyes sobre legitimación de hijos naturales o provenientes del adulterio y el incesto apuntaron a otorgar dignidad a aquellos individuos que se encontraban en los márgenes de la sociedad al haber “sido engendrados por relaciones que contrariaban la institución matrimonial, el orden del parentesco legítimo y las bases normativas de la moral pública” (Ibíd.: 27).

En este marco, *La encrucijada* parece buscar enmendar los lazos entre el Estado y la Iglesia al presentar la redención de un personaje que –como se indica al inicio del film– es hijo “de padre desconocido”. Su condición de hijo ilegítimo, asociada a las injusticias sociales que lo rodearon y afectaron durante su adultez, lo envió a los márgenes de la sociedad. En ese sentido, la cárcel funcionó, en primera instancia, como un espacio que profundizó la marginalización sufrida durante toda su vida. Posteriormente, la paternidad, junto a la reforma carcelaria, logró que Selvi pudiera reconstruirse como individuo en una sociedad que se encontraba preparada para forjar hombres del mañana. Su objetivo principal, entonces, se constituyó en la creación de una familia consumada tanto por la Iglesia, desde la unión matrimonial, y por el Estado, mediador y movilizador de reformas para el avance de la sociedad argentina. Es una paternidad moderna en la que las marcas sociales y culturales (expresadas por la cicatriz en el rostro de Selvi) pueden ser borradas a partir del esfuerzo de instituciones en conjunto, y a través de las cuales se pueden promover ideales de hombres nuevos que, en vez de delinquir, puedan ser privilegiados por los logros de un Estado participativo e impulsor de la justicia social.

d. La bestia debe morir y el debate sobre la autonomía en la pedagogía infantil.

Por último, otra visión acerca del paradigma de la paternidad es presentada en *La bestia debe morir*.⁶ La filmografía de Viñoly Barreto no ha sido suficientemente explorada. Este director uruguayo tuvo una formación universitaria en filosofía y teología, temas

⁵ Convención Nacional Constituyente. *Diario de Sesiones*. 24 de enero-16 de marzo. Buenos Aires, Congreso de la Nación. 1949, 392-394.

⁶ Adaptación de la novela de 1938 de Nicholas Blake, seudónimo de Cecil Day-Lewis.

que se reflejan en sus películas,⁷ que exponen su interés en “las pasiones exacerbadas y era dueño de una cultura visual que le permitió crear algunas de las imágenes más intensas del cine argentino” (Peña, 2012: 127). En sus inicios en Argentina trabajó en la puesta en escena de obras teatrales (como *La anunciación de María* de Claudel) hasta iniciar –de la mano de Alberto de Zavalía– su carrera cinematográfica con *Estrellita* (1947). Luego de una serie de propuestas de géneros diferentes (que incluye *Corrientes... Calle de ensueños!* (1949), *Con el sudor de tu frente* (1950) y *Reportaje en el infierno* (1951)) consigue realizar *La bestia debe morir* en 1952, un *film noir* que tuvo buenas críticas en su momento, pero cuya mirada retrospectiva es aún más positiva, como da cuenta Fernando Martín Peña en *100 años de cine argentino* y su proyección en festivales como Noir City en el cine SIFF de Seattle (Estados Unidos).⁸ Eduardo Russo, en uno de los pocos estudios que se han llevado a cabo sobre esta película, la liga a la herencia del *thriller* inglés, género del que directores como Alfred Hitchcock supieron sacar fruto: siguiendo a Todorov, considera que las películas de Christensen y Viñoly Barreto, basadas en obras de Nicholas Blake y Cornell Woolrich (bajo el seudónimo de William Irish) aluden “al tipo particular del relato de suspenso al que designa como la «historia del sospechoso-detective»” (Russo, 2005: 64).⁹ La acepción del *thriller* rescatada por Russo es categóricamente literaria, y en el análisis transpositivo que lleva adelante aplica los rasgos distintivos de ese género a obras cinematográficas: “El mundo del *thriller* es consustancial a una angustia estética que convoca a cierta dimensión fóbica del policial, y lo conecta con un terror sordo que el cine convirtió en una construcción privilegiada, aprovechando la habitabilidad propia del cine clásico” (Ibíd.: 65). Esta descripción del universo ficcional del género, al que según Russo corresponderían las películas, puede bien considerarse como una caracterización del mundo en que tienen lugar relatos de *film noir*. No obstante, reconoce en la filmografía de Christensen y Viñoly Barreto parte de la fuerza internacionalizada del cine negro hollywoodense, por el uso de una puesta en escena que pone de manifiesto recursos de esa categoría fílmica. En *La bestia debe morir* se puede descubrir “la corrosión de todo un imaginario patriarcal consagrado por la tradición del cine predominante argentino. [...] Lo que allí comienza es la historia de soledades absolutas, que la fatalidad convoca a la cercanía del crimen” (Ibíd.: 69).

Este film nos introduce en la historia de Frank Carter, un escritor que se encuentra envuelto en la historia del crimen de un rico terrateniente llamado Robert Rattery. El film presenta en su argumento algunos aspectos que se vinculan a la conformación de la masculinidad en la sociedad a partir de la presentación del personaje principal y su relación con otros hombres en el desarrollo del relato. En primer lugar, se elabora una dualidad en la manera en que afecta a Frank Carter la muerte de su hijo Marty. En ese sentido, la adopción de la identidad “Felix Lane” es configurada como una “máscara” de masculinidad que le sirve para vengarse del culpable de la muerte de Marty, Rattery. La composición de este personaje indica la posibilidad de que los hombres se transformen en monstruos sin piedad, y ése es el peligro que Frank reconoce al ver que Rattery es exitoso en cuanto a lo económico, social y con las mujeres: el villano del film es el paradigma del *ideal masculino* para la gran mayoría de los hombres:

Al promover esta imagen inaccesible de la virilidad se suscita una toma de conciencia dolorosa: la de ser un hombre inacabado. Para luchar contra ese sentimiento

⁷ *El vampiro negro* (1953), *El dinero de Dios* (1959) y *Orden de matar* (1965) dan clara cuenta de ello.

⁸ El 14 de febrero de 2020 una restauración de la película realizada por la UCLA Film & Television Archive fue proyectada en el cine SIFF Egyptian de Seattle en el marco de la muestra *Noir City*: <https://www.siff.net/year-round-cinema/film-festivals/noir-city/the-beast-must-die>

⁹ “En este caso, un crimen se comete en las primeras páginas y las sospechas de la policía se dirigen a cierta persona (que es el protagonista). Para probar su inocencia, esta persona debe encontrar por ella misma al verdadero culpable, incluso si para ello arriesga, en tren de hacerlo, su propia vida. Puede decirse que en este caso el personaje es al mismo tiempo el detective, el culpable (a los ojos de la policía) y la víctima (potencial, de los verdaderos asesinos)” (Todorov, citado en Russo, 2005: 64).

permanente de inseguridad, determinados hombres creen poder encontrar el remedio en la promoción de la hipervirilidad. De hecho, acaban siendo prisioneros de una masculinidad obsesionada y compulsiva que no les proporciona jamás la paz, sino que es fuente de autodestrucción y agresividad contra todos los que amenazan con poner fin a la mascarada (Badinter, 1993: 164).

Y en última instancia la hipervirilidad lleva a los dos hombres a su muerte: Frank Carter, actuando como Felix Lane, logra llevar a Rattery a un bote, donde éste demuestra su inseguridad, y expone en ese momento las máscaras que los resguardaban de la frágil ambigüedad y los temores que los llevaron a cometer actos criminales. Al destruirse la fachada, Frank Carter queda vacío y decide acabar con su vida, aunque a sabiendas de que pudo manifestar gracias a Ronnie, el hijastro de Rattery, su deseo educador de que el día de mañana no construya la máscara social de masculinidad tradicional.

En cierto modo, la tarea de Frank Carter es encarnar a Felix Lane en aras de acabar con la Ley del Padre. A través de esta ley –siguiendo las tesis lacanianas–, el padre otorga al hijo el poder de la primacía del falo, que le permite acceder a un nivel simbólico del lenguaje en el cual el falo se erige como representante de la única libido y por ende ratificadora del patriarcado: “El falo es el mayor significante, el significante de los significantes que rige los demás y permite la entrada del ser humano en el orden de la cultura” (Ibíd.: 167). La primacía del falo lleva a que el hombre considere que deba afirmar su masculinidad, y aquellos que fracasan en esa identificación recaen en un excesivo rechazo de la feminidad, que podría llevarlos a convertirse en violadores. Este tipo de violencia es representativa de un “modelo de hombre superviril, desmadrado y desfeminizado, [...] fuente de un verdadero malestar de identidad que causa una doble violencia: la que agrede a los demás y la que se vuelve contra sí mismo” (Ibíd.: 173). Rattery abusa de su posición de hombre e incurre en la violencia: acosa mujeres, golpea a niños, engaña a su esposa.

El ideal viril paga un alto precio, y eso es lo que sugiere la película a partir de las acciones y trayectos que llevan adelante el héroe y el villano, así como también por el modo en que se reflejan estas actitudes en los niños del film. Inicialmente Marty, y luego Ronnie, comienzan su incursión en el mundo de la adultez: el primero encuentra la muerte buscando la aprobación de los mayores, en especial de su padre; y Ronnie desarrolla un lado más rebelde al rechazar la influencia de Rattery y admirar la literatura de Felix Lane. Esto da lugar a una tensión en la manera en que se relaciona Frank Carter con el niño, debido a que mientras cree que debe proteger a Ronnie de las acciones violentas y represivas de su padrastro, reflexiona acerca de la posibilidad del desarrollo de su la autonomía.

La película pareciera dialogar entonces con las concepciones contemporáneas de la educación infantil. Durante dicho período, el peronismo elaboró una pedagogía en la que “los niños fueron interpelados como sujetos privilegiados por políticas sociales y moldeados por una *pedagogía política* progresivamente volcada hacia el adoctrinamiento y la búsqueda de inscripción de la niñez en las luchas por la hegemonía” (Carli, 2003: 259). El objetivo del peronismo en la promoción de ese tipo de políticas fue esbozar los rasgos –elaborando contenidos culturales y pedagógicos– de un *tipo de hombre* que el nuevo gobierno quería formar, hombres “inclinados profundamente al bien público e inspirados defensores de la verdad y del bien” (Perón, 1948). Dentro de los objetivos del primer Plan Quinquenal, un enunciado se refiere al “moldeamiento de la personalidad infantil”, y en esa lógica tendrían lugar las ideas de Juan Cassani, pedagogo que consideró la educación como un “proceso espiritual” basado en la relación entre un joven y un adulto, quien se erige como discípulo del primero, para ponerlo “en contacto con el mundo de los valores” (Carli, 2003: 284). En ese sentido,

el gobierno peronista insistió en la promoción de la justicia social en los niños y jóvenes, y a partir de 1949 Perón acentuaría los controles políticos sobre la lealtad al gobierno. En ese contexto, el Estado llegaba a los niños desde una transmisión de los adultos hacia ellos, una transmisión doctrinaria que suponía “un trabajo pedagógico que impactara en el orden de la subjetividad, es decir que impactara sobre la experiencia emocional y psicológica de los niños” (Ibíd.: 311). De esta manera, la apelación a la conquista del espíritu del niño se ligaba a los propósitos del segundo Plan Quinquenal, y se acentuaba aún más con la inclusión en las aulas, desde 1951, de textos político-doctrinarios tanto para docentes como para alumnos. A través de estas políticas, Perón consiguió que la Iglesia ya no fuera la que rigiera sobre el hogar, sino el Estado.

Frank Carter se preocupa por la educación espiritual de Marty, y luego de Ronnie, debatiéndose entre la duda acerca de si acompañar a los niños en sus aventuras, promoviendo la valentía de ellos, o controlarlos e imponerles límites acerca de hasta dónde es necesario que los futuros adultos arriesguen su vida para demostrar su coraje. Carter comprende que su tarea es influir en el espíritu de Ronnie, y no culpabilizarse por la muerte de Marty. Encarnar a Felix Lane significó para Carter la posibilidad de ponerse en el lugar de aquellos hombres que cumplen con la Ley del Padre y la siguen a rajatabla, para comprender que no era el camino adecuado a través del cual se pudiera incidir en los destinos de los más jóvenes. Asimismo, la particular relación entre Carter, Ronnie y Rattery presenta una tensión con la concepción de educación espiritual que el gobierno peronista llevaba adelante en ese momento. El film equipara a los adultos con los niños, con la convicción de que éstos son conscientes de sus acciones, y de que deben confiar en sus instintos, incluso si eso significa dejar fluir sus emociones.

En ese sentido, parece anticipar un tipo de paternidad que se promovería a través de los medios de comunicación masivos desde los inicios de la segunda mitad del siglo XX en Argentina. A través de revistas como *Vea y Lea*, publicaciones como *Nuestros Hijos* y columnas en algunos diarios de tirada masiva, un grupo de profesionales en psicología, ginecología y pediatría, influidos por los trabajos de Florencio Escardó, elaboraron textos, artículos y libros que impulsaban el desarrollo de un nuevo tipo de paternidad en Argentina que se adaptara a los cambios de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. En estos trabajos se promovía “el nuevo modelo paterno [que] se legitimó en su oposición a las imágenes de autoridad, a un escaso compromiso afectivo y a la distancia emocional en las relaciones paterno-filiales” (Cosse, 2009: 431). En este sentido, el nuevo modelo de paternidad tuvo su origen en relación con un nuevo paradigma de crianza de orden psicológico, y suponía un mayor compromiso de los padres con el cuidado y la atención afectiva de los hijos. Siguiendo ese precepto, pretendía que los roles ocupados por los padres fueran intercambiables, y para esto proponía la distribución de tareas relacionadas con los cuidados maternos en pos de fomentar un lazo afectivo basado en el cariño y la amistad:

Las nuevas disposiciones de la paternidad estaban recubiertas de una connotación de ruptura con el tipo de relaciones paterno-filiales que supuestamente había predominado en el pasado, en las cuales las bases de la autoridad del padre estaban asociadas al temor y a un poder desmedido. Por el contrario, en el horizonte de entonces la autoridad del padre debía ser el resultado natural del cariño, la confianza y el respeto (Ibíd.: 439).

De esta manera, al mismo tiempo que propone una alternativa dentro de la educación espiritual de los jóvenes, rechazando las paternidades en las que la autoridad era desarrollada a partir de la amenaza y la violencia, *La bestia debe morir* anticipa un tipo de paternidad que tiene en cuenta la autonomía de los niños, considerando

como una pieza importante el acompañamiento desde una transmisión horizontal de valores, a diferencia de la transmisión vertical propuesta por las políticas pedagógicas estatales de entonces. Cuando Frank Carter consigue vencer a la figura que encarna las paternidades tradicionales, ya pudo plantar la semilla en el joven Ronnie, quien deja fluir sus sentimientos a través de un llanto, que, a la vez que expresa su tristeza, marca un final en su etapa de niñez y lo muestra preparado para su adolescencia y su vida adulta.

3. Conclusiones

A partir del análisis de estas cuatro películas podemos afirmar que existen diversos modelos paternos que no coinciden en los valores que promueven: estos van desde perspectivas negativas de las paternidades tradicionales hasta la construcción de paradigmas nuevos que van de la mano de políticas estatales y difusión en medios de comunicación. De la misma manera que en Argentina, en Hollywood, “el thriller duro *noir* revela una obsesión particular con la representación de desafíos y problemas dentro del ordenamiento de la identidad masculina y la autoridad cultural masculina” (Krutnik, 1991: 25).¹⁰ Sin embargo, la manera a través de la cual la industria estadounidense abordó la problemática fue a partir de la ubicación central de la mujer como objeto sexualizado, la *femme fatale* que define al edípico protagonista masculino. Al mismo tiempo, el ciclo de películas que inició el período clásico del cine negro presentó en la pantalla problemáticas ligadas a la nueva vida en la posguerra occidental. En sí, “estos thrillers de la década de 1940 ofrecen una serie de representaciones alternativas o ‘transgresoras’ del deseo y la identidad masculinas, junto con un encuadre manifiestamente más escéptico de la red de la autoridad cultural masculina” (Ibíd.: 88).

De manera análoga, las películas que hemos analizado dentro de la filmografía argentina exhiben cierto escepticismo en cuanto a la primacía del patriarcado y parecen sugerir una posible alternativa de escape, que consolide las posiciones de cada uno de los integrantes de la familia, a través de la construcción de personajes que se encuentran en situaciones adversas, que los separan del resto de sus familiares.

En primer lugar, *El ángel desnudo* pone en relieve los peligros del descuido de los hijos al lanzar al peligro de un adulto perverso a una inocente joven de 16 años. La película sugiere, a través del pasaje de Elsa, la hija de un empresario despilfarrador y negligente, que los padres deben prestar continua atención a sus hijos, como una manera de hacer perdurar el honor paternal. Por otro lado, Lagos Renard, el villano, exhibe todos los rasgos de una masculinidad violenta e imponente, que supone riesgos para la inocencia de los hijos. En definitiva, la película toma el lugar de Elsa para exponer una eventual rebelión ante un orden patriarcal que se olvida de sus intereses y sus deseos, y que se impone sobre ella como una red de la cual no hay escape.

El crimen de Oribe, como contrapartida, muestra los peligros de una paternidad que, en ese caso, sobreprotege a su descendencia y muestra los efectos de esa sobreprotección sobre sus hijas. La necesidad de continuar perpetuando el día previo a la muerte de una de ellas sugiere la insistencia de hacer resistir la organización familiar tradicional frente a un mundo en plena transformación. Como emblemas de esa transformación se erigen Oribe y Villafañe, dos jóvenes hombres que se complementan, con el fin de acabar con la tiranía de Vermehren, el padre de las jóvenes encerradas en su casa. La presentación de estos personajes sugiere la aparición en la sociedad de hombres que deben superar obstáculos para convertirse en hombres del mañana, representantes

¹⁰ La traducción es nuestra.

de una masculinidad moderna que trabaje en conjunto. Estos nuevos hombres, por otra parte, introducen una nueva instanciación de la sexualidad, que, por un lado, contrasta con el carácter reproductivo que lleva inscripto el padre de las jóvenes en el propio nombre (*sich vermehren: multiplicarse, reproducirse*); por otro, la marcada sugerencia del vínculo homoerótico entre Villafañe y Oribe (presente en el relato de Bioy y todavía más subrayado en esta adaptación filmica), que también contrasta con los modos tradicionales de la masculinidad sostenidos por la Ley del Padre.

Cabe destacar que en estas primeras dos películas las figuras paternas parecieran comprender la pérdida de sus hijas no solo como un fracaso en cuanto a su rol como padres, sino como el final de su labor masculina en el mundo que habitan: la pérdida de una hija en la viudez es casi una concreción de aquella iniciada con la muerte de sus esposas. La muerte de sus hijas, extensiones de sus esposas (esto es claramente expresado en *El ángel desnudo*, donde un cuadro de la madre de Elsa muestra el sorprendente parecido con la joven), representa un fracaso existencial de magnitudes insondables.

Por otro lado, *La encrucijada* presenta los modos en los que la familia, el Estado y la Iglesia pueden trabajar en conjunto para reformar a un hombre y recomponer el hogar en un contexto de injusticia social. La historia de Selvi ejemplifica el paso de un sujeto marginalizado –que fue despreciado por las instituciones carcelarias, “marcado” por su pasado como delincuente, alienado por su condición de pobre y “de padre desconocido”– que, urgido por la posibilidad de que su hijo encuentre un destino igual al suyo en el crimen, huye de la cárcel que –en plena reforma peronista– lo contenía y buscaba reincorporarlo a la sociedad, para poder salvar el futuro de su hogar. Finalmente, la tríada Estado-Iglesia-Familia se consagra como salvadora del personaje principal y su hogar. De ese modo, esta película sugiere que una paternidad que se encarama dentro de los patrones de la justicia social no puede existir sin tutela estatal de la familia y acompañamiento de la Iglesia.

Finalmente, el caso de *La bestia debe morir* expone la necesidad de educar a los jóvenes en el terreno espiritual, al rechazar algunas concepciones de la política pedagógica contemporánea a su producción, manifestando la posibilidad de que una educación infantil pueda llevarse a cabo mediante la aceptación de la autonomía de los niños, en la cual los padres deben funcionar como una guía que incentive a los más jóvenes a seguir sus instintos y defender su anhelo de aventurarse ante lo desconocido. La máscara de masculinidad que el protagonista decide colocarse para enfrentar a Rattery ratifica el rechazo por un tipo de dominación masculina que se apoya en la Ley del Padre para sostenerse en el tiempo e imponerse sobre aquellos considerados inferiores. La paternidad que expone esta película anticipa un modelo que en décadas siguientes sobrevendrá sobre la cultura y los medios de comunicación en Argentina.

Con el análisis de estas películas no pretendemos dar cuenta de representaciones que funcionen como reflejo del *Zeitgeist* contemporáneo; para efectuar un análisis de esa índole deberíamos tener en cuenta el contexto en un sentido más amplio, considerando también las películas más exitosas y comentadas en la esfera pública. Sin embargo,

aquellas películas que inicialmente parecen ofrecer pocas perspectivas para recompensar el análisis crítico, sobre la base de sus cualidades textuales intrínsecas, pueden revelar mucho sobre su momento histórico cuando son consideradas dentro de su contexto cultural más amplio¹¹ (Chopra-Gant, 2006: 7).

11 La traducción es nuestra.

La intención de este trabajo ha sido presentar una multiplicidad de visiones alternativas de la paternidad que generan tensiones acerca de los roles paternos en función de su carácter primordial como consolidador de una masculinidad tradicional. Asimismo, es posible trazar un camino que comienza presentando una paternidad cuestionable, continuada por una alternativa en la juventud, y bifurcándose en dos posibilidades: la conciliación de la familia tradicional con las instituciones autoritarias o el reconocimiento de la autonomía de los niños. De tal manera, los films hacen posible atisbar una transición que tiene lugar desde mediados de la década del cuarenta hasta inicios de los cincuenta en la que los roles paternos fueron objeto de diversas miradas que convergieron a través de ese período. En ese sentido, las primeras películas hacían hincapié en una protección paternal en el espacio hogareño, pero se cuestionaban acerca del grado adecuado de la misma; en contraposición, las últimas obras dan cuenta de la relevancia de la presencia paterna en la crianza del hijo, para –en primer lugar– garantizar una vida en sociedad más justa, al armonizar la vivencia hogareña con las instituciones eclesiástica y estatal, y –en segundo término– procurar una masculinidad que no atente contra la sociedad y el futuro de las próximas generaciones. Hasta qué punto el Estado tuvo que ver con la representación de estas concepciones escapa a los objetivos de este trabajo, pero cabe subrayar que los debates acerca de la paternidad y la masculinidad que siguieron adelante en la cinematografía argentina desde finales de los cincuenta y durante la década siguiente eclosionaron con la aparición de los jóvenes y sus preocupaciones en los films de la Generación del 60.

Bibliografía

- » Aguilar, G. (2007). "Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra* y *Carandiru*". *Nueva Sociedad*, 208, 162-178.
- » Badinter, E. (1993). *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad. La sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Bianchi, S. (1999). "Catolicismo y peronismo. La familia entre la religión y la política (1945-1955)". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 19, 115-137.
- » Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Traducción: Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange.
- » Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- » Carli, S. (2003). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Chopra-Gant, M. (2006). *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres: I.B. Tauris.
- » Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento: Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Cosse, I. (2009). "La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)". *Estudios demográficos y urbanos*, 71, 429-462.
- » Christensen, C. H. (1946) *El ángel desnudo* (film).
- » De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- » España, C. (1998). "Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta". *Nuevo texto crítico*, 21/22, 45-73.
- » George, D. y Meneses, G. (2018). *Argentine Cinema. From Noir to Neo-Noir*. Londres: Lexington Books.
- » Hausmann, M. (2007). "Una investigación fílmica en un laberinto literario. *El crimen de Oribe* de Leopoldo Torre Nilsson (1950)". *Romanische Studien*, 6, 107-122.
- » Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- » Kelly Hopfenblatt, A. y Trombetta, J. (2009). "Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional". En: Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina*, vol. I. Buenos Aires: Nueva Librería, 25-41.
- » Kriger, C. (2010). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Krutnik, F. (1991). *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*. Londres: Routledge.
- » Manetti, R. (2000). "El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos". En: España, C. (dir.), *Cine*

- argentino: Industria y clasicismo, 1933-1956*, vol II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 188-269.
- » Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
 - » Perón, J. D. (1948). “Mensaje pronunciado en el Instituto Bernasconi inaugurando el año lectivo el 29 de marzo de 1948”. Presidencia de la Nación. Subsecretaría de Informaciones. Dirección General de Prensa.
 - » Ruffinelli, J. (1998). “Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen”. *Nuevo Texto Crítico*. 21/22, 277-325.
 - » Russo, E. (2005). “Cine y literatura. La bestia debe morir, Si muero antes de despertar, No abras nunca esa puerta. El thriller argentino: notas sobre tres casos extraños”. En: Clara Kriger (coord.), *Cuadernos de cine argentino 6. Imágenes que tejen una red de textos*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 59-80.
 - » Setton, R. (2010) “El crimen de Oribe, *del policial fantástico al thriller naturalista*”. *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, 7, 63-83.
 - » Torres Ríos, L. (1952). *La encrucijada* (film)
 - » Torres Ríos, L. y Torre Nilsson, L. (1950). *El crimen de Oribe* (film).
 - » Viñoly Barreto, R. (1952). *La bestia debe morir* (film).

Si muero antes de despertar, de Carlos Hugo Christensen: maneras de ser hombre, entre la modalidad del policial y la del *noir*



Pablo Debussy

CONICET - Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Argentina
pdebussy@gmail.com

Recibido: 7/8/2020. Aceptado: 30/12/2020.

Resumen

Este trabajo analiza el film de Carlos Hugo Christensen *Si muero antes de despertar* (1952) a partir de la disputa de dos modalidades: la modalidad policial y la del *noir*. La primera de ellas se vincula con la ley, el orden y las instituciones (familia, escuela, iglesia), mientras que la segunda lo hace en relación con los deseos sexuales prohibidos y la criminalidad. De manera complementaria, se analiza la configuración de diversas masculinidades, que subyacen a dichas modalidades, así como también las zonas de la ciudad y su división geográfica y moral: de un lado, el barrio “cordial”, que incluye la casa paterna y la escuela; del otro, el baldío, el lugar del deseo sexual perverso.

Palabras clave: Christensen; masculinidades; policial; *noir*; ciudad.

Si muero antes de despertar, by Carlos Hugo Christensen: the ways of being a man, between modalities of police procedural and noir

Abstract:

This text analyzes the film *Si muero antes de despertar* (1952), by Carlos Hugo Christensen, from two different points of view: the modalities of police procedural movie and the film *noir*. The first of them is associated with law, order, and institutions (family, school, church), while the second is associated with forbidden sexual desires and criminality. Besides this, I study the configuration of different masculinities that lies below that opposite orders. I also study the areas of the city, not only from a geographical perspective but also from a moral one: on the one hand, the kind neighborhood that includes the family home and the school; and on the other hand, the vacant land, a place that hides the wicked sexual desire.

Keywords: Christensen; masculinities; police procedural; *noir*; city.

En el lapso comprendido entre 1947 y 1952, el cine policial argentino alcanza su denominado “período de oro” (Tassara, 1992: 155), un momento intenso y particularmente fructífero en lo que a cantidad y a calidad de producciones fílmicas se refiere. Sin la presencia de un sello productor preponderante que marque una línea y un estilo, como la Warner Bros. en Estados Unidos, el policial vernáculo se desarrolla de manera heterogénea y variopinta en numerosos estudios de filmación (Lumiton, Artistas Argentinos Asociados, Interamericana-Mapol, Pampa Film, Establecimientos Filmadores Argentinos, Cinematográfica General Belgrano).¹ De esta manera, resulta difícil trazar líneas o casos arquetípicos dentro del género. Por el contrario, coexisten en él “comedias, melodramas, policiales psicológicos, películas de espionaje, films de gánsters, carcelarios, tribunalicios, y ortodoxos ejemplos de cine negro” (Goity, 2000: 401).

Es el tiempo de algunos notables cineastas como Daniel Tinayre (*A sangre fría*, 1947; *Pasaporte a Río*, 1948; *Deshonra*, 1952), Román Viñoly Barreto (*La bestia debe morir*, 1952; *El vampiro negro*, 1953), Hugo Fregonese (*Apenas un delincuente*, 1949), Don Napy (*Captura recomendada*, 1950; *Camino al crimen*, 1951; *Mala gente*, 1952) y Leopoldo Torre Nilsson (*El crimen de Oribe*, 1950).

Entre estos directores vale destacar, además, a Carlos Hugo Christensen (1914-1999), figura fundamental del cine policial argentino. Algunas de sus contribuciones al género son: *La muerte camina en la lluvia*, de 1948, basada en la novela francesa *L'assassin habite au 21*, de Stanislas-André Steeman, con guion del propio Christensen y de César Tiempo; *La trampa*, de 1949, versión cinematográfica de la novela *Algo horrible en la leñera*, de Anthony Gilbert, con guion de Christensen y José Arturo Pimentel; *No abras nunca esa puerta*, de 1952, sobre dos relatos de Cornell Woolrich (William Irish) titulados “Alguien al teléfono” y “El pájaro cantor vuelve al hogar”, con guion del español Alejandro Casona; y, finalmente, el film en el que me voy a detener en este artículo: *Si muero antes de despertar*, también de 1952, y nuevamente con guión de Casona sobre un texto homónimo de Woolrich.²

Si muero antes de despertar tiene como protagonista a Luis Santana, Lucho (Néstor Zavarce), un niño en edad escolar, hijo de un inspector de policía (Floren Delbene). Lucho fantasea con ser policía como su padre, lo que provoca el espanto de su madre (Blanca del Prado), quien de todos modos se resigna a la voluntad de los hombres de la casa. Antes que estudiar, Lucho prefiere hacer travesuras y hostigar a su compañera Alicia Miranda (Marta Quintela) tirándole de las trenzas. Un día ella le cuenta un secreto que el joven promete no divulgar: un hombre (Homero Cárpena) la espera todas las tardes a la salida de la escuela y le regala chupetines. Repentinamente, la niña deja de ir a clases y Lucho se entera, al oír una conversación entre sus padres, de que un “lunático” (según la descripción de su madre) la ha asesinado. Fiel a su promesa, calla y sufre en silencio. Luego, la narración, mediante una elipsis, muestra a Lucho algo más grande, cursando uno de los últimos años escolares. Julia Losada (María Troncoso), una compañera por la que se siente atraído, le cuenta que las tizas de colores con las que ella pinta las inmediaciones del colegio se las regala un hombre. Lucho comprende que se trata del “lunático” e intenta impedir que la niña vuelva a encontrarse con él, pero lamentablemente no lo consigue. Es sancionado en el colegio y expulsado por sus numerosas indisciplinas. (En el último caso, se trata de una presunta indisciplina, cuando Lucho en verdad busca salvar a Julia). Su padre, por su lado, lo encierra en su habitación

¹ Para un estudio de los films policiales del período en relación con los distintos estudios de filmación, véase el trabajo de Elena Goity (2000).

² Originalmente, Christensen había pensado en hacer un largometraje integrado por tres episodios breves a partir de los respectivos cuentos de Cornell Woolrich. El episodio correspondiente a *Si muero antes de despertar* quedó más extenso de lo planeado, y por este motivo se decidió estrenarlo como un film independiente.

sin darle lugar a explicaciones. Las autoridades fallan, tanto la escolar como la familiar, al ignorar la verdadera situación y al culpabilizar al inocente. Todo sucede como Lucho temía: Julia desaparece, raptada por el criminal. El joven consigue escapar clandestinamente de su casa y, guiado por su intuición detectivesca, halla los rastros de la chica hasta dar con su paradero en un turbio baldío de la ciudad. A manera de pistas, Lucho va dejando en el suelo los botones de su saco, confiado en que su padre los encontrará. Lucho localiza a Julia, maniatada y aterrorizada, y pretende liberarla y huir con ella, pero el criminal aparece, dispuesto a matarlos a los dos. La policía, encabezada por el inspector Santana, llega justo a tiempo para atraparlo. El orden queda así restituido: el padre de Lucho, quien era inspector de segunda, es ascendido a inspector de primera y su hijo es reconocido por él como un muchacho valiente.

En este artículo me interesa analizar *Si muero antes de despertar* bajo la hipótesis de que conviven en él dos modalidades genéricas diversas (aunque no por eso opuestas ni delimitables de manera tajante): la del *police procedural* (o indagación policial) y la del film *noir*; asimismo, estas modalidades comportan diferentes configuraciones de masculinidad. Por un lado, bajo la modalidad de la indagación policial se halla la masculinidad legitimada e institucionalizada del inspector Santana, así como los dispositivos vinculados a la afirmación de la ley, el orden y las normas morales: la policía, la iglesia, la escuela y la familia. Por el otro, bajo la modalidad transgresora e inquietante del *noir* (siempre acechante en las fronteras de la indagación policial), están las prácticas sexuales perversas y el crimen, encarnadas en la figura del criminal amenazante, representante de una masculinidad “desviada”.

Para situar el film en contexto, cabe indicar que se trata de una obra inscripta en el marco de la política cinematográfica del gobierno peronista. A grandes rasgos, dicha política consiste, según Emilio Bernini, en “un cine culto para el pueblo” (Bernini, 2007, 2009) y concierne a dos aspectos que forman parte de una negociación:

por un lado, una política estatal de educación del pueblo con los grandes clásicos de las artes, que permite entender los motivos por los cuales el cine del período se volcó predominantemente hacia las transposiciones de novelas de la literatura del siglo XIX europeo (Oscar Wilde, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Tolstoi, Stevenson, Ibsen), y por otro, una política de adecuación de esos textos a las exigencias morales y políticas por parte de los cineastas, y de adecuación de las poéticas de los cineastas a esas exigencias (Bernini, 2021: 201).

Como el propio Bernini se encarga de aclarar, *Si muero antes de despertar*, junto con *No abras nunca esa puerta* no forman parte de esa política de transposición culta; sin embargo, la idea de la negociación está presente de todos modos, ya que dichos films

observan todas las normas morales y políticas para el cine: corrección moral, no representación de conflictos sociales, castigo para las faltas morales, incluido el crimen; corrección lingüística, que excluye la eliminación del voseo y las formas populares bajas de la oralidad (2021: 201).

Una de las ideas centrales y particularmente productivas de Bernini es que “el *noir* en el cine del período se articula como una formación de compromiso que, como tal, responde a exigencias contrarias” (2021: 201). Es decir que habría, por un lado, “una exigencia estatal intensa, que concibe el cine como herramienta política de formación del espectador que el peronismo hereda y sistematiza de los gobiernos conservadores previos” (2021: 202), y una voluntad estética contraria a dicha exigencia, en tanto la mirada *noir* se ubica siempre desde fuera de la perspectiva de la ley y de las instituciones.

1. La masculinidad legitimada como representación de la ley y el orden

Uno de los representantes más significativos del universo del orden y de la ley en la película es el inspector Santana. En su caracterización hay una construcción subyacente de masculinidad. Para analizarla, cabe primero indicar, siguiendo a Todd Reeser, que “masculinity is more complicated than we might first believe and, consequently, masculinity can be studied not as a single definition, but as variety and complexity” (2010: 2). Uno de los aspectos que señala este autor es “how masculinity is a changing phenomenon, how it is fluid, how it morphs and how we can think about and study it as changing and in movement”. Y agrega que “[w]e may think of masculinity as hard, solid, stable, or reliable, but that illusion may simply be part of the way in which it functions” (2010: 4). Este tipo de afirmaciones resultan relevantes para no dar por sentada la existencia de una masculinidad única y universal sino, más bien, de masculinidades en plural, entendidas como configuraciones posibles, no establecidas ni definidas de antemano.

Santana funciona en el film como una figura varonil de autoridad en un sentido doble: es el jefe y sostén económico de su hogar, el padre de familia, y tiene un cargo institucional que lo vincula con la ley. Se lo muestra como un hombre alto, elegante, que luce bien afeitado, vestido pulcramente, siempre con traje y corbata, y con el pelo prolijamente peinado en toda ocasión.³

Santana encarna un conjunto de valores asociados en el universo moral de la película con el bien, en tanto es el representante de la modalidad genérica del policial: es un honrado y sacrificado agente de las fuerzas del orden, un hombre de buen proceder, disciplinado y de intachable conducta. Su rol de inspector se juega para él no sólo en su trabajo, puertas afuera, sino también en su hogar. Santana educa a su hijo con extremo rigor, lo amonesta cuando sus notas son bajas (“De manera que... otro cero en gramática ¿No te da vergüenza?”) y lo reta severamente cuando en el colegio lo castigan. “Tenía que ocurrirme a mí: toda una vida consagrada a la disciplina y mi hijo amenazado de expulsión por indisciplina”: las faltas del muchacho son sentidas por él como humillaciones que vive en carne propia, cual si fuesen manchas que mancillan su propio honor de hombre de la ley. El mismo criterio que aplica en su trabajo lo traslada a sus asuntos personales, como se observa en la escena en que Lucho, luego de haber sido sancionado en la escuela por pelearse con otro niño, trata de explicarle a su padre que lo único que hizo fue defenderse y que el profesor no tenía razón. Santana, en su lógica de inspector, traduce los hechos al lenguaje policial: “¡Escándalo! Rebelión contra la autoridad. Reincidencia. [...] Óyelo bien: si un día se te cierran las puertas del colegio, también se te cerrarán las de esta casa”. Por otra parte, muchas veces calla a su hijo con violencia, no le permite dar explicaciones ni explayarse. Cree ciegamente en la autoridad, y por eso confía en que si lo han sancionado en la escuela, la sanción es legítima y debe cumplirse a rajatabla. Cuando expulsan a Lucho, sin comprender que lo que él quiere es salvar a su compañera Julia, su padre, indignado, le da un cachetazo y lo encierra en su habitación.

A la vez, Santana reivindica las enseñanzas escolares y la importancia del estudio, pero cuando su hijo lo interroga respecto de los casos de la declinación, se enoja porque pone en evidencia que él no los conoce: “¿Yo? ¿Y por qué tengo que acordarme? ¡Yo soy un hombre grande!”. Sin embargo, el trato rudo y autoritario que tiene con Lucho cambia súbitamente cuando este le pregunta por su trabajo como inspector de policía,

³ Christensen elige para este personaje a un actor como Floren Delbene, quien representó el papel de galán en numerosas películas argentinas, como por ejemplo en *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1927), *Sol de primavera* (José Agustín Ferreyra, 1937) o *Ambición* (Adelqui Miliar, 1939).

o cuando le dice que él de grande también quiere ser inspector. Allí se da un trato cordial y cariñoso entre ambos, y en ocasiones se utiliza lúdicamente la jerga policial (“a la orden, jefe”, le dice Lucho). De hecho, si el padre lo había regañado por una baja nota en gramática, luego se muestra complaciente con él y le dice: “Y en eso de la gramática tienes razón: cosas de mujeres”.

La idea de masculinidad que encarna Santana está asociada con la fuerza, la resistencia y el aprendizaje a base de sufrimiento y estoicismo. Esto se evidencia en lo que le comenta a su esposa cuando Lucho, luego de recibir una bofetada, se va corriendo a su cuarto, a los gritos: “La culpa la tengo yo por ser blando [...] Son los tiempos. Cuando yo era niño la vida era más dura, y los padres también”. El problema, según su concepción, es que si su hijo es sancionado en la escuela, esto se debe a que él, como padre (como hombre), ha sido demasiado permisivo.

Esa misma exigencia que tiene con Lucho la tiene también consigo mismo. Santana, más allá de advertir el cambio entre las generaciones, concibe una única masculinidad válida, aquella que Todd Reeser caracteriza como sólida, confiable y estable. La idea de seguir siendo inspector de segunda luego de tantos años de servicio lo hace sentir humillado, socava su propia hombría, junto con el hecho de que su hijo no acate sus órdenes:

Son catorce años de inspector de segunda sin avanzar un paso. Todos mis jefes son más jóvenes que yo. Todos han estado algún día a mis órdenes. Y ahora son ellos los que mandan. [...] Entre los compañeros ya no soy nadie. Llego a mi casa y tampoco [...] Hasta mi propio hijo me ha perdido el respeto. Soy un fracasado en todo, un fracasado.

Detrás de esta cuestión se vislumbra un tema significativo en la estructura de la fuerza policial: la jerarquía, aquella que indica, de acuerdo con la concepción de Santana, una diferencia cualitativa entre los hombres de la ley. Ser inspector de segunda, según esta lógica, es ser un fracasado, ya que no se ha podido alcanzar el escalafón más alto. Esto significaría, por lo tanto, ser menos hombre, ya que en vez de impartir órdenes habría que cumplirlas. Mariana Sirimarco afirma, respecto de la fuerza policial: “[e]l poder deviene, él mismo, un ejercicio de institución, en tanto sanciona y consagra –a través de sus discursos y dramatizaciones– un estado de cosas, un orden establecido que es, en el caso de la agencia policial, un sistema de diferenciación” (2004: 64).

Como complemento de la figura del inspector Santana está su mujer. Si el padre mantiene el orden dentro del hogar familiar a base de un trato estricto y disciplinado, la madre garantiza que ese orden funcione adecuadamente, mediante modales más cálidos y atenuados. Es significativo que este personaje no posea nombre propio; allí puede interpretarse que no hay en su construcción una búsqueda de singularidad, sino que sólo cumple los roles de madre y esposa. Su marido es quien sale de la casa a trabajar; por el contrario, ella aparece vinculada sistemáticamente al hogar.⁴ Las distintas escenas la muestran sirviendo la comida en el almuerzo o la cena, consolando a su hijo, atemperando la ira de su esposo o intentando calmar por teléfono a la madre de una compañera de Lucho. En su figura se delinea la madre humilde e inocente, propia de la tradición del tango y del criollismo. Es el refugio de su hijo cuando éste, en su turbulento pasaje a la adultez, sufre una regresión por el terror

4 Tamara Accorinti hace un análisis minucioso de la composición de la imagen en las escenas del film que transcurren en el hogar familiar: “En el interior de la casa burguesa la iluminación es lúgubre [...], con contrastes de luces y sombras propios de una estética expresionista, en la que la deformación de los objetos y los espacios producidos por la luz exteriorizan el tormento interior de los personajes. Este interior es un espacio asexual, un espacio de deberes y funciones cívico-sociales. Los espejos duplican la imagen del padre y de la madre en su inacción y en su incapacidad para resolver el conflicto del exterior que funciona como amenaza a ese interior” (2014: 199).

a la amenaza criminal. Ella le canta: “Duérmete niño grande, sin miedo, como los hombres. La luna es una mujer que sale sola de noche. La luna es mujer, mi niño es un hombre”. En la letra se aprecia una concepción ruda y viril de la masculinidad, emparentada con la valentía y con la ausencia de temor. La premisa subyacente es que los hombres no tienen miedo. La luna, por su parte, personificada como mujer, brinda luz en la noche y, por lo tanto, aporta sosiego.

Del mismo modo en que ella consuela a su hijo, hace lo propio con su esposo cuando éste quiere pedir su jubilación como inspector. Es el personaje que, ante cualquier atisbo de flaqueza de los hombres, les infunde seguridad y cariño. De hecho, así como ella misma se había quejado ante la expresión de Lucho de que quería ser inspector cuando fuera grande (“Dios libre y guarde. Nunca llegan temprano a comer”), es ahora la que alienta a Santana a continuar en la institución. La madre relega su voluntad y hace a un lado sus miedos (preferiría que su marido no tuviera un trabajo tan peligroso) para preservar el *statu quo*, el orden ya establecido en la familia. Asimismo, si bien consiente a su hijo en algunas cosas, no deja por ello de sostener ideológicamente el mismo punto de vista de su esposo, incluso para reforzarlo cuando es necesario:

–Necesito saber una cosa: si un hombre da su palabra de honor, de guardar un secreto, ¿puede volverse atrás?

–No, Lucho, recuerda lo que siempre dice tu padre: un hombre sin palabra no es un hombre.

Hay una escena significativa en la película: el inspector conversa con su esposa y se queja de que si llegan a atrapar al criminal, de todos modos no irá preso y no recibirá el castigo que merece: “Si un día conseguimos echarle mano, no faltará quien diga ‘un pobre lunático, un irresponsable’, y a lo mejor lo mandan a un hospicio a cuidarlo bien”. La respuesta de su esposa es contundente: “Esos tipos... deberían dejarnos a nosotras”. Aquí la madre abandona su lugar pasivo para hacerse eco de un discurso que impulsa la justicia por mano propia ¿Qué podría significar esta afirmación? Cecilia Nuria Gil Mariño lo expresa con claridad al decir que la mujer está

reclamando una suerte de justicia popular femenina frente a la ineficiencia de la ley [...] No obstante, ese “nosotras” no se corresponde estrictamente con formas de resistencia feministas, sino que se refiere más bien a la venganza de un colectivo de madres, que no vuelve a aparecer en el filme (2019: 437).

Además, agrega Gil Mariño que en *Si muero antes de despertar*, “todas las figuras de autoridad femenina están en una segunda instancia, la madre bajo el padre, la maestra bajo el director de la escuela. Mientras que la primera representa la autoridad estricta de la institución, la segunda es la del afecto y la ética” (2019: 437). En esta misma línea, Tamara Accorinti señala que “lo femenino queda vinculado a la escuela, el hogar, la gramática, la pasividad [...] Mientras que lo masculino se vincula al espacio del saber y de la ley, y está representado por el padre policía y el médico” (2014: 198).

2. La masculinidad depravada y la zona de los deseos oscuros

El personaje del criminal representa en el film una zona oscura y tenebrosa que funciona como amenaza del orden eminentemente burgués y de los valores establecidos, encarnados por la institución familiar, las fuerzas policiales, la iglesia y la escuela. En las prácticas sexuales no hegemónicas y en el crimen se centra la transgresión del *noir* planteada por la película de Christensen. Aquí está, precisamente, la zona de la que hablaba Bernini, donde se verifica un deseo estético refractario a la intensa

exigencia estatal de sostener para el ámbito cinematográfico normas morales y políticas definidas. A su vez, en contrapartida, *Si muero antes de despertar* hace intervenir la racionalidad de la indagación policial a partir de la perspectiva narrativa de los acontecimientos, es decir, desde los ojos del adolescente Lucho Santana.

Precisamente debido a la focalización elegida, la película justifica su decisión estética (y política) de dejar en una zona de sombras las prácticas vinculadas con el deseo sexual del criminal por las niñas, su abuso y posterior asesinato: el joven Santana nada sabe con precisión de esas cosas, ni tampoco las imagina. En su artículo “El *noir* peronista. Christensen y la trilogía William Irish”, Bernini se pregunta: “¿cómo pensar la perversión sexual que (no) se narra en *Si muero antes de despertar* y la mirada inocente, infantil, sobre esa perversión?” y “¿qué aspectos del género del *noir* se vuelven una política, no explícita, de género sexual?” (2021: 200).

Esa perversión sexual no narrada o apenas esbozada representa un problema dentro del ordenamiento moral de la película. El hecho de que apenas se la insinúe constata su carácter amenazante. La masculinidad y, con ella, la sexualidad del criminal (otro personaje sin nombre, al igual que la mujer del Inspector Santana) suponen un “desvío”, una “degeneración” y por lo tanto son perseguidas y penalizadas. Su conducta sexual prohibida lo convierte en un marginal, un delincuente y, en última instancia, un asesino, ya que debe matar a las niñas para que no haya testigos de sus prácticas.

Con respecto al modo en que se representa la perversión, Gil Mariño sostiene:

La película insinúa la agresión sexual en los crímenes por los comentarios que Alicia describe que el asesino hace sobre su belleza, el plano en que éste acaricia su cara y toma su mano mientras vemos el rostro fascinado de Alicia, dando cuenta de la complejidad vincular del abuso infantil y su manipulación. Asimismo, cuando la niña es finalmente encontrada en un baldío, el padre de Lucho no quiere dar detalles de la crueldad del crimen (2019: 436).

El escamoteo, la elipsis, la ominosa sugerencia forman parte de una estética política, en este caso. La sexualidad entendida como diferente, la que no se ajusta a las normas, es reprimida y castigada; pero al mismo tiempo se la sugiere, con la ambigüedad propia del *noir*, lo cual no hace sino exacerbarla.

Mabel Tassara señala que, en la época clásica del policial argentino, “[e]l criminal encarna lo monstruoso, en tanto su maldad es integral y no presenta fisuras ni ambigüedades” (1992: 155). Por su parte, respecto de ese mismo período, Román Setton afirma que “el mundo criminal ya no aparece como un elemento relativamente aislado de la sociedad, sino que ha penetrado muy profundamente en el entramado comunitario y acecha en todas partes al hombre o la mujer corrientes” (2019: 44). Ambas afirmaciones se verifican ostensiblemente en *Si muero antes de despertar*. Con respecto a la monstruosidad del lunático, hay que decir que esta es de índole moral, ya que en sus rasgos externos no hay nada, estrictamente hablando, que denuncie su carácter maligno. Dice Fernando Pagnoni:

[I]os monstruos nacionales, durante el período clásico, son siempre humanos. Nunca sobrenaturales. La ausencia de fantasmas, lobizones [...] es llenada con psicópatas, personas [...] [que] detrás de una apariencia burguesa y afable, ocultan un monstruo cuya locura los lleva a la violencia y al asesinato (2020: 123).

Esta idea consueña, asimismo, con lo que recalca la voz *over* extradiegética al inicio del film de Christensen: la imposibilidad de reconocer a los seres monstruosos (“la bestia del mal, con la que ustedes se habrán cruzado cien veces sin darse cuenta.

Porque no hay trajes especiales para la bestia”). De manera similar a lo que sucede en otro film del período, *El vampiro negro* (1953), de Román Viñoly Barreto⁵, donde un personaje secuestra y asesina niños, en *Si muero antes de despertar* también el criminal puede ser cualquiera, disimulado bajo ropajes civilizados.⁶ De hecho, como bien señala Pagnoni, “el hombre que presenta el film, más allá de lucir el cuello de su camisa desarreglado, es tan común en su apariencia como el vendedor de dulces. Christensen descarta delinearlo como monstruoso” (2020: 135).

Sin embargo, la puesta en escena destaca algunos de sus rasgos ominosos. Cuando Alicia Miranda va a su encuentro, se observa, de espaldas, a la figura del criminal, vestido de oscuro, en contraposición a la multitud de niños con guardapolvos blancos que salen de la escuela. El contraste cromático es, asimismo, moral. Por otra parte, su cuerpo aparece recortado por el plano; la cámara no toma más que sus piernas y el comienzo de su torso, que ocupan enteramente la parte izquierda de la imagen, mientras que los niños están rigurosamente encuadrados dentro del plano, situados en la parte media y la parte derecha. De este modo, la figura del hombre parece gigantesca, en tanto que los niños se ven aún más pequeños.

Al joven Lucho Santana su madre le dice que criminal “es algo así como un animal”, mientras que su padre se refiere a él con la palabra “bestia”. La ferviente imaginación del chico hace que en su pesadilla lo visualice como un mono; posteriormente, cuando se para a observar una vidriera, la imagen de un chimpancé lo retrotrae a aquel sueño macabro. A continuación de esta visión que le recuerda el crimen de su compañera Alicia Miranda, Lucho se dirige a la escuela muy sugestionado. La puesta en escena remarca su consternación, evidenciada en su mirada paranoica de los hombres con los que se cruza. En un plano subjetivo con un *zoom* acompañado de una música de calesita que funciona como *leit-motiv*, se ve a un vendedor de dulces, un señor rodeado de chicos con guardapolvos blancos; luego aparece, también en las inmediaciones del colegio, un individuo que toca el organillo del que proviene la melodía mencionada. Lucho comprende, súbitamente, que la naturaleza monstruosa del criminal está oculta, ya que se trata de una maldad interior: el criminal puede ser cualquier hombre que camina por la calle.

3. Volverse detective, volverse hombre

Si muero antes de despertar puede considerarse un relato de iniciación ya que su mirada obedece al punto de vista de Lucho Santana, quien transita su juventud con el anhelo de ser en el futuro un inspector de policía como su padre, una figura que para él funciona como modelo de autoridad masculina. Lucho experimenta el pasaje de la adolescencia a la adultez. Fernando Pagnoni destaca

el trabajo visual que Christensen realiza sobre la figura de Lucho. En las primeras secuencias del film [...] es un chico de cabellos negros y rebeldes, los cuales siempre caen sobre su rostro. [...] En la segunda parte del film, en la [que] [...] luchará por impedir que su compañera sea asesinada por un psicópata, el niño usa el cabello cuidadosamente peinado y brillante debido al gel. [...] Visualmente Lucho ha cambiado: ha dejado de ser el niño “salvaje” que se mete en problemas y solo

⁵ Película basada a su vez en la obra de Fritz Lang, *M*, *el vampiro negro*, de 1931.

⁶ En los policiales de Christensen, los criminales (ya se trate de asesinos, chantajistas o secuestradores) son hombres comunes que se mueven libremente por la ciudad: es el caso de los pensionistas Boris (Guillermo Battaglia), Robledo (Nicolás Fregues) y Lamas (Juan Corona) en *La muerte camina en la lluvia* (1948); también el del carismático Hugo Morán (George Rigaud), seudónimo de Paul Deval, en *La trampa* (1949); y lo propio puede decirse de Daniel (Roberto Escalada) en el episodio titulado “El pájaro cantor vuelve al hogar”, dentro del film *No abras nunca esa puerta* (1952).

obtiene ceros en calificaciones, para comenzar a ser un héroe, una extensión de la ley y el orden que su padre representa (2020: 131).

En consonancia con ese cambio de imagen tan pronunciado, la relación de Lucho con las chicas también se modifica. A su compañera Alicia Miranda la hostiga permanentemente, se burla de ella y le mete las puntas de las trenzas en el tintero. Sólo parece interesarse por la muchacha al advertir que tiene unos chupetines que él desea, pero no puede comprarlos debido a su elevado precio. Sin embargo, cuando algunos años más tarde su compañera de colegio Julia Losada ocupe el lugar de la desaparecida Alicia, la actitud de Lucho cambia por completo. Dice al respecto Tamara Accorinti que “la segunda historia [la de Lucho con Julia] funciona como un viraje interno de reconocimiento de sus deseos sexuales [los del muchacho] y de su necesidad de virilidad” (2014: 192). Lucho la desea, algo que queda evidenciado en el dibujo que hace de ella y guarda en su habitación.

El vínculo con Alicia, en tanto, está cimentado en un pacto de silencio: la niña le cuenta que un hombre le regala chupetines a la salida del colegio, pero Lucho debe callar y no revelárselo a nadie. Esta promesa termina pesando más que la voluntad de Lucho de defender a su compañera:

-¿Amigos?

-Amigos. Y si alguien se mete contigo, no tienes más que llamar.

-¿Y tú me defenderías?

-Para eso estamos los hombres.

Su idea de hombría falla. Si los hombres, según esta concepción, están para defender a las mujeres, entonces Lucho no es un hombre (o no lo es todavía), debido a que no ha salvado a Alicia de las garras del criminal. La palabra religiosa, el juramento que invoca a Dios, y el silencio que implica pueden más que la prometida masculinidad.

Por el contrario, con Julia Losada las cosas cambian y Lucho pasa del silencio a la acción, como lo anticipa la escena en que ambos están conversando en el patio del colegio, mientras sus compañeros lo llaman para jugar al fútbol y él pospone el juego. Uno de los varones va a provocarlo diciéndole a los demás: “Míralo, siempre anda con mujeres ¡Pollerudo, mariquita!”. Lucho responde a esas palabras agarrándose a trompadas, mientras Julia, sugestivamente, mira a los otros chicos y los increpa: “¡Aprendan a ser hombres, mocosos!”. En esta escena se juega la masculinidad del personaje, puesta en duda por sus compañeros pero ratificada por él al responder a la provocación a golpes de puño. Aquí sucede, en pequeña escala, lo que sucederá luego en el escondite del criminal: Lucho se dispone a pelear, lo hace, y en medio del conflicto una autoridad interviene; en el patio del colegio es el director quien aparece para castigarlo, mientras que en la pelea con el criminal entra en acción su padre, el inspector Santana, para defenderlo y luego recompensarlo. Asimismo, si en el episodio de Alicia la palabra religiosa se manifestaba bajo la forma de un juramento que imponía el silencio y, por lo tanto, coartaba la posibilidad de contar el secuestro de la niña,⁷ aquí esa palabra se trueca en rezo, en pedido de ayuda, se exterioriza (“con fe cerrados los ojos/ con fe las manos cruzadas/ al llegar la noche oscura/ a Dios entrego mi alma/ si muero antes de despertar/ que el señor venga a buscarme”).

7 Afirma Tamara Accorinti, al respecto, que Lucho se encuentra “atrapado por un secreto demasiado grande para su comprensión, arrojado a un tormento solitario por una sociedad que lo excluye a través de sus mandatos” (2014: 196).

En la película se observa cómo la institución escolar y la institución familiar se encargan, en más de una ocasión, de suprimir la palabra infantil. No hay posibilidad de dar ninguna explicación porque aquello que se tenga para decir no será tenido en cuenta. Dichas instituciones cumplen aquí la función de la observación estricta de las reglas y las costumbres, y ejercen una relación completamente vertical y de tintes autoritarios.⁸ Cuando Lucho ve que Julia va a encontrarse con el criminal, quiere impedirlo, pero el director de la escuela lo retiene. Lucho intenta hablar (“déjeme explicarle”), sin embargo, aquél no se lo permite: “conmigo ya no tiene nada que hablar. Su padre se encargará”. Posteriormente, cuando Lucho, ya expulsado de la escuela, llega a su casa, también tiene la intención de contarle a su padre lo sucedido (“Papá, tengo que hablar”), pero este toma la misma decisión que el director y se lo impide violentamente. Le dice que “no hace falta, ya me lo ha explicado todo el señor director”, y ante el renovado intento de su hijo, le grita “cállese, le digo” y le da un cachetazo.

El castigo de la institución escolar, encarnada en la figura de su director, es expulsar a Lucho; en tanto, dentro del hogar, el representante de la institución familiar, su padre, toma la determinación de encerrarlo. De un sitio lo expulsan (lo obligan a retirarse) y en el otro lo retienen (lo conminan a permanecer); modalidades de disciplinamiento opuestas, pero que comparten la represión de la palabra, la imposibilidad de dar una explicación.

Es precisamente porque la palabra le ha sido vedada que Lucho pasa a la acción. El no poder contar, el no poder verbalizar lo sucedido con Julia Losada es lo que lo lleva, inesperadamente y antes de lo planeado, a concretar su deseo de actuar como un inspector de policía o, si se quiere, como un proto-detective, un detective *amateur*.

Lucho posee una cantidad de saberes que pone en práctica. Es capaz de abrir la puerta de su cuarto, cerrada desde afuera, empujando la llave para que caiga al suelo, justo donde él ha deslizado una hoja de papel, de modo que, caída la llave, pueda deslizar sutilmente la hoja por debajo de la puerta y llegar a ella. También sigue diestramente a través de la ciudad los trazos de tiza que Julia ha ido pintando en diferentes sitios; y además es capaz de interpretar las huellas de las pisadas de la joven y de su captor. Muchacho de barrio, Lucho se vuelve súbitamente baqueano, con habilidades propias del rastreador sarmientino, y es capaz de leer las huellas allí donde acaba el asfalto y se abre paso el camino de tierra: “pie grande, pie chico. Julia no quiso seguir, quería volver. Lucharon, la llevó arrastrando. Pie grande solo, pie grande solo, pie grande solo. La desmayó de un golpe, la cargó al hombro, sigue, sigue”. El joven interpreta las pisadas, las “hace hablar” y construye el relato de lo ocurrido.

El periplo de Lucho permite observar, además, un recorrido que comienza en la casa paterna, parte del barrio humilde y “cordial” (Gorelik, 2010), asociado a los sectores populares, y finaliza en el escondite del criminal, ubicado en “la zona oscura de la ciudad, sin contornos precisos [...]. La zona oscura, *noir*, en el film linda con el barrio: es el baldío, el lugar de la barbarie, del deseo sexual perverso” (Bernini, 2021: 202-203)⁹.

⁸ Emilio Bernini afirma que la puesta en escena en *Si muero antes de despertar* permite ver a las claras el dispositivo de moralización propuesto por el film: ese dispositivo supone el énfasis en el aparato disciplinador de la escuela: “la película destina casi toda su primera mitad a escenas en la escuela, con planos de sus espacios ordenadamente separados, la disposición de los bancos en el aula a la que asiste el niño, en quien está focalizada la película, la presencia autoritaria de los maestros y de los padres” (2021: 202).

⁹ Ya en las primeras escenas de la película, el baldío aparece representado por medio de un encuadre oblicuo, dando a entender que algo inquietante subyace en él. Posteriormente, hacia el final, cuando Lucho se aproxima al baldío con la intención de rescatar a Julia, la puesta en escena indica lo ominoso de aquel espacio: un travelling lateral muestra al joven caminando adusto por un sitio arbolado. Las ramas se interponen entre él y la cámara, produciendo sombras en la imagen, al tiempo que un humo blanco enrarece la escena. Luego hay un plano subjetivo desde su mirada, que se abre paso entre la vegetación, hasta llegar al fin a divisar la casa del lunático. Se ve a lo lejos una vivienda en ruinas, en un plano general cruzado por sombras. La banda sonora aparece fugazmente connotando suspenso.

Es decir que la travesía del muchacho va de lo conocido a lo desconocido, cruzando la frontera del espacio familiar hasta adentrarse en zonas inhóspitas, periféricas. La puesta en escena resalta lo ominoso de aquel desplazamiento por medio de sucesivos claroscuros que rarifican las imágenes de la ciudad, convirtiéndola en un sitio extraño, vacío de cualquier presencia humana. Las calles se ven deshabitadas, lo que no hace más que exacerbar la soledad de Lucho en su rito de pasaje.

Entre esas dos regiones, como entre la modalidad policial y la modalidad *noir*, la frontera es a menudo lábil, difusa. El barrio, que comprende la casa paterna, la escuela, la iglesia y el cuartel de policía, está ligado a la modalidad del policial y, en consecuencia, a la legalidad institucional y al orden. El baldío, por su parte, se asocia con la modalidad *noir* y con todo lo que ésta supone: el espacio de la transgresión y la amenaza, el crimen, el goce sexual prohibido y la perversión. Sin embargo, la zona oscura acecha al espacio familiar, dado que el criminal deambula por las cercanías de la escuela para capturar a sus víctimas y que, como mencionamos con anterioridad, no tiene marcas externas que permitan reconocerlo, sino que, por el contrario, puede ser cualquier hombre que camina por la calle. A su vez, esta división moral entre estos espacios remite a lo que Emilio Bernini indicaba como la “solución de compromiso” entre exigencias contrarias: la exigencia estatal intensa del peronismo respecto del cine, frente a un deseo estético reticente a ella.

En esta tensión, la operación que pone en juego la película de Christensen está dada por la focalización desde la que se narran los hechos. La perspectiva es la de Lucho Santana, el niño que resuelve el caso policial, frente a la imposibilidad de hacerlo por parte de los adultos. Según Bernini, “la operación consiste en criticar un estado moral, político, de las cosas –como suele ocurrir en el *noir*– pero para demandar no una transformación del *statu quo* sino, en cambio, el fortalecimiento de ese mismo estado moral de las cosas” (2021: 202).

En este sentido, la idea planteada por Tamara Accorinti de que “a pesar del final feliz las instituciones burguesas no quedan ilesas al haber sido evidenciados sus mecanismos de control más profundos y lo obsoleto de los valores que la definen” (2014: 204) resulta discutible. En el mundo de *Si muero antes de despertar*, los mecanismos de control no son criticados con el fin de socavarlos, sino más bien de reforzarlos. La palabra religiosa, que al principio impedía a Lucho contar el secuestro de Alicia Miranda, se vuelve plegaria y pedido de ayuda oído a tiempo. Cuando el criminal le pregunta a Lucho, antes de intentar matarlo, “¿dónde está tu dios ahora?, ¿dónde?”, se oyen inmediatamente las sirenas de la policía que llega. A su vez, el inspector Santana consigue finalmente ascender en la jerarquía policial al ser nombrado inspector de primera, gracias a las habilidades de su hijo. La madre, en tanto, queda ratificada como la hacedora de las tareas domésticas, ya que ella es quien le coserá a Lucho los botones que ha usado a modo de pistas en su aventura.

Frente a la masculinidad que se desprende de la modalidad policial del film, una masculinidad institucionalizada, asociada a la rudeza, a la resistencia y al dominio sobre los otros, que plantea un hombre de acción, siempre valiente y sin fisuras, se encuentra la otra, la masculinidad depravada y criminal de la modalidad *noir*. Frente a estas dos configuraciones diversas en el universo del film de Christensen, la emergente masculinidad del joven Lucho Santana aparece como una solución (parcialmente) superadora. En palabras de Gil Mariño, se trata de “la forma más pura y menos corrompida de ser hombre” (2019: 443), despojada del autoritarismo paterno. Sin embargo, habría que agregar que esa masculinidad no cuestiona ni transforma los mandatos tradicionales que colocan al hombre en el lugar del sujeto activo que debe salvar a una mujer entendida como pasiva e impedida.

Bibliografía

- » Accorinti, T. (2014). “*Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952). Infancia, sexualidad y norma”. En: Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. (comp.), 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, 189-204.
- » Bernini, E. (2007). “El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo”. En: Viñas, D. (dir.), *Literatura Argentina Siglo XX*, n°4, *El peronismo clásico (1945- 1955)*. *Descamisados, gorilas y contreras*, Korn, G. (comp.). Buenos Aires: Paradiso, 266-276.
- » Bernini, E. (2009). “Un cine culto para el pueblo. La transposición como política del cine durante el primer peronismo”. *Kilómetro* 111, 8, 87-101.
- » Bernini, E. (2021). “El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish”. En: Setton, R. y Pignatiello, G. (eds.), *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo. Modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo, 2021, 213-219.
- » Christensen, C.H. (1948). *La muerte camina en la lluvia*. Prot: Guillermo Battaglia, Olga Zubarrí, Nicolás Fregues, Eduardo Cuitiño. Film.
- » Christensen, C.H. (1949). *La trampa*. Prot: Georges Rigaud, Zully Moreno, Carlos Thompson.
- » Christensen, C.H. (1952). *Si muero antes de despertar*. Prot: Néstor Zavarce, Floren Delbene, Homero Cárpena, Blanca Del Prado. Film.
- » Christensen, C.H. (1952). *No abras nunca esa puerta*, integrado por “Alguien al teléfono”, prot: Ángel Magaña, Renéé Dumas y “El pájaro cantor vuelve al hogar”, prot: Roberto Escalada, Ilde Pirovano. Film.
- » Gil Mariño, C. (2019). “El terror en el cine argentino y brasileño en los años cincuenta. Relecturas de monstruos importados y violencia sexual: entre la ley, el psicoanálisis y la *mandinga*”. *Contemporánea. Comunicación y Cultura*, vol.17, n°3, 430-446.
- » Goity, E. (2000). “Cine policial. Claroscuro y política”. En: España, C. (dir.), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo, 1933-1956. Volumen 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 400-73.
- » Gorelik, A. (2010). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Pagnoni Berns, F. (2020). “¿Qué es un lunático? Cuento de hadas y salvajismo en *Si muero antes de despertar* de Carlos Hugo Christensen”, *Entropía*, 1, 121-138.
- » Reeser, T. (2010). “Introduction: The Study of Masculinity”. En: Reeser, T. (comp.), *Masculinities in Theory*. Singapur: Wiley-Blackwell, 1-16.
- » Setton, R. (2019). “Hacia una caracterización del cine policial argentino en la época de la industria (1933-1956): cartografía y genericidad en la representación del crimen”. *Romanische Forschungen*, vol.131, n°1, 35-50.
- » Sirimarco, M. (2004). “Marcas de género. Cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial”. *Cuadernos de Antropología Social*, 20, 61-78.
- » Tassara, M. (1992). “El policial. La escritura y los estilos”. En: Wolf, S. (comp.), *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 147-167.

Policías y criminales en el semidocumental argentino



Pablo Lanza

Universidad de Buenos Aires, Argentina
pablohernanlanza@hotmail.com

Recibido: 14/8/2020. Aceptado: 30/5/2021.

Resumen

Un género de breve productividad de la industria cinematográfica argentina fue el policial semidocumental realizado durante los años del primer gobierno peronista. En él, se narraban historias que ensalzaban el accionar de la policía apelando a casos verídicos, la filmación en locaciones reales y el uso de la voz *over*. En este artículo nos proponemos examinar las formas en las que este subgénero se desarrolló en la Argentina y analizar el sistema de personajes masculinos, el cual puede dividirse en dos conjuntos: delincuentes y oficiales de la ley.

Palabras clave: semidocumental; masculinidad; ley; crimen, cine argentino.

Policemen and criminals in the Argentine semidocumentary film

Abstract

A genre of short productivity in the Argentine film industry was the semidocumentary made during the years of the first peronist government. In it, stories were told that extolled the actions of the police by appealing to true cases, filming in real locations and using voice over. In this article we propose to examine the ways in which this subgenre developed and to analyze the male character system, which can be divided into two groups: criminals and law enforcement officers.

Keywords: semidocumentary; masculinity; law; crime; Argentine cinema.

En este artículo nos proponemos trabajar sobre un conjunto de películas policiales argentinas realizadas en la década del cincuenta que se inscriben dentro del subgénero semidocumental con el objetivo de analizar las representaciones de sus personajes masculinos. Los años del ciclo semidocumental argentino coinciden con la llamada

época de oro del policial, que va de 1947 a 1952 (Tassara, 1992), y con el primer gobierno peronista (1946-1952). Según Clara Kriger, en los policiales del periodo “confluyen, por un lado, una fuerte propaganda de las instituciones y, por otro, un cambio en la puesta en escena del delito, que comienza a salir de los interiores contruados en estudios cinematográficos para desarrollarse en las calles” (2009: 140).

Frente a la fuerte presencia femenina en el film *noir*, el semidocumental se caracteriza por la relativa ausencia de mujeres y los personajes masculinos pueden dividirse en dos grandes bandos: delincuentes y agentes de la ley. En este sentido, el subgénero continúa la noción de “melodrama para hombres” con el que se solía describir al film *noir* durante sus años de producción y, siguiendo dicha matriz cultural, trabaja a partir de un sistema de personajes que bien puede describirse como maniqueo: villanos y héroes, sin posiciones intermedias.

El subgénero semidocumental resulta idóneo para abordar la temática de género e identidad, en tanto se lo debe considerar como un ejemplo de cine de propaganda de las fuerzas de la ley. Como propone R.W. Connell, el género representa “un concepto que depende del momento histórico y se carga de sentido políticamente” (2003: 15). En este sentido, la representación de la masculinidad en estos films, a pesar de plantearse como realista, permite arrojar luz sobre los ideales de los ciudadanos de la época.

Para lograr nuestros objetivos, en primer lugar, definiremos qué se entendía por *semi-documental* en el período, a partir del análisis del modelo estadounidense que sirvió de inspiración, para luego examinar cómo fue adaptado en algunos de los ejemplos más renombrados de la filmografía argentina; en segundo término, examinaremos la concepción de los personajes masculinos propuesta en el corpus de trabajo a partir de la división entre policías y criminales.

1. La adaptación de un estilo transnacional al cine argentino

El estilo semidocumental surge en el cine estadounidense a mediados de la década del cuarenta con el film *La casa de la calle 92* (*House on 92nd Street*, 1945), película que sienta las bases del estilo: “temas tomados de hechos reales, rodajes en los lugares donde se produjeron los acontecimientos, tono documental” (Coursodon, 1996: 287). El principal artífice del film fue el productor Louis de Rochemont, reconocido por su trabajo en el noticiero *La marcha del tiempo* (*The March of Time*, 1931-1945), del cual los semidocumentales toman varias características, especialmente en cuanto a la utilización del relato en voz *over*. Junto al realizador Henry Hathaway, continuarían trabajando dentro del estilo durante los siguientes años de forma conjunta en *13 Rue Madeleine* (1946) y por separado: *Crimen sin castigo* (*Boomerang*, 1947, Elia Kazan), de Rochemont, y con *El beso de la muerte* (*The Kiss of Death*, 1947) y *Yo creo en ti* (*Call Northside 777*, 1948), de Hathaway.

Antes de adentrarnos en la producción argentina, mencionaremos brevemente las condiciones y características del estilo tal como se lo concibió dentro de la industria estadounidense, aspecto ineludible para comprender de qué manera fue adaptado para las pantallas argentinas. En primer lugar, resulta necesario señalar que el período en el que se realiza este ciclo coincide con el desarrollo del *film noir*, por lo que muchos estudios de este estilo suelen incluirlo en sus abordajes, ya sea para contraponerlos o buscar similitudes. El trabajo pionero sobre cine negro de los franceses Raymond Borge y Etienne Chaumeton incluye a estos films dentro de su recorte, pero inician su volumen señalando una serie de diferencias entre lo que denominan “serie negra” y los “documentales policiales”. Los autores describen a estos últimos con las siguientes palabras:

cintas que tienen por característica describir una investigación criminal siguiendo uno por uno los documentos de una carpeta policial. Por otra parte, un cartel o un comentario advierte al público desde el comienzo de la película que se trata de una historia verdadera, acaecida en tal época, Nueva York o donde quiera que sea (1958: 14).¹

Estéticamente, ambas modalidades parecen compartir algunos rasgos, tales como el uso de la narración con voces *over*,² el rodaje en exteriores, “escenas hartas brutales, y exuberantes desbordes en las persecuciones finales” (1958: 14). La principal diferencia que los autores señalan tiene que ver con una cuestión de perspectiva narrativa:

En el documental, la muerte está considerada desde afuera, desde el punto de vista de la policía oficial; en la película negra desde adentro, desde el punto de vista de los criminales [...] La segunda diferencia es de orden moral y acaso más esencial aún. Es tradición del documental policial presentar a los investigadores como hombres íntegros, incorruptibles y valientes (1958: 14-15).

Tomaremos a modo de ilustración el film *La casa de la calle 92*, que, como dijimos, no solo es el puntapié inicial del ciclo, sino que además sienta sus bases. El film narra los esfuerzos por parte de los agentes del FBI por desenmascarar a un conjunto de espías nazis que trabajaron de forma encubierta en los Estados Unidos durante los años de la guerra. Un primer aspecto para remarcar es precisamente su carácter híbrido, a mitad de camino entre un relato policial y un documental sobre las técnicas de investigación, que se mantiene a lo largo de toda la película, característica que no será habitual en los ejemplos que le siguieron. Durante las escenas ficcionales se trabaja con una marcada puesta en escena que emplea iluminación con claroscuros similar a la estética expresionista. Por el contrario, las escenas documentales hacen gala de dos procedimientos: el uso de material de archivo y el relato en *over* de un narrador extradiégético. Sobre el primero de estos elementos, Canham indica que

El F.B.I. no solo proveyó material para las historias, sino que en el caso de *La casa en la calle 92* también suministró metraje verdadero de agentes de la *quinta columna* trabajando –material que había sido filmado en secreto por sus propios agentes y que había sido información secreta durante la guerra– (1973: 160).

El material de archivo fílmico puede diferenciarse claramente debido a su textura, el fuerte granulado del 16 mm. y la ausencia de sonido sincrónico. Esto nos conduce al segundo de los elementos, la utilización de la voz *over*, que se relaciona con los noticieros fílmicos producidos durante la guerra, dentro de los cuales se encuentra *The March of Time*. Esta voz se entronca perfectamente con los postulados del documental expositivo (Nichols, 1997). La voz *over* no posee cuerpo. “Como una forma de locución directa, habla sin mediación a la audiencia, pasando por alto a los «personajes» y estableciendo una complicidad con el espectador: juntos entienden la imagen y así la ubican” (Doane, 1980: 42).³

Un segundo aspecto para considerar es la importancia que cobró en esos años el neorrealismo italiano. La utilización de locaciones reales, la salida del estudio, e incluso, en algunos casos, el tono melodramático de las historias puede considerarse

1 Este tipo de narraciones también se relacionan con los *police procedurals*, que consisten, justamente, en poner en el centro de sus narraciones las pesquisas llevadas adelante por la policía para descubrir crímenes hasta llegar a la captura de los criminales.

2 Creemos necesario señalar que en el *film noir* se prioriza más la voz en off a cargo de uno de los personajes, a diferencia del semidocumental que trabaja con una voz *over*, incorporada. Volveremos sobre este punto más adelante al trabajar sobre el corpus nacional.

3 La traducción es propia.

influencia de los films italianos. Al respecto, Borde y Chaumeton concluyen que “es por este fácil camino del ‘thriller-reportaje’, que el neorealismo ha degenerado en América” (1958: 89). El renombrado crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet señala la Segunda Guerra Mundial como uno de los elementos que permiten explicar esta tendencia. La guerra “despertó el interés de la cinematografía y del público por la realidad contemporánea, como lo probaría simultáneamente el auge del neorealismo italiano” (1974: 156). Sin embargo, una diferencia clave en relación con los films italianos es que el principal interés de estos, tal como lo expusiera uno de sus principales ideólogos, Cesare Zavattini, era el retrato de los protagonistas de la vida cotidiana (en Williams, 1980: 30), “los dramas colectivos de su tiempo” (en Agel, 1957: 26).

El estilo de estos films fue adaptado a otras nacionalidades, por lo que nos ocuparemos del arribo del semidocumental a la industria cinematográfica argentina.⁴ Para ello, podemos recuperar las palabras de Emilio Bernini sobre el funcionamiento de los géneros en nuestro país:

el cine argentino, aun industrial, durante una década, debió negociar, en términos estéticos y políticos, con la industria de donde proceden los géneros cinematográficos, es decir con Hollywood, para transponerlos a las condiciones de producción de una industria proporcionalmente más modesta y a una cultura heterogénea. De modo que los géneros en el cine argentino ya, de entrada, son una transposición de los géneros hollywoodenses y como toda transposición producen transformaciones textuales, genéricas (2016: 185).

¿Cuáles serían entonces las transformaciones textuales del policial semidocumental en la Argentina? Para poder comprender estas cuestiones y analizar la representación de sus personajes, abordaremos *Apenas un delincuente* (1949, Hugo Fregonese), el primer semidocumental argentino, y la trilogía policial de Don Napy: *Captura recomendada* (1950), *Camino al crimen* (1951) y *Mala gente* (1952).⁵

Hugo Fregonese encaró la realización de *Apenas un delincuente* tras su estancia en Estados Unidos bajo contrato con la productora Metro-Goldwyn-Mayer. El programa del film presentaba el siguiente lema: “Por primera vez llega a la pantalla argentina la más moderna de las técnicas del cine –la semidocumental” (*Heraldo del cinematografista*, 1949: 57). Podría pensarse que el realizador trajo la idea de adaptar las técnicas de los policiales norteamericanos tras su primer paso por Hollywood; sin embargo, no hemos podido hallar ninguna mención en las escasas entrevistas a Fregonese sobre la influencia de estos modelos en su obra, ni la productora del león se caracterizaba por este tipo de films.

En una nota publicitaria en la revista *Radiolandia* de 1948 en la que se anunciaba el rodaje del film, titulado por entonces *Mientras Buenos Aires duerme*, el realizador decía:

“El cine norteamericano está entusiasmado con la semidocumental”. [...] Explicó entonces que era la influencia de grandes expresiones del cine mundial: *Roma, ciudad abierta* y *Lustrabotas*, los dos éxitos más rotundos de la nueva alma italiana. Semidocumental llaman los yanquis a las producciones con argumento que se refieren a cosas auténticas y que se filman igualmente en lugares auténticos (*Radiolandia*, n° 1036, 12/06/1948).⁶

4 En países como España, en los mismos años, se lanzaron *Apartado de correos* (1950, Julio Salvador), y *Brigada criminal* (1950, Ignacio Iquino), mientras que Akira Kurosawa señalaba la influencia de *La ciudad desnuda* para su *Perro callejero* (Nora Inu, 1949).

5 Otros films lanzados con el título de semidocumentales en Argentina que hemos podido rastrear son *Mujeres en sombra* (1951, Catrano Catrani), *Mercado negro* (1953) y *La delatora* (1955), ambos dirigidos por Kurt Land.

6 Más adelante, Fregonese relataría otro motivo de la decisión de salir a filmar en exteriores: “No teníamos galerías

Esto demuestra que el término tenía múltiples interpretaciones y que el film no supone una mera transposición del modelo norteamericano, sino que se resalta la influencia del neorrealismo al igual que la veracidad de los hechos.

En su reseña del film, Domingo Di Núbila señaló que el argumento estaba

basado en dos hechos famosos de los anales porteños: la estafa cometida por un hombre que, sabiendo que su condena no sería superior a seis años, escondió el dinero mal habido para gastarlo cuando recobrar su libertad, y la fuga de presos de la Penitenciaría Nacional a través de un túnel cavado pacientemente (1959: 114).⁷

Los escritos posteriores sobre el film suelen repetir esta afirmación, pero no explicitan cuáles son los “dos hechos famosos” que ofició de inspiración. En la nota ya citada de *Radiolandia*, Fregonese contó que el proyecto haría referencia a “un hecho que en su hora apasionó a la opinión pública: el personaje central será, posiblemente, Roura, un cajero que huyó hace varios años llevándose casi un millón de pesos, para ser encontrado, al cabo de tres meses en Santa Fe” (*Radiolandia*, N°1036, 12/06/1948). El segundo hecho, según el periodista Calki, que ofició de continuista en el film, es la fuga de los anarquistas del Penal de Punta Carretas en Uruguay en el año 1931 (Gillo, 1974: 11). Tanto la fuga carcelaria como el caso del cajero de la empresa Continental, Jorge Roura, habían tenido lugar dos décadas antes, por lo que la actualidad y autenticidad, por lo menos en relación con sus contrapartes norteamericanas, pueden discutirse.⁸ Más aún, el film abre con un cartel que anuncia: “Esta es una historia de la ciudad. Sucedió, o pudo suceder hace varios años... Entonces las cárceles no eran como ahora... Y por un resquicio del código se filtró la idea de un delito audaz”.⁹

Tras la positiva recepción de *Apenas un delincuente* se produjo un conjunto más de policiales semidocumentales, de los cuales los más importantes son los tres dirigidos por Don Napy coescritos con Antonio Corma. Si bien comparten algunos elementos con el film de Fregonese, y probablemente sean los ejemplos que mejor se acomodan a la definición del semidocumental practicado en Estados Unidos, poseen múltiples particularidades que permiten distinguirlos, incluso entre sí. Una vez más, se utilizaron locaciones reales y las publicidades hacían hincapié en la veracidad de los episodios narrados. En el primero de los films, el periodista especializado en policiales Luis A. Zino ofició de recopilador de casos (y hay un cameo de él interpretándose a sí mismo), pero una vez más no se explicita de dónde proceden los casos. Estos films contienen múltiples momentos que rompen con la cuarta pared y refuerzan la noción de verismo, pero poseen un tono burlón. Un aspecto para destacar es la relación que establecen con la radio: gran parte del elenco y el realizador provenían del medio. Cabe indagar ahora los films en particular y ver qué representaciones ofrecen en sus personajes masculinos a partir de la división entre los policías, hombres que no presentan una escisión

disponibles hasta diciembre y no había cámaras tampoco, estaban todas ocupadas. Había que esperar hasta diciembre. Yo no quería esperar, sino seguir, ya tenía el libro listo y deseaba empezar. Conseguimos una cámara de Alex para filmar títulos, sin sonido. Así la filmamos, sin sonido” (Russo, 2013: 193).

7 El realizador presenta un distinto origen de la trama en una entrevista realizada en 1966 (cf. Nota 10).

8 A pesar de lo expuesto, en otras fuentes los participantes citan distintos orígenes para la inspiración del film. Según uno de sus actores, “la fuga se recreó en el mismo lugar en que se había llevado a cabo –comentó Nathan Pinzón– en los sucesos reales. Se filmó en el túnel que habían construido los evadidos y también en la propia carbonería desde donde finalmente escaparon” (“Apenas un recuerdo (pero muy hermoso)”, *Crónica*, 16/05/1985, disponible en Museo del Cine). Pinzón hace referencia a la fuga de la Penitenciaría Nacional en 1923, retratada en el film *La fuga* (2001, Eduardo Mignogna), que se condice con la reseña de Di Núbila. Ambos eventos poseen múltiples similitudes e incluyen el escape de presos anarquistas. Por otro lado, Fregonese en una entrevista declaró que la trama se basó en “una idea mía sobre un asunto que realmente había sucedido. Se me ocurrió esa idea porque el hermano de este delincuente estudiaba conmigo en la Universidad y yo conocía el asunto bastante bien” (Martialay et al., 1966: 211).

9 Este tipo de leyendas era común en el período y se relaciona con la censura oficial, pero su presencia aquí parece contradecir la esencia del estilo semidocumental.

entre vida profesional y privada, cuyo trabajo es servir a la sociedad oficiando como guías morales y padres, y los delincuentes, de doble vida, algo necesario para llevar adelante sus crímenes.

2. La Ley y el orden: los personajes masculinos del semidocumental argentino

Uno de los aspectos más analizados del *film noir* es la llamada crisis de la masculinidad (Chopra-Gant, 2006; Krutnick, 1991). Los protagonistas masculinos expresan una desestabilización sexual y psicológica, que suele relacionarse con los temores de la época encarnados principalmente en la relación con el sexo opuesto y la *femme fatale*. Los films semidocumentales, por el contrario, exponen la norma masculina a partir de las fuerzas de la ley y sus oficiales, mientras que los delincuentes encarnan pequeños deslices de un sistema social que funciona correctamente. Estas características aplican también al caso argentino, tal como sugiere Elena Goity: “el cine policial argentino, si bien sigue patrones externos, les proporciona elementos propios, con afán de ‘verosimilarlos’, haciendo reconocibles a sus personajes y sus ambientes” (2000: 403).

En *Apenas un delincuente* las fuerzas de la ley no tienen tanta presencia en pantalla, pero sí gran relevancia en el relato, ya que uno de los policías clausura la narración para reforzar la moraleja. *Apenas un delincuente* deja completamente de lado el aspecto *procedural* del estilo semidocumental, para marcar una importante diferencia con los exponentes norteamericanos: el protagonismo del delincuente.¹⁰

El film se divide en dos grandes secciones, correspondientes a los hechos reales que sirvieron de inspiración: en la primera se narra la estafa del contador José Morán a la empresa en la que trabaja por medio millón de pesos, tras enterarse de que la pena máxima de prisión son seis años sin importar el monto sustraído; en la segunda, su encarcelamiento y fuga con un grupo de presos anarquistas que lo engañan para robarle su dinero. La estructura del film no es lineal, sino que las primeras imágenes son de una persecución automovilística que concluye con uno de los coches volcando en la carretera, escena que se retomará sobre el final de la narración. La imagen del coche en llamas y la policía acercándose se convierte en la primera plana de un periódico que anuncia “Capturan herido a José Morán”. De esta manera se pasa a la redacción del diario, donde se le encarga a un periodista que escriba una nota sobre el caso haciendo foco en la familia del delincuente. El motivo de la nota periodística refuerza el carácter verídico del relato, pero no se vuelve sobre ello hasta el final del film y nunca se ve el rostro del periodista.¹¹

La secuencia en la que finalmente se presenta al protagonista es una de las más icónicas del film: retrata el agitado mundo de la ciudad de Buenos Aires. Con posiciones de cámara poco habituales, las primeras imágenes nos muestran a personas anónimas mientras la ciudad empieza a vivir y los transportes públicos las llevan a diferentes destinos: tomas aéreas desde helicóptero o al ras del piso o desde las paredes de los vehículos, etc. En este punto ingresa el relato *over*:

¹⁰ A pesar de esto, autores como Jorge Ruffinelli han escrito que Fregonese “reiteró con talento [...] una modalidad del policial entonces en boga en el cine norteamericano (gracias a *La ciudad desnuda* [*Naked City*, 1948], de Jules (sic) Dassin, entre otros títulos. Se trataba de dar cuenta de historias verídicas, urbanas, con un estilo directo, de escenas y diálogos cortos y efectivos, correlatos de la «novela dura» sobre hampones, delitos y cárceles” (2011: 45).

¹¹ Motivo que sugiere que el cartel con el que inicia fue puesto de forma compulsiva. Por otro lado, este motivo narrativo se relaciona con el de *El ciudadano*, que narra una investigación periodística sin mostrar el rostro del periodista.

Esta es la ciudad de los nervios excitados que todos los días atrae a su centro millares de seres impacientes. Los agita, los devora, se empujan, se atropellan en una prisa sin sentido, siempre en apuro, en apuro. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Adónde quieren llegar? ¿Adónde van? Casi todos trabajan, sueñan, estudian. Trabajan estimulados por el ritmo agitado de la ciudad, pero algunos quedan prisioneros de esa mala fiebre, de esa impaciencia por llegar demasiado rápido, de tenerlo todo, aunque sea saltando la valla.

Finalmente aparece el protagonista.

Veamos a uno de ellos: es José Morán, tiene veintiocho años y es el más impaciente de todos. Por su cuidada elegancia no parece un modesto empleado de doscientos cincuenta pesos mensuales. Entremos en su vida. Para nuestro personaje el dinero es todo, la llave maestra que le abrirá la puerta de todos sus sueños, aunque deba usarla como ganzúa, y el juego es una esperanza de liberación, la escalera mágica que lo hará llegar antes... y así ocho años de rutina. Él no es más que una minúscula pieza de un gran engranaje, encasillado entre las ocho y las doce, entre las dos y las seis. Hoy, ayer, mañana, siempre igual, subiendo y bajando, y siempre a ras de la tierra.

Mientras la voz *over* continúa su relato, la imagen se congela sobre Morán (Jorge Salcedo), un procedimiento también atípico de la época que sirve para subrayar, al igual que el texto del relato, que se trata de un ciudadano más entre la muchedumbre. A lo largo de la primera mitad del film, el personaje se exhibe rodeado de multitudes aprovechando la filmación en exteriores: sumada a la imagen de presentación en las calles, se lo muestra viajando en colectivo observando coches lujosos ansiando tener uno, subiendo en ascensor rodeado de gente a la que mira con desprecio, en el Hipódromo perdiendo una apuesta y, finalmente, en el Casino de Mar del Plata. En este sentido, Morán es un ciudadano típico pero también excepcional: estamos ante el retrato del hombre porteño por excelencia. Si uno de los principales personajes del film es la ciudad, como deja en claro la escena descripta, tiene sentido que se retrate a un habitante tipo también. El material de publicidad lo deja en claro:

Había que encontrar el tipo porteño para el personaje porteño [...] que tiene una cierta manera de hablar, como a empujones, una altanería cercana a la del orillero "compadrito" fin de siglo; una vanidad exagerada que mezcla un cierto insatisfecho complejo de evasión de sí mismo; una siempre alerta y a un tiempo ingenua expectativa para que nadie lo "madrugue" y, en el fondo, bien en el fondo, un lindo sentido de la hombría y de la dignidad (EXTRA).

Estamos entonces ante un antihéroe que posee las aspiraciones de ascenso social comunes al ciudadano medio de la época. El personaje tiene un trabajo estable, una familia que lo quiere y una novia. Sin embargo, sus ambiciones son mayores. En este sentido, la película plantea una relación por momentos ambivalente con el protagonista masculino, que genera identificación, preocupación y rechazo a la vez por su conducta moral. El rol del hermano, encarnado por Tito Alonso, juega un papel clave para ello. Este personaje encarna las vías legales de ascenso social que el protagonista no planea llevar a cabo (su opuesto), tal como queda de manifiesto en la escena del desayuno familiar con la madre. Ahí, el hermano le espeta que él trabaja, estudia y la poca plata que le sobra la deja en la casa familiar, mientras que José no aporta nada y se gasta su plata en ropa. La escena concluye con el hermano cantando un fragmento del tango *Niño bien*: "Niño bien, pretencioso y engrupido. Que tenés berretín de figurar".

En esta primera sección aparecen los personajes femeninos del film y se percibe el tono melodramático del relato familiar: además de la madre, se encuentran su

novia y una mujer a la que conquista durante su noche de juego en el casino.¹² El personaje de la novia es interesante, especialmente para este período del cine nacional: si bien lo espera a Morán fielmente, estudia abogacía y ella le da el dato de que la pena es la misma por defraudación, sin importar la cantidad de dinero. Esto lo decide a realizar la estafa. La madre, por otro lado, cumple el rol más típico de madre abnegada y sufrida.

La ambivalencia en la construcción del personaje se hace patente durante la escena de la estafa, en la que se genera suspenso para ver si será descubierto o no. Pero es todavía más nítida en el momento de la captura. Morán llega al andén de la estación del tren escoltado por policías y encuentra a una multitud vitoreándolo. Los mira riéndose desde la ventanilla y exclama: “¿Lo ve? Me envidian. Quisieran hacer lo que yo hice. Pero les falta valor. ¡Giles!”. Esta escena permite resumir toda la primera sección y apreciar la ambigüedad del film con su protagonista.

La segunda mitad de la película transcurre en el penal y comienza con el ingreso del protagonista. Estas secuencias son una ilustración del proceso de encarcelamiento. Se le quita su identidad a Morán, se le otorga un número y se le da un trabajo. Si bien el propósito de la cárcel es reinsertar a los delincuentes en la sociedad, más importante es configurar a Morán como un exponente que contraría la moral del trabajo y debe pensarse en parámetros propagandísticos: Morán encontrará su perdición en la cárcel. En contraste con el protagonista, en este espacio aparece un segundo tipo de criminal, violento y peligroso para la sociedad: el anarquista. La banda de anarquistas planea una fuga y se propone quitarle el dinero escondido al protagonista haciéndole creer que su hermano se está quedando con el botín. En este sentido, resulta útil la distinción entre delito privado y delito político. En el delito privado, se trata de “una excepción a la regla (eximirse de ella en ocasiones); [...] no hace más que desviarse de la ley (aunque deliberadamente); puede a la vez detestar su propia transgresión y desear sólo eludir la ley, sin negarle formalmente obediencia”, mientras que el delito político “rechaza la autoridad de la ley misma, [...] convierte en regla de su acción obrar contra la ley; por tanto, su máxima no sólo se opone a la ley *por defecto*, sino incluso dañándola o, como se dice, diametralmente, como contradicción (digamos, de un modo hostil)” (Kant, 2005: 153).

El film no se interesa por los motivos políticos de la banda, sino que remarca la actitud errónea del protagonista. Uno de estos convictos le dice: “Tu ambición tiene los pies muy rápidos [...] Tenés la enfermedad de la ciudad. Querés llegar demasiado rápido a ninguna parte”, diálogo que se asemeja al del relator extradiegético. El gran error de Morán será justamente su desconfianza en la gente, especialmente en la familia, y su ambición, que lo llevará finalmente a la muerte.

Dos de los semidocumentales de Don Napy, *Captura recomendada* y *Mala gente*, son films episódicos que cuentan tres historias sobre distintos delitos: estafas, tráfico de drogas, robos y una historia de crímenes pasionales.¹³ Como no podría ser de otra forma, se trata de films que asumen la posición oficial,¹⁴ pero una vez más los agentes de la ley no pueden calificarse como protagonistas. *Captura recomendada* y *Camino al*

¹² Este personaje en realidad no es más que un cameo de la esposa de Fregonese, la actriz estadounidense Faith Domergue.

¹³ La publicidad de *Captura recomendada* era la siguiente: “La peca, el tráfico de alcaloides, el asalto y la historia verídica de los pistoleros, reunidos en una extraordinaria superproducción semidocumental, basada en hechos reales que conmovieron a la opinión pública y extraídos de los archivos de la Policía Federal”. Citado en *Heraldo del cinematografista*, vol. XIX, Año 20, 02/08/1950, núm. 987, 209.

¹⁴ Estos films contaron con diversos apoyos oficiales como se puede constatar en los agradecimientos a la Prefectura Nacional Marítima y la Gendarmería Nacional, la participación como asesores de comisarios, la dedicatoria al “personal a sus órdenes que intervino en los hechos que se muestran” y el escudo de la Nación en los créditos de *Captura recomendada*.

crimen presentan un enfoque *procedural* con escenas que muestran cómo el Inspector Campos (Eduardo Rudy)¹⁵ descubre a los responsables de los delitos haciendo gala de la última tecnología disponible de la Policía Federal. Sin embargo, la mayor parte del relato se dedica a mostrar los planes de los diversos criminales.

Uno de los episodios de *Captura recomendada* exhibe cómo la policía rastrea a los criminales a partir del análisis de una de las balas recuperadas de la escena del crimen. “Las estrías que dejan todas las armas en el plomo de las balas fue fotografiada en su desarrollo circular con el Aparato Fotocomparador Sistema Argentino Belaunde”. En *Camino al crimen* la pista es el rouge de un pintalabios en un libro, el cual se compara con la marca en una taza de café: “Para eso recurrimos al Espectógrafo, extraordinario aparato que sirve para analizar la luz en general, y la que emiten los cuerpos en su combustión. Se establece entonces con precisión si están constituidos por las mismas materias”. Estas secuencias, similares a las de los ejemplos norteamericanos, se asemejan estéticamente a los noticieros de la época, pero se encuentran narradas por la voz *off* de Campos. Esto marca una diferencia con la voz *over* incorporada, pero es necesario señalar que Rudy era el relator del noticiero *Sucesos argentinos* y que por lo tanto se identificaba con “la voz del gobierno, que aseveraba y aconsejaba” (Kriger 2007: 13).

El personaje de Campos en estos dos films nos permite abordar la concepción ideal del hombre de la ley del período. En *Captura recomendada* el Inspector narra las tres historias a un periodista en el contexto de una ceremonia de homenaje a oficiales, con el objetivo de “contarle al público la vida y el trabajo de ustedes (la policía)”. Cada una de ellas se relaciona con su vida privada y amorosa: la primera investigación lo obliga a aplazar su compromiso, el segundo caso interrumpe sus planes de luna de miel y el tercero lo requiere cuando tiene a su hijo recién nacido en brazos. En la novelización de la revista *Radiofilm* se retrata este aspecto de la historia con las siguientes palabras:

También los hombres de la policía tienen su corazoncito; y he aquí que Campos, empleado de la Dirección de Investigaciones, ha fijado para hoy la fecha de su compromiso con Susana, su novia. Tiene ya los anillos, habla con ella anunciándole la hora de su llegada a la casa, cuando un llamado telefónico desbarata todos sus planes. [...] Quedan la novia y los invitados a la fiesta esperando, mientras Campos, cumpliendo con su deber, procede a la detención (“*Captura Recomendada. Versión periodística de un argumento cinematográfico*”, *Radiofilm*, 15/02/1950, núm. 240: 17).

Como deja en claro este texto, la vida profesional y la privada de los oficiales se encuentran entrelazadas y ellos están dispuestos a sacrificar aspectos de la segunda por el bienestar de la sociedad. El film concluye con la ceremonia mientras Campos habla a cámara, haciendo referencia a su esposa e hijo que lo acompañan: “Nosotros lo hacemos [arriesgar la vida] por ella, por él, por usted. Por los niños inocentes, por las mujeres de nuestros hogares, por los seres indefensos y por la seguridad de todos los habitantes de la Patria”. El rostro de Rudy hablando directamente a cámara es superpuesto sobre imágenes de gente en las calles, chicos en escuelas y el plano final del Obelisco. Los agentes de la policía constituyen el Estado y encarnan figuras paternas que protegen a los ciudadanos como miembros de una gran familia, con mano dura pero tierna a la vez. Este aspecto también queda patente en *Camino al crimen*, en el que se adopta como marco narrativo el rodaje de un film ficticio sobre un

¹⁵ Se ha indicado que “el personaje de Campos provenía del programa de radio *Ronda policial*, interpretado por Eduardo Rudy” (Giacomelli, 2020). Pero este dato no aparece resaltado en la cobertura de su estreno y el programa radiofónico era de la década anterior.

caso en el que también intervino Campos.¹⁶ El Inspector llega a la galería de filmación el día inicial con su hijo, quien saluda al realizador del film de ficción (y su padre lo obliga a decirle “señor”).

Dado que la película anterior concluye con la presencia del hijo y esta comienza con una enseñanza de disciplina, se prepara al espectador para el rol que jugará Campos en esta nueva historia, oficiando de guía moral para diversos personajes. En el set de filmación adelanta la moral de la historia:

Está por llegar uno de los protagonistas de esto que van a filmar. Les va a gustar. Es un muchacho simpático, inteligente, pero que un día equivocó el camino por culpa de unos compañeros, malos compañeros, muchachos influenciados por malas novelas, por películas en que el pistolero se convierte en héroe. Las andanzas de todos ellos, lo que ustedes van a llevar al cine sé que es un poco amargo. No importa: servirá de enseñanza, también son amargas las medicinas... pero curan.

Camino al crimen narra los delitos de una banda de ladrones liderada por Tito Alonso. Estos engañan a Luis (Juan Carlos Altavista), el “muchacho simpático” del relato, para hacerlo cómplice de sus delitos. Campos descubre, de forma un tanto intuitiva, que el personaje de Luis no está interesado en tal vida y le dice que la policía lo “sabe todo y lo que no, lo averigua”. A lo largo del relato, le da consejos paternales para rescatarlo de la situación en la que se encuentra. Tras la detención de los criminales, el film regresa al estudio de filmación, al que llega Luis con su flamante esposa: “un muchacho que comprendió que hay un solo camino que conduce a la verdadera dicha: el de la honestidad. [...] Que su conducta sirva de ejemplo”. Una vez más, la policía oficia como consejera, además de asegurar el orden y la captura de los elementos criminales, combinando la fuerza con un espíritu comprensivo.

La banda delictiva, por otro lado, posee rasgos similares a los de José Morán: uno trabaja en la misma oficina que Luis, pero protesta cuando su jefe le sugiere la posibilidad de un ascenso ya que no tienen interés en una vida dentro de la ley. A diferencia del delincuente solitario, las bandas de delincuentes, como propone Bourdieu, “encuentran su principio, paradójicamente, en el miedo a perder la estima o la admiración del grupo, de «perder la cara» delante de los «colegas», y de verse relegado a la categoría típicamente femenina de los «débiles», los «alfeñiques», las «mujercitas», los «mariquitas», etc.” (2000: 70). Así deben leerse las múltiples escenas de peleas de puños entre el personaje de Alonso y sus distintos secuaces, en claro contraste con el funcionamiento de los agentes de la ley: “Aquí trabajamos todos para un mismo fin. En la policía no hay más que un yo: la policía”.

El último film de la trilogía, *Mala gente*, a veces es inscripto dentro de esta serie, pero también puede discutirse su pertenencia. Como señala Román Setton “se acerca mucho más al film *noir* y prescinde casi por completo de la policía y de la indagación” (2016: 94). Sin embargo, la película también contó con el apoyo de la policía y los casos narrados fueron “arrancados de los archivos policiales” (programa del film, en *Heraldo del cinematografista*, 1952: 23). Sumado a esto, la cobertura de la película durante su estreno subrayaba que los relatos fueron “construidos de acuerdo con hechos registrados en los anales de la delincuencia [...] estos films [los episodios] responden a un propósito documental” (“*Mala gente*, con tema documental”, *La Nación*, 20/03/1952).¹⁷

¹⁶ Los créditos de la película lo presentan como “El famoso Inspector Campos”. Esto puede hacer referencia tanto al film como al hecho de la procedencia radial.

¹⁷ La crítica del diario *La Razón* directamente comienza con la siguiente denominación: “El film documental *Mala gente*” (“*Mala gente*”, *La razón*, 20/03/1952, disponible en el Museo del Cine).

El primer aspecto que llama la atención en *Mala gente* es que no solo la policía se encuentra ausente casi por completo, sino que además Eduardo Rudy (el Inspector Campos) interpreta el papel de un ladrón en el primer episodio y en vez de ilustrar el accionar de la policía se muestra el *modus operandi* del ladrón. Mediante el relato en *off*, el personaje cuenta cómo selecciona las casas que roba, dónde la gente suele esconder sus bienes preciados, etc. Al igual que los estafadores y traficantes de drogas de *Captura recomendada*, este personaje lleva una doble vida que le permite operar sin sospechas: “La base de mi éxito fue que siempre me creyeron un hombre decente. Para lograrlo, tomé todas las precauciones: vestía bien, usaba buenas alhajas y trabajaba siempre solo. Nadie, absolutamente nadie conocía mis actividades”. Los criminales de Napy no pueden llevar adelante su vida delictiva sin una fachada de ciudadanos respetables, motivo por el que resultan indispensables los perspicaces oficiales de la ley que sacrifican sus vidas personales por el bien de todos. A su vez, el motivo más común es la ambición, tanto en este episodio como en el que se estafa al personaje interpretado por Tato Bores con la compra de un tranvía.

Un párrafo aparte merece el último episodio que deja de lado la ciudad para narrar el crimen pasional de un hombre de campo. Aquí los procedimientos textuales del semidocumental desaparecen por completo y se vuelca hacia una historia melodramática en la que la policía no tiene casi participación. En este sentido, marca el derrotero de las últimas producciones del estilo (*Mercado negro*) y confirma que “las obras cinematográficas de género policial tuvieron que ser transpuestas a un contexto de producción en el cual el melodrama era la materia prima a través de la que se moldeaban los contenidos” (Giacomelli, 2018: 56).

3. A modo de conclusión

El objetivo de este artículo fue doble: por un lado, abordar las transformaciones de un género adaptado a la industria cinematográfica nacional y, por otro, examinar la construcción de los personajes masculinos a partir de las dicotomías ley/crimen y vida privada/pública. El ciclo de policiales semidocumentales argentinos tuvo un período de productividad breve de seis años (1949-1955). Si bien se puede constatar la existencia de distintas apropiaciones, llevadas a cabo por distintas productoras y realizadores,¹⁸ las similitudes permiten agrupar a los films bajo la misma denominación. En este sentido, pudimos mostrar que los cambios en la adopción del estilo semidocumental fueron múltiples y, en ningún caso, se omitieron las características propias de la cultura argentina, con especial atención a las peculiaridades de la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes. También pueden indicarse al respecto las particularidades del *star system* local, según el cual un mismo actor podía pasar de interpretar a un Inspector de la policía a un criminal de guante blanco (Eduardo Rudy) o pasar de ser un ciudadano ejemplar a líder de una banda criminal (Tito Alonso). Otra importante diferencia es el protagonismo de los delincuentes, una característica ausente en los exponentes estadounidenses, que ponen el foco de forma casi exclusiva en las investigaciones de los agentes de la ley. Tanto en *Apenas un delincuente* como en el primer film de la trilogía de Napy se recurre a la presencia de periodistas (ficticiales y verdaderos) como una estrategia de autenticidad de las historias presentadas.

La masculinidad en los semidocumentales argentinos se ve moldeada por la poética melodramática y su concepción maniquea de los personajes, dividida entre oficiales

¹⁸ En el caso de Fregonese, estrenó el melodrama *De hombre a hombre* el mismo año que *Apenas un delincuente*, y partió hacia Hollywood, donde realizó films en múltiples géneros, entre ellos policiales, ninguno dentro del estilo semidocumental. Por su parte, Napy lanzó la comedia *El pecado más lindo del mundo* en 1953, su último largometraje de ficción, y el documental en 3D *Buenos Aires en relieve* (1954). Se trata, como las películas trabajadas aquí, de un film de propaganda que exhibe a Buenos Aires como “la Capital de una gran Nación”.

de la policía concededores de la naturaleza humana que ofician de padres de los ciudadanos y delincuentes caracterizados por la ambición y el egoísmo. Como señalara Tassara, “el *policia* argentino, salvo unas pocas excepciones [...] es un claro defensor de la legalidad institucional” (1993: 155). Por este motivo, suelen ser los oficiales de la policía los encargados de los relatos, señalando las moralejas de cada historia, a pesar de que sean los criminales los que pasan mayor tiempo en pantalla y posean más atractivos para los espectadores.

A pesar de tratarse de películas que se plantean a partir de un abordaje realista, los personajes en estas películas encarnan arquetipos. Morán en *Apenas un delincuente* representa al *hombre porteño*, un personaje altanero, que mira con desprecio al resto de la gente, incluida su familia. Por otro lado, el Inspector Campos se erige como emblema del semidocumental, encarnando la ley, asumiendo una función paternal con los ciudadanos, castigando a los que infringen las leyes y ofreciendo su consejo y guía a los que solo cometieron un pequeño error. Este oficial de policía simboliza el ideal masculino de la época, severo y tierno a la vez, a la vez que se emparenta a las fuerzas del orden con la figura paterna. Frente a esto, los hombres que cometen crímenes encuentran como única motivación la ambición y llevan adelante una doble vida, oculta para sus conocidos; esta concepción de la criminalidad se asemeja a la del film de Fregonese. En este sentido, los exponentes argentinos cumplen con la máxima señalada por Borde y Chaumeton: “película moralizadora, el [semi]documental norteamericano, es en realidad un documento a la gloria de la policía” (1958: 15).

Bibliografía

- » Agel, H. (1957). *Vittorio De Sica*. Buenos Aires: Losange.
- » Alsina Thevenet, H. (1974). "Informe sobre cine policial". En: Feldman, S.; Mahieu, A. y Alsina Thevenet, H., *Violencia y erotismo. Constantes en el cine de todas las épocas*. Buenos Aires: Editorial Cuarto Mundo, 150-197.
- » Bernini, E. (2016). "Políticas del policial en el cine argentino". En: Setton, R. y Pignatiello, G. (comps.): *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 185-192.
- » Borde, R. y Chaumeton E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losange.
- » Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- » Canham, K. (1973). *The Hollywood Professionals Volume 1*. New York: Tantivy Press.
- » Chopra-Gant, M. (2006). *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres: I.B. Tauris.
- » Connell, R.W. (2003). *Masculinidades*. D.F. : UNAM.
- » Coursodon, J.P. (1996). "La evolución de los géneros". En: *Historia general del cine Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra, 207-309.
- » Crónica, "Apenas un recuerdo (pero muy hermoso)", 16/05/1985, s/p.
- » Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- » Doane, M.A. (1980). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". *Cinema/Sound*, n° 60, 33-50.
- » EXTRA. Material publicitario de Apenas un delincuente. Disponible en: <https://issuu.com/museodelcineba/docs/extra>.
- » Giacomelli, D. A. (2018). "La representación del criminal en el film noir argentino desde 1942 hasta 1956". En: Kriger, Clara (comp.), *Imágenes y públicos del cine clásico argentino*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 55-74.
- » Giacomelli, D. A. (2020). "Periodistas, criminales y pantallas. El cine policial negro argentino y su relación con la prensa durante el peronismo". *Sociohistorica: Cuadernos del CISH*, no. 46. En: <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH109>; obtenido el 10/01/2021.
- » Gillo, María Esther. "Buenos Aires, la ciudad desnuda". *La opinión cultural*, 21/04/1974: 11.
- » Goity, E. (2000). "Cine policial. Claroscuro y política". En: España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 400-473.
- » *Heraldo del cinematografista*, Vol. XIX, - Año 20. 02/08/1950, No. 987, 209.
- » *Heraldo del cinematografista*, Vol. XIX – Año 18. 30/03/1949, No. 917, 57.
- » *Heraldo del cinematografista*, Vol. XXII, Año 21, 26/03/1952, No. 1078.

- » Kant, Immanuel (2005). *La metafísica de las costumbres*. Traducción: Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho. Tecnos: Madrid.
- » Kriger, C. (2007). “El noticiero Sucesos Argentinos”. *Historiapolítica.com*. Sitio web de Historia Política: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>; obtenido el 01/08/2020.
- » Kriger, C. (2009). *Cine y peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Krutnik, F. (1991). *In a Lonely Street. Film noir, genre, masculinity*. New York: Routledge.
- » *La Nación*, “Mala gente, con tema documental”. 20/03/1952.
- » *La razón*, “Mala gente”. 20/03/1952.
- » Martialay, F.; Pala, J.M.; Torres A.M. (1966). “Entrevista con Hugo Fregonese”. *Film Ideal*, n°188, 210-213.
- » Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós.
- » *Radiofilm*, “Captura Recomendada. Versión periodística de un argumento cinematográfico”, 15/02/1950, Número 240, 17-19.
- » *Radiolandia*, “Una ‘semidocumental’ sobre Buenos Aires nocturno rodará pronto Hugo Fregonese”, n° 1036, 12/06/1948, s/p.
- » Ruffinelli, J. (2011). *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar.
- » Russo, G. (2013). “Conversación con el director Hugo Fregonese. 17 de mayo de 1979”. En: Russo, G; Insaurralde, A., *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Buenos Aires: Prosa y Poesía American Editores.
- » Setton, R. (2016). “Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy: la pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo”. *Romanische Studien, Beihefte 2, Cine de investigación*, 93-106.
- » Tassara, M. (1993). “El policial. La escritura y los estilos”. En: Wolf, S. (compilador), *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 147-167.
- » Williams, C. (ed.) (1980). *Realism and the cinema. A reader*. Londres: British Film Institute.

Políticas de la virilidad. Masculinidades en el cine policial y criminal de Carlos Hugo Christensen en Brasil (1960-1970)



Cecilia Nuria Gil Mariño

Alexander von Humboldt Stiftung-PBI, Universität zu Köln - CONICET-
Universidad de San Andrés, Argentina
cecigilmariño@gmail.com

Recibido: 6/8/2020. Aceptado: 1/12/2020.

Resumen

Durante varias décadas, la crítica nacional brasileña colaboró con la estigmatización de los géneros cinematográficos identificándolos con el imperialismo cultural y diferenciando a sus realizadores entre autores y artesanos. Esto impactó en el desarrollo de una historiografía que privilegió al cine de autor. No obstante, el cine policial, criminal, el terror y sus monstruos constituyen un espacio discursivo privilegiado a la hora de pensar los miedos, las ansiedades y las formas de violencia de una sociedad en relación con las matrices culturales binarias de las imágenes y discursos de lo masculino y lo femenino.

En este sentido, el presente trabajo aborda la filmografía de Carlos Hugo Christensen en Brasil, referente ineludible de los orígenes del género policial en la Argentina, para indagar la potencialidad política de estos objetos de la cultura de masas desde una perspectiva de género. Se buscará analizar las relaciones entre las desestabilizaciones del orden y la ley como institución masculina que se plantean en el género policial y criminal, con las de la heteronormatividad a través de la puesta en escena de subjetividades que desafían o ponen en cuestión las relaciones de poder de las masculinidades.

Palabras clave: masculinidades; cine policial; cine brasileño; monstruo; política de la virilidad.

Politics of virility. Masculinities in the police and criminal cinema of Carlos Hugo Christensen in Brazil (1960-1970)

Abstract

For several decades, Brazilian national critics have contributed to the stigmatization of film genres by identifying them with cultural imperialism and differentiating their filmmakers between authors and artisans. This had an impact on the development of

a historiography that privileged auteur cinema. However, police and criminal films, terror and its monsters constitute a privileged discursive space when it comes to thinking about the fears, anxieties and forms of violence of a society in relation to the binary cultural matrices of images and discourses of the masculine and the feminine.

In this sense, the present work deals with Carlos Hugo Christensen's filmography in Brazil, an unavoidable reference of the origins of the detective and criminal genres in Argentina, to investigate the political potential of these objects of mass culture from a gender perspective. I will seek to analyze the relationships between the destabilization of order and law as a male institution that are posed in the police, detective and crime genres, with those of heteronormativity through the staging of subjectivities that challenge or question the power relations of masculinities.

Keywords: masculinities; crime film; Brazilian cinema; monster; manhood policy.

1. Sobre géneros cinematográficos y masculinidades en el cine brasileño

Las dificultades por afianzar un proyecto industrial de cine en Brasil, así como la consolidación de movimientos de vanguardia como el Cinema Novo en la década de 1960, colaboraron con la estigmatización de los géneros cinematográficos por parte de la crítica nacional que los identificaba con el imperialismo cultural y diferenciaba a sus realizadores entre autores y artesanos. José Mário Ortiz Ramos (1993: 111) señala que “la extrema atención dedicada al filme de autor –con trabajos sin duda significativos–, sumada a un intenso énfasis ideológico, condujeron a un desprecio por la narrativa del entretenimiento”.¹ El autor agrega, asimismo, que la dificultad para pensar los géneros está ligada a un punto de estrangulamiento de la reflexión brasileña como lo es la cuestión de la cultura popular en una sociedad modernizada. Así, la historiografía del cine delineó una serie de ausencias que en las últimas décadas comenzaron a ser problematizadas desde diversos enfoques.

Una buena parte de estas investigaciones, que proponen nuevas perspectivas sobre los géneros, retoman los trabajos de Rick Altman (2000) y Jason Mittell (2004) que plantean pensar las “formas mutantes” bajo las cuales la categoría genérica opera culturalmente y los modos en que estos textos son apropiados por sus usuarios de maneras distintas; el género es comprendido, así, como un conjunto de expectativas compartidas. En esta misma dirección, en los últimos años, el trabajo de Rafael de Luna Freire (2011a, 2011b) ha propuesto repensar la discusión en torno a lo nacional y los géneros cinematográficos en Brasil. Con respecto al policial en particular, a partir de una vasta investigación histórica sobre la producción y exhibición del género en el país, Freire plantea correrse de los esencialismos y resaltar el carácter coyuntural de cómo determinados filmes se entendieron como brasileños y policiales en diferentes momentos (2011: 84). Otro estudio destacable en este sentido es el de Laura Loguercio Cánepa (2008), quien, en su análisis sobre el terror en el cine brasileño, remarca que su ausencia es más historiográfica que histórica y analiza cómo el terror se expresó en hibridez con otros géneros más populares en la época. Como en varios países de la región, esta hibridez tuvo como resultado la configuración de versiones domésticas de suma peculiaridad del policial, del *noir*, del melodrama fantástico, del gótico, entre otros.

El presente trabajo tiene como objetivo abordar la potencialidad política de estos objetos de la cultura de masas partiendo de que estos géneros cinematográficos vernáculos

¹ A menos que se informe lo contrario, las traducciones de los textos son mías.

tuvieron el potencial de forjar un espacio que habilitaba las transgresiones sociales y sexuales, al mismo tiempo que las contenían. El cine policial, criminal, el terror y sus monstruos constituyen un espacio discursivo privilegiado a la hora de pensar los miedos, las ansiedades y las formas de violencia de una sociedad en relación con las matrices culturales binarias de las imágenes y discursos de lo masculino y lo femenino. Estos filmes, así, se vuelven vías de entrada fértiles para pensar cómo se configuraron experiencias comunes de la violencia desde las imágenes cinematográficas y mediáticas en general. El asesino, el ladrón, el pederasta, el pedófilo, el monstruo forjan figuras de la alteridad frente al ciudadano civilizado, al mismo tiempo que su naturaleza anómala pone en cuestión las características del orden patriarcal civilizatorio de los proyectos político-culturales latinoamericanos, expresan pulsiones reprimidas y repreguntan sobre la tolerancia a la diferencia.

De esta manera, estas películas pusieron en circulación diferentes representaciones de las masculinidades que dialogaron tanto con las reglas de los géneros como con las tensiones históricas de su tiempo. A su vez, en el cine de Christensen, estas figuras masculinas que infringen el orden social también transgreden la moral sexual. En relación con su la trilogía *noir* a inicios de los años cincuenta en Argentina, Emilio Bernini (2021: 187) propone que “entre el policial *noir* y la homosexualidad *pregay* –es decir no normada ni normativa– hay una relación estrecha y sutil que involucra problemas que son a la vez estéticos, identitarios, políticos, literarios y cinematográficos”. Asimismo, el crítico lanza una serie de preguntas sumamente interesantes.

¿Qué relación hay entre hábitos sexuales no visibles, no normados, y el *noir* como expresión de esa invisibilidad o de una apariencia que siempre es equívoca, que encubre y a la vez devela, con la incertidumbre de los móviles de los actos? ¿Qué vínculo hay entre la persecución de la víctima inocente, el error de juicio, el amor desplazado y la cultura homosocial, represiva y culpabilizante? (Íd.).

Considerando los aportes de los interrogantes de Bernini para el período clásico en Argentina, este estudio indaga la obra de Christensen en Brasil –país en el que se estableció a partir de 1954 y donde desarrolló una filmografía tan vasta como heterogénea– respecto de los vínculos entre el cine policial y criminal y las imágenes de las masculinidades. En este nuevo escenario, Christensen radicalizó su crítica a los modelos masculinos hegemónicos y de poder, al incorporar el homoerotismo y el deseo por el mismo sexo en tensión con la represión y censura social y de la ley. Así, sus películas presentaron desafíos a la heteronormatividad al poner en escena subjetividades menos definidas por las reglas de una binaridad fija de la identidad sexo-genérica.

Es por ello que este estudio busca hacer una relectura de estas películas a partir de aquellos trabajos que desde la década de 1990 han complejizado la idea de roles sexuales y de género, a partir de los estudios de Judith Butler (2007) sobre la teoría de la performatividad del género y el desarrollo del movimiento *queer*. La masculinidad como modelo homogéneo comenzó a ser cuestionada, considerándose variables como la clase social, la etnia, la edad, la política y la geografía. Jack Halberstam (2008) abordó la marginación de masculinidades alternativas y la diferencia con la política de la virilidad, así como también señaló la capacidad de plantear una existencia para estas imágenes que, aunque negativas, existieron en la historia del cine y crearon representaciones posibles.

Por su parte, el trabajo de Connell (1997: 35) remarca que el concepto de masculinidad “es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género, y los efectos de estas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y en la cultura”, enfatizando que se trata de un proceso histórico que involucra al cuerpo y

no a un conjunto de determinantes biológicas. Así, la masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo, sino la que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género.

se puede definir como la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. (Ibíd.: 39)

Entonces, las masculinidades hegemónicas y las marginadas no son tipos fijos, sino configuraciones de prácticas generadas en situaciones particulares, en una estructura cambiante de relaciones (Ibíd.: 43).

Con respecto al cine brasileño, uno de los trabajos que colaboró con la apertura de nuevos caminos para repensar las masculinidades ha sido la tesis de Antonio Moreno (2001), que indaga la representación de la homosexualidad desde la década de 1920 y concluye que la tendencia mayoritaria es que los homosexuales sean presentados como individuos enfermos, asociados al crimen, la prostitución y el vicio, cuyos destinos son trágicos la mayoría de las veces. Según el autor, también se los representa de manera grotesca, como objeto de burla, con una gestualidad excesiva y vestuarios extravagantes.

No obstante, tal como señala James Hodgson en su tesis doctoral, el enfoque de Moreno parte de una concepción fija de la identidad sexo-genérica.

Moreno aboga por las representaciones del ‘buen ciudadano homosexual’ –un antídoto para el varón afeminado, y uno capaz de satisfacer el deseo de participación en la sociedad– que realiza la asimilación dentro de la política de identidad gay y lesbiana. Su llamamiento a las representaciones de homosexuales masculinos y normalizados invoca una concepción fija de la identidad sexo-genérica, que apoya la noción burguesa de un sujeto estable (Hodgson, 2012: 34).

Asimismo, Hodgson, siguiendo a Denilson Lopes (2004) y João Bösko Hora Góis (2002), plantea que la aparición de los estereotipos puede pensarse como punta de lanza para la posibilidad de su disolución a partir de la dinámica de los conflictos sociales de cada contexto. Hodgson, a partir de un marco interpretativo influido por la teoría *queer*, se propone investigar de qué manera, en diferentes géneros y movimientos del cine brasileño de los años 1960 y 1970, la representación del deseo del mismo sexo podría llevar a cuestionar la noción de identidad sexo-genérica como algo fijo o estable, y cómo estas películas tienen la capacidad tácita o accidental de perturbar las estructuras sociales opresivas.

Así, a partir de estos aportes, se buscará analizar en *O menino e o vento* (1966), *Anjos e demônios* (1969) y *A morte transparente* (1978) las relaciones entre las desestabilizaciones del orden y la ley como institución masculina que se plantean en el género policial y criminal, con las de la heteronormatividad a través de la puesta en escena de subjetividades que desafían o ponen en cuestión las relaciones de poder de las masculinidades.

2. El monstruo y la ley

Rafael de Luna Freire (2011: 165) señala que desde las primeras décadas del siglo XX los filmes de *mysterio* –según la grafía de la época– en Brasil se constituían como objetos transmediáticos que abrevaban en elementos de la matriz cultural sensacionalista, como la fascinación por el otro monstruoso, no solamente fantástico o

exótico, sino también aquel asesino que puede estar escondido entre la gente en el anonimato de la gran urbe, con una visión fuertemente moralizadora de sanear la ciudad. Freire analiza la popularidad del género y sostiene que, si bien a inicios de la década de 1940 se percibe un cansancio entre los críticos de cine, crece el éxito en el radioteatro gracias a los seriales donde la ley siempre triunfa acorde al nacionalismo estacionovista de la época.

Este vínculo entre el Estado y el policial también tuvo lugar durante el primer peronismo en la Argentina, aunque en el caso de Christensen, tal como plantea Bernini (2021: 188), la trilogía *noir* responde a la narración de la oscuridad del mundo de la perversión sexual del *noir*, a la vez que impone no tanto la ley como la luz moral de la conciencia. Así, se enuncia a la vez la transgresión y la ley, deseo y condena. Es por esta razón que se ha decidido en este trabajo incluir un filme como *O menino e o vento* (1966), ya que en la primera parte se vale de los elementos del *noir*, mientras que en la segunda se convierte en un drama judicial donde el juicio criminal se confunde con el moral (Primati, 2015a).

La película es considerada pionera en un tratamiento más sensible sobre la homosexualidad. Moreno (2001) señala que a partir de 1960 creció el número de filmes que abordaban la temática, aunque la preponderancia de temas socio-políticos más amplios no fue una característica extendida. El filme transcurre en una pequeña ciudad del interior de Minas Gerais sin mucho atractivo pero conocida por los vientos que soplan en la región. José, un ingeniero joven con un buen pasar económico, viene desde Río de Janeiro llamado por la justicia porque es acusado de la desaparición –y tal vez asesinato– de un joven pobre llamado Zeca da Curva. La estética *noir* predomina en toda la primera parte, donde se profundiza la grieta entre él –el monstruo, el asesino, el homosexual, el extranjero, pero también el objeto de deseo– y el pueblo que busca venganza. Desde lo formal, en el montaje se alternan planos de la muchedumbre, *close* de los rostros enfurecidos y primeros planos del rostro de José. El juego con los claroscuros de la luz refuerza la idea de la hipocresía y la censura. Todos los encuentros que tiene José están atravesados por el chantaje económico o sentimental; el abogado que busca que confiese su vínculo sexual con el muchacho, la dueña de la pensión que está enamorada de él e insinúa que puede morigerar su testimonio a cambio de su cariño, o bien el primo con dinero de Zeca, quien le confiesa su homosexualidad y le ofrece su ayuda a cambio de su amistad. La segunda parte se estructura a partir del juicio y los testimonios de los diferentes testigos, a modo de *flashback*, van retratando la historia. El último en hablar es José, quien asevera su inocencia y relata su amistad con Zeca por compartir la misma pasión por el viento. El muchacho le demuestra que tiene la capacidad de evocar al viento y su última noche en el pueblo le muestra el más intenso de todos, el *ventão*. Tras él, desaparece y no lo vuelven a ver.

Todo el relato del vínculo, desde lo narrativo y lo formal, está atravesado por la analogía entre el deseo homosexual y la pasión por el viento. El viento es metáfora de la libertad y de “una fuerza incontrolable”, como lo es el deseo. Hodgson también señala cómo el viento constituye una imagen háptica. La película está plagada de este tipo de imágenes que expresan la tensión entre el deseo irrefrenable de tocar y la represión social; la dueña de la pensión que toca la ropa de José, los planos del cuerpo de Zeca con el torso desnudo recibiendo el viento, con ojos cerrados entregado al erotismo del viento, el agua en su cuerpo, su camisa en manos de José. Cuando el ingeniero le pregunta cómo sabe que el viento viene, el muchacho responde que con el cuerpo. En cuanto sus cuerpos se encuentran, finalmente, por un momento, Zeca desaparece en el viento. La cámara parece seguir la irracionalidad del soplo del viento enfatizando la tensión entre la lógica y el instinto. En su testimonio, José cuenta que eligió ser ingeniero para ser un hombre práctico, con sentimientos explicables, libre del abismo,

hasta que vio a Zeca en el viento. A partir de ese momento, se generó una “curiosa camaradería”, unidos en una misma pasión por el viento. Confiesa que resistió, pero que ahora ya no puede vivir sin el viento.

Más adelante, al confundir al viento con el propio Zeca –“mi mente comenzó a confundir muchacho y viento. No sabía si el viento venía porque Zeca estaba o si Zeca aparecía porque ventaba”–, transforma la fascinación en deseo: estar enamorado del viento es estar enamorado de Zeca (Hodgson, 2012: 138). El final de carácter fantástico, con el viento que entra en el tribunal y arrasa con todo menos con el ingeniero, que se queda acariciando la camisa de Zeca, es leído por Moreno (2001) como la revelación de su homosexualidad, como una fuerza de la naturaleza que no se puede matar – como dice José refiriéndose al muchacho–, mientras que Hodgson propone que esa total destrucción demuestra la capacidad de abolir o suspender una subjetividad fija. “José está solo, rodeado por el viento, acariciando la camisa de Zeca. Ha derribado el aparato que pretendía oprimirle mediante una identidad homosexual impuesta (el juicio). Su destino después de esto sigue siendo incierto” (Hodgson, 2012: 141).

José no niega, ni afirma. No interrumpe. Se trata de un hombre comprometido con una muchacha, viaja con una foto de ella, pero esto no lo exime de ser objeto de deseo de hombres y mujeres, así como tampoco de ser sujeto deseante. Sobre el actor, Enio Gonçalves, Christensen afirma: “En estos 14 años en Brasil, nunca vi en el cine brasileño una imagen de actor masculino joven más fascinante que la de Enio Gonçalves. Diría que, con él, nace el primer actor-galán del cine nacional” (Alencar, 1966: 5). De este modo, Christensen construye un personaje que es tanto objeto como sujeto erótico, fluyendo entre lo pasivo y lo activo, algo que la política de la virilidad del patriarcado busca fijar. Entonces, retomando la propuesta de Hodgson, su identidad y sus preferencias sexo-genéricas se presentan como fluidas, no fijas, y por ende puede ser visto como figura de lo *queer*, disruptora del orden. Es por ello que no puede nombrarse, no hay términos posibles en esa sociedad opresora: “siento una cosa”, dice Zeca para explicar cómo sabe cuándo viene el viento. El viento como imagen de lo que fluye y no es estático.

La oposición entre los “normales” y los “monstruos” se construye tanto desde lo formal como desde el guion narrativo, como se señalaba anteriormente. José en el juicio dice que “si todos aquí se creen normales, entonces yo soy anormal, no lo digo como ofensa, sino como una observación. Porque yo no me siento como todos”. Detrás del estrado del juez, está la presencia de la cruz católica, enfatizando el lugar de la moral.

Tal como plantea Gabriel Giorgi, el hombre como modelo normativo se recorta contra la singularidad radical de lo monstruoso. El autor apunta también que la cultura latinoamericana fue trazando límites con el monstruo al mismo tiempo que indicó su convivencia con los hombres, incluso su vecindad o intimidad. Así, se entiende a “la monstruosidad no como exterior y pura alteridad respecto del hombre, sino como un ‘interior externalizado’ de lo humano” (Giorgi, 2009: 325). En su trabajo, Giorgi aborda esta tipología de lo monstruoso para pensar las relaciones de dominación y su inversión, su narración oblicua y su producción de lenguaje político. En este sentido, el filme de Christensen puede leerse como una revalorización del monstruo, de lo anormal, que diluye las relaciones de dominación de la masculinidad hegemónica por su propia inestabilidad, que no tiene lenguaje, porque requiere de otro nuevo, que barra con todo para poder ser. El monstruo es el que pone en jaque al orden y por eso es condenado y se lo diferencia de la identidad homosexual fija, funcional al sistema patriarcal, representada en la figura de Mário, el primo rico de Zeca, como propone Hodgson. Mário busca igualarse a José hablando en primera persona del plural, utilizando un nosotros inclusivo como minoría. Se define como anormal y remarca la importancia de protegerse entre ellos, como los judíos o los comunistas.

Aquí el guion dialoga con el contexto represivo de la época, aunque tal vez responda más a una mirada sobre el peronismo, ya que Christensen se caracterizaba por no manifestarse sobre política, salvo respecto a Perón, del cual era un ferviente opositor.

El personaje de Mário representa la figura del *entendido*. En los años sesenta, el término se refería a una persona que conocía las subculturas homosexuales en los espacios urbanos de Brasil, una especie de paraguas para quienes experimentaban deseo por personas del mismo sexo, pero no se categorizaban en la feminización; de este modo, cambiaban el estigma por la invisibilidad o el *closet* (Hodgson, 2012: 23). Según Hodgson, el filme resalta la complicidad entre el *entendido* y el orden social –homofóbico– y responde a la ideología heterosexista, que coloca en posición subordinada a la homosexualidad (Ibíd.: 95). La película contrasta así dos formas de homosexualidad, una cómplice del orden social y la otra fugitiva de la lógica binaria sobre la cual ese orden se funda (Ibíd.: 143).

Por último, cabe señalar otro aspecto que puede rastrearse a lo largo de la obra de Christensen: la diferencia generacional en el deseo sexual y la incomodidad, repudio o condena por esa diferencia. Esto aparece de modo más extremo en filmes como *Si muero antes de despertar* (1952), donde hay un violador y asesino de niñas, pero también en películas como *El ángel desnudo* (1946), donde la joven Olga Zubarry, para salvar a su padre, debe mostrarse desnuda ante el personaje de Guillermo Battaglia, quien estaba enamorado de su madre. *O menino e o vento* es una trasposición del cuento de Aníbal Machado “O iniciado do vento” (en *Histórias reunidas*, 1959). En el cuento Zeca es más pequeño, como remarca Hodgson. Este autor señala que el cambio de edad resalta la posibilidad de una relación sexual entre los personajes; sin embargo, en la película todos se refieren a Zeca como “o menino”, “o garoto”, subrayando las diferencias de edad y de clase entre el ingeniero y él. Siguiendo el planteo sobre la heterogeneidad de las masculinidades a partir de variables como la clase y la edad –y las consecuentes relaciones de poder–, podemos percibir cómo la relación entre José y Zeca tensiona estas diferencias. Por un lado, Zeca es presentado como un menor, pero al mismo tiempo existe una sexualización latente de su cuerpo; por otro, José declara en el juicio que inicialmente creyó que la simpatía de Zeca perseguía alguna propina, pero que luego se dio cuenta de que en verdad era un apasionado del viento como él. Cabe agregar que el afiche para promocionar el filme en los diarios contenía la leyenda “¿Qué extraña fascinación ejercía aquel chico sobre un hombre adulto?” (s.a., 1967: 6). Esto invertía la relación de poder una vez más: en lugar de objeto de deseo, Zeca es el hechicero que despierta esa pasión irracional.

Con respecto a su contexto de apropiación, esta ambigüedad que escapa de la identidad fija fue leída con incomodidad por parte de la crítica de la época. Muchas de las reseñas del filme resaltaban el carácter de lo anormal y lo extraño, y la idea de una verdad que se revela, pero no se sabe cómo nombrar. “En ese escenario desolado, un episodio misterioso, con síntomas de violencia criminal y anormalidad sexual” (s.a., 1966a: 1). En esa misma reseña, se resalta que José narra la “verdadera” historia y el viento impone “su fuerza irresistible y solemne, barriendo gente y cosas, como si predicara una lección y diera a la ciudad una nueva fisonomía (...) y el pueblito, después del castigo ganó otro ánimo, tal vez hasta otras características morales” (Íd.). Otra crítica del mismo diario, unos días después, remarcaba también que la amistad entre ambos “es un capítulo extraño” que provoca toda serie de rumores y que, al final, se descubren los sentimientos que “estaban asfixiados” (s.a., 1966b: 10). No obstante, la de Salvyano Cavalcanti de Paiva puso sobre la mesa la cuestión de la homosexualidad criticando principalmente la vaguedad e indefinición de Christensen sobre el tema: “un talento contenido por un indisimulable miedo de desagradar. Ahí residiría el defecto fundamental de *O menino e o vento*. (...) ¿Una historia escabrosa de homosexualidad? ¿Será esto lo que la cinta de Christensen quiere ser y no es? Sería

arriesgado una afirmación taxativa” (Cavalcanti de Paiva, 1967: 2). El crítico continúa señalando que el filme, en lugar de detenerse en la atracción por la naturaleza –el viento–, se demora en la fascinación de una criatura humana sobre otra, y lo que esto acarrea socialmente.

¿La sospecha de relaciones ilícitas entre el adulto y el muchacho constituyen material suficientemente fascinante para una realización cinematográfica? [...] Para interpretar la fuerza “irresistible” del viento, acaso a Christensen le faltó esta vez el vigor necesario. Aun cuando se trata de un director académico, en su estilo, en su escuela, el filme tiene valores revelados por la mitad u ocultos por temor, timidez o error de cálculo. Esto es lamentable: en lugar de una película nebulosa, como resultó, podría haber salido una de alta categoría (íd.).

Es posible pensar que la “extrañeza”, lo “a medias”, que desestabiliza el orden binario, haya sido una manera de evitar problemas con la censura de la época. Cavalcanti de Paiva lo reclama como temor o error, reprocha la falta de definición, de estructura, de las reglas de un cine que dialoga con determinadas matrices político-culturales. Así, podría decirse que la película realiza una tercera operación de desestabilización –las otras dos dadas por el fracaso de la ley en la resolución del caso y el desafío a la heteronormatividad– en el plano de la crítica cinematográfica.

3. Los jóvenes demonios y la ley

Christensen afirmó en diversas entrevistas que uno no podía elegir la ciudad donde nacer, pero sí en la cual morir, y para él, esa ciudad era Río de Janeiro, y así lo fue. Su llegada a Río estuvo marcada por una fascinación que se tradujo en la producción de una serie de comedias coloridas que resaltaban el carácter de *cidade maravilhosa* de la entonces capital carioca. No obstante, hacia fines de la década de 1960, se observa el fin de la luna de miel entre el director y la ciudad, a través de una serie de filmes donde la iconografía urbana cambia de signo. La zona sur de Río de Janeiro, con sus playas hermosas y sus modernos edificios, con la música local que acompaña el placer, deja lugar al retrato de la violencia urbana, la delincuencia juvenil y la inmoralidad social. Afrânio Vital, quien trabajó como segundo asistente de dirección de Christensen y debutó profesionalmente en el filme *Anjos e demônios* (1969), en una larga entrevista hecha por mí, relató la desilusión de Christensen con los cambios de sociedad de la época y su universo de Copacabana. El filme que marca esta ruptura es justamente *Anjos e demônios*. Carlos Primati (2015) señala que “el cine de Christensen finalmente asimilaba la cara horrenda de un mundo en el que Charles Manson era una especie de bestia apocalíptica anunciando el fin del Verano del Amor”.

No obstante, sus planteos no son en términos de clase, sino que postula una mirada en clave generacional del conflicto social, en este caso, en el seno de la clase acomodada carioca. Christensen coloca a la juventud como centro de la decadencia. En la escena del juicio, se introduce un discurso muy conservador de pedido de mano dura por parte de uno de los jueces que exclama que debe ser modificada la ley que ampara a los menores de edad de ser imputados porque es la juventud “la que comete crímenes frente a un cinismo inigualable entre los adultos, y debe ser juzgada en los términos del crimen y no de la edad”. En la escena siguiente, el abogado se suicida: de esa manera el montaje resalta la culpabilidad de los jóvenes protagonistas. Parte de la prensa también destacó este aspecto. *O Jornal do Brasil* en una pequeña reseña sobre la película remarca que ésta defiende la tesis de muchos juristas que consideran “anticuada” la legislación que ampara a los menores de 18 años: “por la propia evolución de los tiempos, esa juventud que comete crímenes debe ser juzgada en los términos del crimen” (s.a., 1970: 4).

El filme sigue las reglas del género policial. Virginia es una muchacha huérfana que vive con su tío Marcos, un viejo rico, en un lujoso departamento de Copacabana. Bonita y rebelde, Virginia frecuenta y organiza fiestas con mucho alcohol, tabaco, drogas, sexo y rock and roll. En una de esas fiestas en su departamento, se enamora de un ladrón, Paulo –interpretado por el mismo actor que *O menino e o vento*, Luiz Fernando Lanelli–, que entra sin que lo vean para robar. Ella lo encuentra y desde ese momento comienzan un romance. Juntos abusan de otra pareja de jóvenes y para evitar el escándalo, el tío llama al abogado para que libere a su sobrina del problema. Virginia acaba seduciendo al abogado para que mate a su tío y, así, poder quedarse, junto con Paulo, con toda la fortuna. El abogado, convencido de que Virginia lo ama, mata al tío Marcos; a partir de entonces, comienza a ser chantajeado por Paulo, quien afirma que lo ha visto. En el juicio en su contra, tal como ya se ha mencionado, el abogado se suicida con una pastilla. No obstante, el final es sorpresivo, ya que el tío sobrevivió y la policía llega para apresar a Virginia y Paulo.²

El policial le permite a Christensen ser menos conciliador sobre un espacio geográfico-social que no puede esconder la violencia cotidiana con la vista bonita de la orilla del mar. La playa aquí ya no es el escenario del ingenuo *paquero*,³ de baños de mar e infantiles juegos, como otrora fuera representada en sus películas, sino más bien un lugar nocturno en el cual traspasar los límites de la ley. Hay una escena en la cual por medio de la violencia física fuerzan a otra pareja a tener sexo con ellos, los humillan y los dejan sin ropa en medio de la noche en la playa de Barra de Tijuca (al día siguiente, son hallados por la policía). A diferencia de sus películas anteriores, en ésta se encuentra un tratamiento muy explícito del sexo combinado con la violencia. Tanto el cuerpo de Virginia como el de Paulo se colocan como objetos para ser deseados. Los stripteases son tanto femeninos como masculinos. Entre ellos se plantea una situación de pares en la sexualidad, siempre están en la misma altura del plano, cada uno se saca su propia ropa, se devuelven las bromas y ella decide por su propio cuerpo –esto se remarca en el primer plano del envoltorio de la píldora anticonceptiva, que en la década del sesenta ingresó en la cotidianidad de las mujeres brasileñas–.

Con respecto a los estereotipos que señala Moreno (2001) en su trabajo, el personaje de Paulo está asociado a escenas que insinúan la prostitución homosexual. La escena más explícita es cuando Paulo toca el timbre de la casa de un hombre mayor para pedirle dinero y él le responde que su smoking lo está esperando hace una semana, lo que da cuenta de un vínculo atravesado por el dinero y regalos caros. Paulo lo llama irónicamente “Banco do Brasil”. Para probarse el saco, se queda en calzoncillos. La escena alterna entre un plano general que muestra cómo Paulo se va desvistiendo y el hombre que lo mira, y primeros planos del rostro del hombre que se quita las gafas para mirarlo mejor y exageradamente se resalta que mira con deseo su cuerpo. Finalmente, lo invita al cuarto con la excusa de que vea el aire acondicionado. En otra de las escenas, Paulo espera a Virginia en la calle y se acerca un auto en el que un hombre le hace señas para subir y Paulo se niega simpáticamente. Y cuando Paulo cita al abogado para chantajearlo, lo hace en un bar de citas de hombres –así da cuenta de los espacios de sociabilidad gay carioca–.

Este estereotipo que liga la figura del homosexual con la prostitución, o relaciones atravesadas por el intercambio de dinero, en su siguiente suspense policial, *A morte transparente* (1978), es un poco más complejo: entre Beto, el personaje principal, y su amigo, con quien mantiene este vínculo, existe una relación de afecto. La primera

² Uno de los evaluadores de este trabajo agudamente señaló que los nombres de Paulo y Virginia podrían constituir una referencia a la novela ilustrada de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), que circuló en ediciones populares en el siglo XX en Buenos Aires. Aun cuando no se han encontrado fuentes que lo constaten, es probable que Christensen, que era un gran lector, realizara un juego de inversión de la pareja idílica original.

³ Flirteo en portugués.

escena donde Beto acude en su ayuda comienza con su amigo viendo fotos de hombres sin ropa y cuando aparece una mujer desnuda se sorprende como si fuera un error; y para remarcar aún más su sexualidad, cuando Beto le pide que sea su coartada, diciendo que pasó toda la tarde allí, él le responde: “¿en la cama?” Beto lo llama *coroa*,⁴ remarcando la diferencia de edad que existe entre ellos y también recibe dinero de él.

Sin embargo, las siguientes escenas dan cuenta de una relación afectiva. En la escena del sauna, la cámara está muy cerca de los cuerpos sin ropa. Su amigo toma su cara muy cerca de la suya y en la siguiente escena lo masajea profesionalmente. Durante el masaje hace una referencia al cuento de Tennessee Williams “Desire and the Black Masseur” (1946), que alude al sadomasoquismo y el canibalismo: “eso es pasión”, le dice a Beto, mientras lo masajea fuerte y lo acaricia, presagiando el desarrollo trágico. En otra escena en la que están ambos en calzoncillos en la cama fumando, Beto le dice que está enamorado de Marlene y que se siente podrido por eso. Su amigo le dice que sabe de qué se trata y le acaricia la pierna, mientras Beto lo llama *viado*.⁵ En otra escena, se le acerca un hombre a Beto en un club para hacerle compañía y lo rechaza violentamente.

Siguiendo a Richard Parker (1999), Hodgson resalta que la asociación cultural entre sexo biológico y codificación de roles sexuales que propone como activo al hombre y pasivo a la mujer tiene como resultado que un hombre pueda penetrar a otro hombre y conservar la misma identidad sexual que un hombre que solo tiene parejas femeninas –un macho–. “Su deseo homosexual queda ocluido mientras siga afirmando el comportamiento masculino en público. La sumisión a otro hombre transforma la identidad de género de un varón penetrado de *macho* activo a *bicha*⁶ *oviado* pasivo” (Hodgson, 2012: 22). Entonces lo que podría parecer una contradicción entre el comportamiento homofóbico de Beto y la relación sexo-afectiva que se insinúa con su amigo se corresponde con los códigos del comportamiento público masculino del patriarcado. A diferencia de lo que se ha analizado en el apartado anterior, la representación de sujetos que tienen deseo sexual por el mismo sexo se vuelve más visible culturalmente en los años setenta. De 13 películas que hacen referencia a la homosexualidad en los años sesenta, el número asciende a 71 en la década siguiente. Estos cambios se vinculan con el crecimiento del movimiento a favor de los derechos de los homosexuales que terminó con la organización del primer Congreso Brasileño sobre los Derechos de los Homosexuales en 1980 (Ibíd.: 25).

A su vez, respecto de la diada *bicha-macho*, ambas películas colocan el juicio moral sobre los jóvenes machos del vínculo homoerótico. Ellos encarnan varios atributos de la política de la virilidad patriarcal en relación con la violencia y la dominación. Su lugar de *sex toy* no los victimiza, así como tampoco la mediación del dinero, sino que las *bichas* maduras son quienes se ven manipuladas por esta suerte de *vamps* masculinas. Por otro lado, es importante resaltar que todos estos personajes, así como los extras que aparecen en el sauna, en la discoteca y en el bar donde Paulo chantajea a Henrique, no están representados a partir del estereotipo del afeminado, así como tampoco estos espacios están catalogados como exclusivos de la cultura gay en el filme. El homoerotismo y el deseo por personas del mismo sexo están contruidos a partir del montaje de primeros planos de las miradas y la cercanía de los cuerpos, o bien por medio de conversaciones que se interrumpen y no continúan.

A morte transparente delinea también el escenario de una juventud criminal y violenta en las zonas más ricas de Río de Janeiro. La trama abusa de las reglas del género

4 Palabra del argot. Hablar de un hombre mayor pero tampoco viejo, sinónimo de “jovato” en el lunfardo argentino.

5 Palabra del argot para referirse a los hombres homosexuales.

6 Palabra del argot para referirse a un hombre homosexual afeminado, o bien que se traveste.

convirtiéndolo al filme en algo caricaturesco. Cuatro jóvenes entran a robar a una mansión y amenazan a la mujer que vive allí con violarla. Ella, Marlene, salta a la piscina y ellos se quedan rodeándola durante horas hasta que se cansa de nadar. Cuando se cansa, salen corriendo, pensando que está muerta; sin embargo, Beto, el líder del grupo, se entera de que no es así cuando es llamado por la policía. La mujer retira la denuncia y luego comienza un romance entre ellos dos. Marlene está casada con un hombre mucho mayor que ella, millonario y que vive en São Paulo. Beto, obsesionado por los celos, comienza a pensar en cómo matarlo y en un exabrupto entra a la mansión y ahoga al hombre que estaba nadando en la piscina. El crimen es cubierto por unos amigos del hombre que quieren evitar el escándalo. No obstante, tras la muerte del esposo, Beto descubre que Marlene tiene otro amante de quien está enamorada y busca huir con él. La investigación policial vuelve a recaer sobre Beto, que cuando llega a la mansión se encuentra nuevamente con el delegado de la policía, y ambos descubren el cuerpo de Marlene sin vida en la piscina porque a su vez su amante ha huido con otra mujer. Parte de la prensa describió el filme como una “revelación cruel y cínica de Río, agresivo, hostil, violento e inhumano” (s.a., 1978).

Con respecto a la figura del monstruo, esta aparece en *Anjos e demônios*. El abogado Henrique, acusado de homicidio, robo y acoso a Virginia, una menor, es llevado al tribunal. La prensa lo llama “abogado monstruo” y el proceso del juicio da cuenta de la condena social de este personaje. Si bien Henrique es culpable del homicidio del tío de Virginia, la película construye el patetismo de este hombre maduro manipulado por los encantos de la muchacha, eximiéndolo en parte de su culpa y dirimiéndolo a través del suicidio. Así, aun cuando enmarcado en un filme de carácter conservador en relación con el ejercicio de la violencia, nuevamente, el monstruo es aquel que denuncia la hipocresía, la indiferencia y la decadencia moral de la sociedad.

La indiferencia social frente a la violencia aparece retratada en ambas películas. En *A morte transparente*, hay una escena en la que Beto en pleno día en la playa frente a mucha gente le rompe la cara a otro joven con una llave inglesa y luego patea la cabeza de su novia. Se suceden algunos primeros planos de personas que pasan y miran con desaprobación la secuencia pero también con desinterés. En *Anjos e demônios*, en la escena en la que el grupo de jóvenes, tras una carrera de autos, molesta a una pareja de ancianos, se incorpora un plano donde vemos a un hombre que baja de otro auto para mirar la escena, y en lugar de intervenir, huye de la situación.

Hernani Heffner (2016: 6) plantea que “el fascismo sin máscara de la dictadura fue abordado, por la mayoría de los filmes, por situaciones y personajes más ligadas al cotidiano. Era menester descubrir qué había llevado a ese estado de cosas y por qué el régimen había recibido tanto apoyo inmediato”. Considerando lo anteriormente expuesto sobre la intervención de *Anjos e demônios* en la discusión sobre la edad de imputabilidad, sería forzado y contradictorio leer la película de Christensen en relación con la violencia estatal de la dictadura; por el contrario, en una operación de sentido opuesto, da cuenta de la violencia social de la época entendida en términos antimodernos de decadencia moral, cuyo principal blanco es la juventud. Con respecto a esto, el crítico Alex Viany argumenta que es indefendible la “tesis” de Christensen que abstrae todos los factores sociales para condenar a la juventud en bloque. Agrega también que espera que sus amigos Ítalo Jacques y Orígenes Lessa –que participaron en el guion y los diálogos de la película– no sean más cómplices de otro filme tan retrogrado como éste (Viany, 1970: 4). En la misma dirección, una semana antes en el mismo periódico, José Wolf acusa al filme de ser “falso, peligroso, equivocado”, que logra “fascinar a un público ‘estéticamente colonizado por el cine euro-americano” (Wolf, 1970: 4).

Al defender la tesis (policial y moralista) de que los adolescentes debían ser juzgados por el crimen cometido y no en términos de edad, el filme se equivoca con un sofisma extraño: extraño por ser distante de nuestra realidad en los años 70. Las raíces del problema de la juventud son otras [...] En las universidades, en las calles e incluso en los ‘infiernitos’ vive una generación que vio desaparecer cualquier estabilidad ética, que vive en un mundo por completo carente de dignidad, volcado hacia la competencia y la violencia institucionalizadas (fd).

En ambas películas, siguiendo las reglas del género, la presencia de la ley y el Estado tiene un lugar central. En *Anjos e demônios*, el tío encarna la figura de la ley y el poder. En *A morte transparente*, está representada por la del delegado de la policía. Persigue a Beto y le dice que si no quieren crecer afuera van a tener que “hacerlos hombres” en la prisión, esta última como institución correctiva-coercitiva y delineadora de lo civilizado y de los rasgos de la política de la virilidad de la masculinidad hegemónica del sistema capitalista patriarcal. Asimismo, es quien se encarga de enunciar el mensaje moral final que lo traslada a una cuestión social, “pero lo importante es saber por qué ellos hacen estas cosas, de quién es la culpa al final”. Jack Halberstam (2008: 24) señala:

En nuestra sociedad, la masculinidad se asocia a valores de poder, legitimidad y privilegio; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia fuera en el patriarcado y hacia dentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social.

De esta manera, el tío, los jueces y el delegado de la policía encarnan la figura del Estado patriarcal que resulta triunfante en ambos filmes.

Según el crítico Ely Azeredo, quien en otras ocasiones ha sido muy duro con Christensen, *Anjos e demônios* tuvo una excelente recepción por parte del público. En su crítica resalta la competencia de este “filme-espectáculo” volcado a un amplio público y aprovecha la oportunidad para criticar a los cineastas de la *Boca do Lixo* (Azeredo, 1970: 2). Las carteleras de ese mismo periódico también registran su exhibición en el circuito comercial por un período de 10 semanas. Retomando la propuesta sobre la circulación de los géneros, ambos filmes dialogaron con el aumento de los filmes eróticos en la producción nacional, sobre todo con la consolidación como género de la *pornochanchada* en la década del setenta. En ambas películas, como se ha señalado, el sexo y el erotismo heterosexuales son sumamente explícitos y es probable que el homoerotismo haya pasado más desapercibido. No obstante, si bien los dos filmes plantean una mirada conservadora, y en algunos aspectos reaccionaria, de la conflictividad social, en el plano de la sexualidad proponen subjetividades que desafían a la heteronormatividad y se tornan artefactos de la cultura de masas con una potencialidad política.

4. A modo de cierre

La filmografía de Carlos Hugo Christensen en Brasil presentó una gran heterogeneidad en materia de géneros, ensayando diferentes estrategias de producción que propusieron diversas formas de hacer cine en Brasil. No obstante, su obra durante varias décadas no recibió la atención de la crítica y la historiografía. La mayoría de sus películas fueron percibidas como pasatistas y alienantes en un escenario de ebullición política.

Es por ello que este trabajo propuso pensar la potencialidad política de estos objetos de la cultura de masas a partir de una relectura sobre su carácter disruptivo del orden

en función de las imágenes del homoerotismo, los desafíos a la heteronormatividad y a la política de la virilidad hegemónica que las diversas masculinidades representadas en sus películas configuraron.

De esta manera, siguiendo el planteo de la tesis de Hodgson, se ha buscado analizar los elementos de inversión y desestabilización de la lógica binaria y de las identidades y categorías fijas sobre la cual se funda el orden burgués. Así, se ha estudiado, por un lado, la limitación del lenguaje en la ruptura o fisuras del orden binario. Por el otro, la fluidez de roles y sus inversiones al analizar los vínculos homosexuales y el homoerotismo, considerando variables como la edad y la clase, como elementos no de ruptura pero sí de desestabilización.

Se han elegido filmes del género policial, o con elementos de éste, porque abren la posibilidad de pensar estas masculinidades y la política de la virilidad patriarcal en relación a la violencia y el poder del sistema en su conjunto. Estos “anormales” o “monstruos” son portadores de discursos que potencialmente diluyen las relaciones de dominación de la masculinidad hegemónica por su propia inestabilidad, porque no tienen lenguaje y requieren otro nuevo. Como se ha dicho, el monstruo es el que pone en jaque al orden y por eso es condenado y se lo diferencia de la identidad homosexual fija, funcional al sistema patriarcal.

Aun cuando estas películas frente a la conflictividad social se posicionaron en lugares muy conservadores, desde una mirada de género, pusieron en escena subjetividades que desafiaron las relaciones de poder de las masculinidades en el contexto histórico del Brasil entre las décadas de 1960 y 1970. En diálogo con el crecimiento del erotismo como tema y forma, entre el sexo heterosexual explícito, estos filmes introdujeron fisuras y transgresiones que desestabilizaban al orden social y moral de la época.

Bibliografía

- » *A notícia*, Rio de Janeiro, 3/8/78.
- » Alencar, M. (1966). "Christensen, O menino e o vento". *Jornal do Brasil*, 9 de noviembre de 1966, 5.
- » Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- » Azeredo, E. (1970). "Sin título". *Jornal do Brasil*, 4 de marzo, 2.
- » Bernini, E. (2021). "El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish". En: Setton, R. y Pignatiello, G. (eds.), *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo. Modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. Harlingen (Texas): Libros Medio Siglo, 2021, 213-219.
- » Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- » Cánepa, Laura Loguercio (2008). *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tesis de Doctorado, Universidad de Campinas, São Paulo, [s.n.].
- » Cavalcanti de Paiva, S. (1967). "Sin título". *Correio da Manhã*, 10 de septiembre, 2.
- » Connel, R. W. (1997). "La organización social de la masculinidad". Valdes, T. y Olavarría, J. (eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis. ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres* n° 24, 31-48.
- » *Correio da Manhã*, 13/9/66, 1.
- » *Correio da Manhã*, 18/9/66, 10.
- » *Correio da Manhã*, 20/8/67, 6.
- » Christensen, C. H. (1966). *O menino e o vento*. Brasil.
- » Christensen, C. H. (1969). *Anjos e demônios*. Brasil.
- » Christensen, C. H. (1978). *A morte transparente*. Brasil.
- » Freire, R. de Luna (2011a). *Carnaval, mistério e gangsters. O filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tesis doctoral, Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em Comunicação.
- » Freire, R. de Luna (2011b). "Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional". *Revista Contracampo*, n° 23, 66-85.
- » Giorgi, G. (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n° 227, abril-junio 2009, 323-329.
- » Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egals.
- » Heffner, H. y Sauerbronn, R. (2016). *A vilania no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: SaraguinaFilmes y Jurubeba Produções.
- » Hodgson, J. N. (2012). *Male Homosexuality in Brazilian Cinema of the 1960's and 1970's*. Tesis Doctoral, University of Manchester. Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.
- » Hora Góis, J. B. (2002). "Homossexualidades projetadas". *Revista Estudos Feministas*, 10, n° 2, 515-518.

- » Lopes, D. (2004). “Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros”. *Comunicação. Mídia e Consumo*, vol. 1, nº 1. En: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5/5>; obtenido el 05.08.2020.
- » Mittell, J. (2004). *Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge.
- » Moreno, A. (2001). *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Eduff.
- » *O Jornal do Brasil*, 23/2/70, 4.
- » Primati, C. (2015a). “O menino e o vento”. En: Puppo. E. (org.), *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- » Primati, C. (2015b). “Anjos e demonios”. En: Puppo. E. (org.), *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.
- » Ramos, José Mário Ortiz (1993). “A questão do gênero no cinema brasileiro”. *Revista USP*, 19, 109-113.
- » Vianny, A. (1970). *O Jornal do Brasil*, 13/3/70, 4.
- » Wolf, J. (1970). “O filme em questão. ‘Anjos e demônios’”. *O Jornal do Brasil*, 6 de marzo, 4.

Configuraciones de masculinidades en la serie televisiva *Hermanos y Detectives* (Argentina, 2006)



Hernán Maltz

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina
hermaltz@gmail.com

Martina Guevara

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina
guevaramartina@gmail.com

Leticia Moneta

Universidad de Buenos Aires, Argentina
leticitamoneta@yahoo.com.ar

Recibido: 31/7/2020. Aceptado: 29/4/2021.

Resumen

Nos interesamos por las configuraciones de masculinidades en la serie televisiva *Hermanos y Detectives* (2006), con idea original de Patricio Vega y dirigida por Damián Szifron. En primer lugar, contextualizamos la presencia de la serie en la televisión argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI, en que el género policial se manifiesta de manera significativa en una variedad de programas. En segundo lugar, analizamos la configuración de las masculinidades en dos ámbitos distinguibles de *Hermanos y Detectives*: el laboral (con la centralidad de la institución policial) y el personal (con énfasis en la convivencia entre los protagonistas). En las conclusiones, destacamos que, si bien la serie contiene una indudable crítica a los modelos dominantes de masculinidad, asimismo reproduce dicha lógica.

Palabras clave: Hermanos y detectives; televisión argentina; género policial; estudios de género; masculinidades.

Configurations of Masculinities in the Television Show *Hermanos y Detectives* (Argentina, 2006)

Abstract

We are interested in the configurations of masculinities in the TV show *Hermanos y Detectives* (2006), devised by Patricio Vega and directed by Damián Szifron. First, we provide a context for the show's presence on Argentine television at the end of the 20th century and the beginning of the 21st, in which crime fiction genre appears significantly in a variety of programmes. Secondly, we analyze the configuration of masculinities in two distinguishable areas of *Hermanos y Detectives*: work (with the police institution on the forefront) and private life (with an emphasis on the cohabitation of the protagonists). In the conclusions, we emphasize that, although the television show undoubtedly criticizes the dominant models of masculinity, it reproduces that logic at the same time.

Keywords: *Hermanos y detectives*; Argentine Television; Crime Fiction; Gender Studies; Masculinities.

1. El género policial en la televisión argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI

Resulta imposible comenzar un análisis de la serie televisiva *Hermanos y Detectives*, con idea original de Patricio Vega, dirigida por Damián Szifron y emitida por primera vez en 2006 por el canal Telefé, sin la mención de su exitosa antecesora –en términos de dirección y guion–: *Los simuladores* (2002-2004).² En el contexto nacional inmediatamente posterior a la crisis integral de 2001 –que implicó la eclosión de un modelo político-económico de exclusión, desempleo estructural, apertura indiscriminada de la economía, aniquilamiento de gran parte del tejido industrial, etcétera–,³ *Los simuladores* supuso una apuesta novedosa para la televisión abierta, que se alejaba tanto de las renovaciones costumbristas de Pol-ka como del realismo “crudo” de Ideas del Sur.⁴

El arribo a la televisión de *Hermanos y Detectives* en 2006 contaba, por lo tanto, con el respaldo –o la “presión”– del inmejorable éxito de la serie precedente, así como con el capital simbólico adquirido por la figura de su director y co-creador. Por entonces, Szifron ya tenía en su haber dos películas con positiva y significativa recepción: *El fondo del mar* (2003) y *Tiempo de valientes* (2005).⁵ De hecho, si consideramos el éxito

1 Hoy en día es posible mirarla a través de la plataforma de contenidos YouTube, con los capítulos subidos por el usuario oficial del canal Telefé (<https://www.youtube.com/user/OficialTelefe>).

2 Tanto en *Los simuladores* como en *Hermanos y Detectives*, Vega y Szifron comparten la autoría del guion (en el caso de la primera, junto con otros dos participantes: Gustavo Malajovich y Diego Peretti).

3 Para una aproximación comprensiva a diferentes dimensiones de la crisis de 2001, sugerimos la consulta de Rapoport (2009: 859-977). Si bien en este trabajo no suscribimos a algún tipo de vinculación directa entre las series histórico-política y artística, al día de hoy sigue resultando muy llamativo el contexto histórico en que aparece una serie de las características de *Los simuladores*. Para una referencia rememorativa sobre el contexto social y cultural de recepción original de *Los simuladores*, las apreciaciones de Labra (2020) resultan valiosas.

4 Desde mediados de la década de los 90, se inicia un contexto de emergencia y renovación de las series audiovisuales, con el impulso de productoras como Pol-ka e Ideas del Sur, a través de creaciones como *Poliladron: una historia de amor* (1995-1997), *Gasoleros* (1998-1999), *Campeones de la vida* (1999-2001) y, en especial, *Okupas* (2000) y *Tumberos* (2002) (Cerdá, 2012: 41).

5 A través de estos films, de manera paralela a sus producciones para la televisión, Szifron se estableció en el ámbito nacional como director cinematográfico. El cenit consagrador vendría, de todas formas, unos años después, con el gran éxito de taquilla que conllevó su tercera película, *Relatos salvajes* (2014). Desde luego, las producciones para ambos medios –televisión y cine– resultan sin duda afines, especialmente a través de algunas alusiones a la filmografía desde las producciones televisivas, como apreciamos en el segundo capítulo de *Hermanos y Detectives*, cuyo clímax elabora una parodia local –en la estación de micros de Retiro– de la ilustre escena de la escalera en Odessa en *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein. Asimismo, la aparición de Szifron se enmarca en una coyuntura filmográfica, entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, que suele ser agrupada bajo la categoría de “Nuevo Cine Argentino” y que, además de un subconjunto de ficciones policiales significativas –como *El bonaerense* o *Un oso rojo*–, incluye una variedad heterogénea de realizadores –Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Adrián Caetano,

de las series de Szifron a través de su exportación a otros países, cabe destacar que tanto *Los simuladores* como *Hermanos y Detectives* han sido adaptadas a otras latitudes, como México y España.⁶

En cuanto a las presencias del género policial en la televisión argentina de entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, además de las dos emblemáticas producciones de Ideas del Sur, *Okupas* (2000) y *Tumberos* (2002), observamos una significativa continuidad en las producciones de Pol-ka: *Poliladron: una historia de amor* (1995-1997), *22, el loco* (2001), *099 Central* (2002), *Sin código* (2004-2006) o *Noche y día* (2014-2015), emitidas por El Trece. Por su parte, debemos recordar que la señal Telefé, entre *Los simuladores* y *Hermanos y Detectives*, introdujo un policial paródico de la vertiente “dura”, *Mosca y Smith* (2004-2005), que sin dudas contrasta con el estilo más sutil de las producciones de Szifron.⁷

En *Los simuladores* ya era posible percibir una orientación, ciertos detalles estilísticos y algunas tramas aledañas a la literatura policial; por ejemplo, hallamos una participación genérica plena en el episodio “Fin de semana de descanso”, en que Mario Santos (Federico D’Elia) es re-caracterizado en una taxativa y ostentosa estela sherlockholmesiana. En *Hermanos y Detectives*, esta orientación se consolida de manera flagrante: el propio título de la ficción nos exige decodificar la serie desde los parámetros del género policial y, en particular, desde su vertiente clásica. La construcción de uno de sus protagonistas –Lorenzo Montero (Rodrigo Noya)– se inspira en el prototipo del *detective kid*,⁸ heredero de los *armchair detective* británicos,⁹ dotado de una inteligencia superlativa y de saberes enciclopédicos. A nivel narrativo, los diez episodios del unitario cuentan con tramas estructuradas a la manera de los *whodunit*, con un crimen inicial que debe ser investigado, con un sistema de pistas que muchas veces presenta falsos indicios y con un repertorio de referencias semánticas a la literatura policial

Pablo Trapero, entre otros–. Para un análisis detallado sobre el fenómeno del Nuevo Cine Argentino, una referencia insoslayable es el libro de Aguilar (2010), así como los de Ana Amado (2009) y Agustín Campero (2009). Por último, para un panorama más extenso sobre el género policial en la filmografía argentina del siglo XX (precisamente, entre 1933 y 2001), nos remitimos al libro de Blanco Pazos y Clemente (2004).

6 Curiosamente, la versión peninsular de *Hermanos y Detectives*, en que se repite la actuación de Rodrigo Noya, consta de tres temporadas (entre 2007 y 2009), frente a la única temporada de la “versión fuente” en la Argentina.

7 Más allá de las diferencias entre *Mosca y Smith* y *Hermanos y Detectives*, no deja de haber una continuidad entre ellas, por ejemplo, mediante sus usos paródicos y humorísticos del género policial –e incluso podríamos identificar un posible guiño de parte de la serie de Szifron, puntualmente a través de un torpe policía del tercer capítulo de *Hermanos y Detectives* al que, quizá no por mera casualidad, se lo llama “Smith”–. Por cierto, no olvidemos que la ficción “dura” por antonomasia de la televisión argentina de comienzos del siglo XXI, coetánea de manera parcial a *Los simuladores*, es la serie carcelaria *Tumberos* (2002). En este linaje, podríamos inscribir a *El marginal* (2016-2019), producida originalmente para la Televisión Pública y, posteriormente, sumada a la plataforma Netflix. Esta mención, a su vez, puede remitirnos a otras series inmediatamente anteriores a *El marginal*, como *Malicia* (2015), *Cromo* (2015) y *Variaciones Walsh* (2015), todas gestadas por iniciativa estatal y emitidas por la Televisión Pública, que en 2015 terminó por hacer una apuesta fuerte por el género policial. Otra ficción criminal de gran éxito de audiencia, durante la primera década del siglo XXI, fue *Mujeres asesinas* (basada en el libro homónimo de Marisa Grinstein, que contó con cuatro temporadas emitidas entre 2005 y 2008). Cabe recordar que la presencia del género policial en la televisión argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI no se reduce solo a las ficciones en sentido restringido, ya que, asimismo, podríamos traer a cuenta una variedad de formatos: el periodismo de policiales y de casos célebres (con el antecedente de *Sin condena*, emitido a mediados de la década de los 90, así como, ya en la segunda década del siglo XXI, *Cámara del crimen* y *El expediente*); los *realities* (como el duradero ciclo *Policías en Acción*, que, dicho sea de paso, aparece mencionado de manera paródica al comienzo del tercer episodio de *Hermanos y Detectives*); y los programas de divulgación cultural y, en particular, literaria (como el ciclo *Disparos en la biblioteca*, conducido por Juan Sasurain, o aquellos otros pergeñados y encabezados por Silvia Hopenhayn, como *Policiales de colección* y *Libros que matan*).

8 El motivo del detective infantil cuenta con numerosos antecedentes internacionales: por ejemplo, en un sinfín de versiones adaptadas de Sherlock Holmes a la literatura infanto-juvenil –además del motivo literario de los niños-investigadores que asisten a Holmes en las propias ficciones de Arthur Conan Doyle– o en el *manga* –y también serie televisiva– *Detective Conan* (que, de hecho, fue indicada como posible fuente de plagio parcial por parte de *Hermanos y Detectives*). A nivel nacional, un par de referencias filmicas son *Toscanito y los detectives*, de 1950 (protagonizada por Andrés Poggio, que podría ser pensado como una suerte de antecedente análogo a la consagración de Rodrigo Noya como figura estelar infantil, y basada, a su vez, en la novela germana *Emilio y los detectives* de Erich Kästner, que también contó con una trasposición al cine en su país de origen) y *Si muero antes de despertar*, de 1952 (protagonizada por Néstor Zavarce y basada en un relato homónimo de William Irish); en esta última también hallamos, por cierto, el vínculo familiar unido a la adscripción genérica del policial (no mediada por el vínculo fraternal al que apelan Vega y Szifron, pero sí a través de la relación entre un padre policía y su hijo).

9 Para una historización y problematización del *armchair detective*, nos remitimos a Chitarroni (2016).

(ya desde el primer capítulo se plantea un típico crimen de cuarto cerrado, resuelto por medio de la referencia a una novela del escritor Ellery Queen).

A las iterativas señales de afiliación con el policial clásico, podemos sumar otras marcas que permiten una asociación con la vertiente “dura” del género, como la corrupción policial, las secuencias de persecuciones y disparos o el uso de lenguaje coloquial. Sin embargo, la serie de Vega y Szifron, desde el propio título y desde la secuencia de presentación, se apropia de los modelos genéricos del policial dentro de un linaje nacional, especialmente claro en la construcción de la pareja de detectives. El motivo central de la fraternidad, mediado por el famoso pasaje del *Martín Fierro* (Hernández, 2009: 263), une a Franco Montero (Rodrigo de la Serna) y a Lorenzo en la función de investigadores. En efecto, si la serie elabora dos figuras clásicas de detectives con atributos complementarios –al modo de duplas como Holmes y Watson o Poirot y Hastings–, asimismo introduce cierto aspecto novedoso mediante el lazo sanguíneo: Lorenzo queda bajo cuidado de su hermano mayor luego de la muerte del padre. Franco, quien se mantenía alejado de su familia y desconocía la existencia de Lorenzo, acepta el encargo forzado por una obligación legal irrenunciable. Sin su aquiescencia inicial, Lorenzo se incorpora como una suerte de investigador asistente en las labores de su hermano, que se desempeña como integrante de la Policía Federal Argentina. Franco será luego ascendido a líder de una división de homicidios de la institución y, posteriormente, a subcomisario; todos estos logros son conseguidos gracias a la ayuda de Lorenzo. De este modo, para resolver los casos, asistimos a la comprobación de que “los hermanos sean unidos” (Hernández, 2009: 263).

2. El género (*gender*) en el género (*genre*): configuraciones de masculinidades en *Hermanos y Detectives*

Con la explosión y centralidad de los estudios de género (*gender*) en lo que va del siglo XXI,¹⁰ en una primera aproximación a *Hermanos y Detectives* podríamos –y deberíamos– destacar la centralidad de los roles masculinos. Estos predominan en el guion y también en el orden social representado: los hombres son policías, jefes de policía, profesores de literatura, dueños de joyerías, mentes criminales, asesinos, conductores de televisión, coordinadores recreativos, vendedores de armas, cirujanos, músicos aficionados, *cafishios*, francotiradores, psicólogos, actores, directores, productores, utileros, taxistas, obreros, etcétera. En cambio, los papeles desempeñados por las mujeres tienen funciones no eminentemente activas y usualmente secundarias (tanto en el escaso tiempo de apariciones en pantalla como en las posiciones ocupadas en la jerarquía de personajes); por lo general, se les asignan roles de cuidado y asistencia dentro el orden social representado: madres, esposas, mozas, amantes, viudas, empleadas de limpieza, prostitutas, asistentes sociales, tías chismosas, enfermeras, etcétera.¹¹

Aquí pretendemos estudiar la configuración de modelos genéricos (en términos de *gender*) en la ficción, no con un análisis de las apariciones de figuras femeninas, sino a través de la observación y descripción de los modelos de masculinidades que despliega la serie.¹² Partimos de la indagación en torno a la co-construcción identitaria

10 No solo pensamos en la proyección de los trabajos de algunas figuras estelares por fuera del ámbito estrictamente académico, tal como resultan los casos de Judith Butler o Rita Segato –por mencionar un ejemplo internacional y otro nacional–, sino en la instalación del género como asunto prioritario en una agenda más amplia –pública, mediática, político-partidaria, etcétera–, a través de la visibilización de una serie de desigualdades entre géneros, de prácticas violentas, de femicidios, de discusiones sobre sanciones de leyes (como la ley sobre la legalización del aborto), de manifestaciones masivas (como el emblemático ejemplo, desde 2015, del movimiento aunado por la consigna *Ni una menos*), etcétera.

11 Un par de excepciones están dadas en los capítulos segundo y quinto, en que dos mujeres son criminales, aunque, curiosamente, no delinquen de manera individual, sino complotadas con figuras masculinas.

12 Desde luego, más allá del predominio masculino, la figura del detective en las ficciones criminales ha contemplado,

entre ambos protagonistas, los hermanos y detectives Franco y Lorenzo Montero. Si bien esta dupla se emparenta, como señalamos, con las parejas de detectives de larga tradición en la serie literaria clásica, se trata de una co-construcción que también se elabora mediante relaciones contrastivas y/o complementarias con otras masculinidades, más propias del *noir* o las *buddy movies*:¹³ el subcomisario Serrano (Carlos Moreno), como burdo representante de “lo masculino” en la variante de “macho”; Biancini (Julián Cavero) y Fortunato (Jorge Noya), como policías torpes y machistas; Gustavo Mansilla (Osqui Guzmán) y Kamijo (Ignacio Huang), *buddy cops* de Franco y con quien conforman una suerte de “comunidad de excluidos”.

De este modo, la construcción de masculinidades se manifiesta en varios niveles: en el orden social gestado desde la ficción y, en particular, en la configuración de la institución policial; en las regularidades codificadoras del género policial; y en el propio orden social de referencia. A continuación, entonces, nos detenemos en personajes y escenas, en temas y motivos, en estilos y retóricas, que, a casi tres lustros de su primera aparición, nos permiten indagar una dimensión genérica de indudable pertinencia.

2.1. Orden masculino en la institución policial

El androcentrismo como característica sistémica de la institución policial ha sido abordado por la crítica especializada (por mencionar algunas referencias, nos remitimos a Sirimarco, 2004; Garriga Zucal, 2012; Daich y Sirimarco, 2014). Dentro de la perspectiva de género, el universo inherentemente masculino de esta institución se subraya por entender la femineidad como un rasgo no solo ajeno, sino también amenazante para el sostenimiento del poder policial.¹⁴ La masculinidad, no obstante, más que una virtud que deben detentar quienes quieran integrar la fuerza policial, es un modelo al cual adecuarse. En este sentido, la concreción de esa meta implica un aprendizaje cercano a un rito de iniciación. En afinidad con los desarrollos de Sirimarco, podemos señalar que, a fin de ser modelizados, los cuerpos de los cadetes y aspirantes son humillados a partir de su emasculación; en ellos “se entremezclan lo civil que ya no son y lo policial que aún no adquieren, se convierten, en virtud de este estado liminal y de su condición de subordinados, en sujetos feminizados y denigrados: en ‘soretitos’ o ‘maricas’” (Sirimarco, 2004: 65). La lógica de este orden institucional es referenciada y reelaborada en el marco ficcional de *Hermanos y Detectives*.

en muchos casos, una significativa dispersión genérica (de *gender*) de sus protagonistas, que en ocasiones se corresponde con formas de subjetivación “no legítimas”, en un extenso y heterogéneo rango de prácticas y atributos identitarios sobre rasgos físicos, preferencias gastronómicas, orientaciones sexuales, prácticas profesionales, etcétera –una referencia al respecto podemos hallarla en un trabajo de Knight (2004: 162-194), quien estudia, en particular, los procesos de diversificación de algunas ficciones criminales que incorporan los giros feminista y racial en sus figuras detectivescas–. Solo por traer a cuenta algunos ejemplos, pensemos en la obesidad de Nero Wolfe (el detective de Rex Stout), la pasión *gourmet* de Pepe Carvalho (de Manuel Vázquez Montalbán) y de Salvo Montalbano (de Andrea Camilleri), la bisexualidad de Nicholas Duffy (de Julian Barnes), la pertenencia eclesial del Padre Brown (de G. K. Chesterton), el daltonismo de Frank Cannon (de la serie televisiva *Cannon*) o la mudez de Mr. Peters (de Mary Elizabeth Braddon).

13 Las *buddy movies* tienen su principal desarrollo durante la década de los 80 en los Estados Unidos. Un subgénero, los *buddy cop films*, se caracterizan por estar protagonizados por una pareja de policías hombres. La masculinidad juega un rol central en el desarrollo de las tramas, ya que esta identidad compartida permite saldar las diferencias personales, muchas veces contradictorias, entre ambos personajes. Los une un ideal masculino construido a partir de la misma narrativa de, al decir de Jeffords, heroísmo, éxito, rudeza, fuerza y los valores tradicionales norteamericanos (cit. en Seckler, 2009: 1). Otro punto distintivo que comparten varios exponentes del género (como la saga *Lethal Weapon*) es el carácter interracial de la pareja de policías. Esta particularidad se explica, según estudios especializados (Artz, 1998; Diawara, 1993), por una intención de resolver u ocultar simbólicamente y desde el plano de la ficción el racismo estructural de la sociedad estadounidense. A raíz de estos antecedentes, en *Hermanos y Detectives* es posible identificar, en la relación de Franco con sus compañeros Mansilla y Kamijo, una suerte de efecto de sutura que tiende a borrar rasgos de alteridad (la tez oscura de Mansilla y la “japonesidad” de Kamijo) a través de la masculinidad compartida.

14 Cabe aclarar que existen debates y disensos al respecto. Por ejemplo, en contraste con las posturas referidas y en base a sus trabajos etnográficos sobre la femineidad en el ámbito policial, Calandrón (2010) sostiene que la profesión policial no demanda necesariamente un ejercicio y un ejecutor masculinos.

Como primer rasgo sobresaliente, los dos espacios dependientes de la institución policial, la comisaría y el campamento para hijos de policías, cuentan casi exclusivamente con presencia masculina.¹⁵ Esta peculiaridad es enfatizada en el séptimo capítulo (“Muerte en escena”) por Franco, que comenta: “No sé si el mundo de los actores es muy divertido, pero por lo menos están más rodeados de mujeres que nosotros”.¹⁶

En segundo término, la pertenencia a este universo institucional masculino implica más que el dato genérico: se sostiene por una adecuación a una masculinidad abiertamente machista, misógina y homofóbica, cuya estructura involucra sometimientos y complicidades. En la forma de mando de Serrano se produce un equilibrio entre autoritarismo, insultos y chistes ofensivos, que tiene la particularidad de entremezclar su conducta laboral con su comportamiento prepotente en el ámbito doméstico. El solapamiento de ambos mundos se evidencia en el desprecio y engaño explícitos hacia su esposa en el entorno de la seccional, con el fin de buscar la connivencia del resto de los hombres que conforman la brigada.¹⁷ Por ejemplo, en el tercer capítulo (“El caso del asesino gordo”), luego de gritarles a su subordinados y, en especial, a Franco, por hacerlo ir a la seccional a la mitad de la noche, distiende la situación por medio de un comentario jocoso que insinúa que interrumpieron las relaciones sexuales que mantenía con su amante (“de otras camas me sacaron”). Dentro de una lógica similar, en el cuarto capítulo (“El extranjero solitario”), los coordinadores del campamento fomentan el sentimiento de camaradería entre los chicos, al hacerlos entonar versos cuya comicidad se sostiene en el machismo y la homofobia: “Mi papito es policía/ mi mamita ama de casa/ cuando papi va al trabajo/ al pintor ella se gaaar/ Gardelito era uruguayo/ argentina era su cepa/ hay quien dice que era trolo/ o inclusive bufarreta”. En ambas escenas hay quienes no participan del espíritu gregario: Franco, a diferencia de sus compañeros, no se ríe de la ocurrencia del jefe; Lorenzo permanece en silencio mientras el resto de los chicos cantan.

Ante la identidad hegemónica del hombre-policía, la inadecuación de los dos protagonistas repercute, en tercer término, en una concepción diferencial de la institución policial. La estructura narrativa de *Hermanos y Detectives* se sostiene con dos protagonistas que antagonizan con el paradigma del policía masculino, modelo concentrado y exacerbado en la figura del subcomisario Serrano. Este maltrata a las mujeres –desvaloriza a su esposa, golpea a su amante, es “cliente” en prostíbulos–, denigra a sus subordinados –en especial al personaje de Mansilla– y hace ostentación de su dinero como símbolo de poder y de hombría –entre otros rasgos estereotipados, se enorgullece de conducir una camioneta grande y lujosa–. Por el contrario, tanto Franco como Lorenzo se enamoran, respectivamente, de una mujer y de una niña que resultan objetivadas por el resto del universo masculino; buscan establecer vínculos de compañerismo con sus colegas –en especial con aquellos que son también relegados en el interior del cuerpo policial, como Mansilla y Kamijo– y carecen de dinero. Esta caracterización polarizada entre Franco y Lorenzo, por un lado, y Serrano, por el otro, no solo es subsidiaria de un contraste del orden de la personalidad, sino también en su accionar concreto como policías. Mientras Franco –con la indispensable ayuda de su hermano– se involucra y resuelve los casos, Serrano ejerce su cargo menos con

15 Si bien el campamento no pertenece estrictamente a la institución–y, de hecho, sus coordinadores no forman parte de la fuerza policial–, está destinado exclusivamente a los hijos varones de integrantes de la Policía Federal y supone una lógica identitaria sustentada en ese rasgo común.

16 Más allá de que se trata de la norma habitual en el género policial audiovisual, no resulta menor recordar que algunas ficciones policiales contemporáneas, como las ya referidas *Poliladron* o *099 Central*, contaban con mujeres-policías en roles protagónicos.

17 El menosprecio hacia su esposa es equivalente al maltrato público que ejerce sobre su hijo desarrollado, sobre todo, en el cuarto capítulo. Son recurrentes las amenazas de agresión física (“Pero bajá porque te voy a agarrar del forro del culo si no y te voy a sentar en el colectivo, dale, mierda, vamos, ¡carajo!”), los insultos (“Agustín, ¿quién carajo te crees que sos para hacer lo que hiciste? Mocosos de mierda”) y los comentarios despectivos (“No, no le da la cabeza, no, no. No por el tamaño, viste”).

una voluntad de servir a la comunidad que de enriquecerse ilegalmente. Cuando, al final de la serie, Franco consigue reemplazar a Serrano en el puesto de subcomisario, triunfa, por lo tanto, un modelo virtuoso del hombre y del policía.

La diferenciación entre el hombre-policía honesto y el hombre-policía corrupto se configura con marcas propias del género policial. En este punto, la vinculación entre el *gender* y el *genre* problematiza la referencia al marco social y es una cuarta clave distintiva de análisis de las masculinidades policiales presentes en la serie. Como adelantamos en la introducción, el personaje de Lorenzo se construye a partir de parámetros literarios provenientes de la vertiente clásica del género policial. Para él, la prosecución de la verdad y la justicia es la meta primordial del trabajo de un policía. Confía, por lo tanto, en que existe una armonía social que se restituye cada vez que se resuelve un caso. En el noveno capítulo, brinda una atendible razón para justificar su deseo de ser detective en la adultez: “Una vez resueltos, asesinos que podrían reincidir al crimen quedan atrapados y los familiares de las víctimas quedan en paz”. Es decir, considera que llegar a la verdad de un enigma a partir de una reconstrucción fundamentalmente racional habilita la aplicación de la ley por parte del Estado y el restablecimiento de la armonía entre los sujetos. La composición de este personaje según el modelo del *armchair detective* británico se elabora de manera explícita en la serie. Los libros, en combinación con el pensamiento deductivo, son el insumo fundamental con que Lorenzo construye su perspectiva de lo que es –o debería ser– el trabajo de su hermano; al instante de conocerlo, se apresura a definirlo como detective (“–Trabajo en la división de homicidios”/ “–¿Sos detective?”/ “–No exactamente”). Cuando Franco le pregunta, en el segundo capítulo (“El secreto de Roque Peralta”), sobre la fuente de su razonamiento deductivo, el chico responde con naturalidad: “De mis libros”. El primer episodio sienta las bases de este modelo: el asesino es un profesor de literatura que copia sus métodos delictivos de un cuento de Ellery Queen y Lorenzo lo descubre por conocer el relato. A su vez, el móvil del crimen consiste en la apropiación de la autoría de una novela inédita.

Sin embargo, el accionar intachable de Franco no responde tan claramente, como el de su hermano, a visiones idealizadas de la profesión policial. Por el contrario, sopesa en él la medianía y corrupción de la realidad laboral que le toca en suerte. Al principio de la serie, Franco se refugia en el trabajo burocrático para evitar corromperse como su entorno; el costo es su falta de involucramiento en la resolución de los casos y un puesto irrelevante dentro de la brigada. La irrupción de Lorenzo –junto a sus cientos de libros– en su monótona vida lo impele a tomar un rol activo. Así, la unión entre hermanos también representa un punto de inflexión a partir del cual se convierten en detectives (con un cargo formal, en el caso de Franco). Son otros, no obstante, los motivos literarios que articulan la construcción del mayor de los Montero como personaje detectivesco: si Lorenzo representa la brillantez de la razón del *armchair detective*, en Franco impera la destreza física y el coraje, rasgos vinculables con el detective de la tradición negra. El propio Mansilla le recuerda a Franco la serie de acciones desplegadas:

¿Quién se subió a los techos para perseguir al gordo Tolosa?; ¿quién se metió en el manicomio a interrogar a ese loco que se creía King Kong?; ¿quién capturó a Roque Peralta?; ¿quién peleó contra los acróbatas rusos?; ¿quién estaba convencido de que alrededor de la heredera de Reyes había algo raro?; ¿quién evitó que mataran al subcomisario Serrano?; ¿quién salvó a Lorenzo de que lo enterraran vivo?; ¿quién se preocupó cuando los chicos del edificio lo tomaban de punto?; ¿quién arriesgó su vida para sacar a Lorenzo de las vías del tren?

Las referencias a la vertiente negra del policial son más acentuadas en la representación de los sujetos con cargos de poder. La conducta réproba de Serrano no es un

caso aislado, sino que se corresponde con un entramado más amplio, simbolizado en su pertenencia al “Grupo de los cuatro”: cuatro comisarios que, como se nos informa en el noveno capítulo, “manejan una red de corrupción que incluye prostíbulos, desarmaderos de autos, contrabando de electrodomésticos y [...] zona liberada para el narcotráfico”. Tras la decisión de asumir su rol como detective, Franco no puede continuar al margen de esa realidad. Una vez que logra desterrar a Serrano, para sostener su nuevo puesto de subcomisario y, a la vez, cambiar la lógica de la Policía Federal, se ve impelido a violar códigos tradicionales de la institución. Quebranta la pauta de fidelidad absoluta a sus superiores, imperativo máximo de la lógica de mando verticalista, explicitada por Mansilla en el noveno capítulo: “No se estila eso en la Fuerza, vos no traicionás a los que te pusieron ahí”. La ejecución de tal conducta, alentada por Lorenzo (“Sí, no traicionás. Pero si son una manga de sátrapas que lo único que quieren es poner un títere para seguir delinquiendo, al carajo con la traición. Acá estamos hablando de revolución, señores”), precisa de recurrir a métodos incluso inmorales como la extorsión. En efecto, la prueba final que lo consagra como subcomisario de la seccional es amenazar al subcomisario mayor de la Fuerza y a su hombre de confianza con una grabación incriminatoria. En ella, se escucha a los superiores instando a Franco a no modificar de manera drástica las pautas en la comisaría; esto implicaría transgredir el código masculino imperante, sostén de una suerte de cofradía que protege a todos sus miembros:

¿Sabe lo que pasa, Montero? Tantos casos resueltos en tan poco tiempo habla muy bien de usted, pero muy mal de la Fuerza. Para hacerla corta, nos está haciendo quedar a todos como una manga de boludos y eso hace que mucha gente se ponga nerviosa. La sugerencia, y espero que usted la acepte, es que distienda un poco, que levante el pie del acelerador. Usted es joven y la carrera es muy larga. Nosotros queremos que las cosas cambien, pero no tanto. No sé si me explico [...] no te pases, forrito, que yo a vos te hago cagar fuego en cinco segundos.¹⁸

Aun así, ni la valentía de Franco ni la capacidad deductiva de Lorenzo son suficientes, por sí mismos, para constituir un ejemplo virtuoso de masculinidad policial. Los atributos de ambos funcionan de manera complementaria: como ilustra la secuencia de títulos, “los hermanos sean unidos” es la clave que permite resolver, una y otra vez, el misterio. Una misma lógica opera en la construcción de los personajes: tanto para Franco como para Lorenzo es necesaria la presencia mutua para completar su proceso de maduración. Así, la trama de *Hermanos y Detectives* se desarrolla a través de un paralelismo entre el proceso formativo de un “buen policía” y el pasaje madurativo del niño al hombre, en una suerte de parentesco estructural con la novela de formación.¹⁹ El punto de contacto entre ambos desarrollos se expresa con claridad en que, tanto en el proceso de constitución del sujeto policial como en el de crecimiento personal, los protagonistas deben atravesar el desafío de enfrentarse a los imperativos de masculinidad del orden social en que viven.

¹⁸ Esta misma advertencia de que la propia eficiencia no delate la inoperancia del resto del cuerpo policial es recibida por Franco por parte del subcomisario Serrano en, por lo menos, dos ocasiones: en el segundo capítulo, luego de felicitarlo por resolver un caso, le pide que su eficacia no se tan recurrente (“Pero aflojá un poco con el ritmo que me vas a serruchar el piso vos”); y, ya en el capítulo siguiente y con temor a que las prácticas de Franco sean imitadas por otros policías (“No me gusta un carajo lo que está pasando acá [...]. Resolviste dos casos intrincados y ahora tengo a todos los jefes de brigada buscándole la quinta pata al gato por cualquier pelotudez”), dice, sin tapujos, que prefiere menos casos resueltos a que se desestabilice el funcionamiento de la seccional: “Las pocas nueces no me molestan, pero el excesivo ruido sí”.

¹⁹ Al sugerir una filiación estructural con la novela de formación o *Bildungsroman*, debemos señalar que este subgénero narrativo, como subtipo de la novela de iniciación, suele delimitarse a un conjunto de obras de origen alemán situada de manera sustantiva en los siglos XVIII y XIX (Koval, 2018). Aun cuando *Hermanos y Detectives* no sea un *Bildungsroman* en sentido estricto, consideramos que resulta productivo concebirla en dicho linaje, dada la ponderación del proceso de formación de los protagonistas en la estructura narrativa de la serie.

Para cumplir con este rito de iniciación, Franco y Lorenzo necesitan del impulso mutuo. Ya desde el primer episodio, Lorenzo insta a Franco a salir de la oficina para buscar pistas y resolver los casos (“No lo puedo creer: te gusta más llenar informes que investigar”), y refuerza su argumentación apelando a una imagen y un tópico icónicos de las ficciones literarias: encuentra una gran lupa en desuso y, mientras la sostiene, insiste en que es necesario ir a ver “la escena del crimen”. A medida que sale a buscar pistas y esclarece los casos, Franco no solo se percata paulatinamente de la utilidad y necesidad del método deductivo que aporta Lorenzo, sino que escala posiciones dentro de la institución policial. Sin embargo, Franco percibe que a Lorenzo “le falta calle” (capítulo 4). Esta es su principal inquietud y, como hermano mayor, procura que Lorenzo “salga a la calle, que se embarre las rodillas jugando al fútbol, algo un poquito más arriesgado que leer un libro”, ya que, en sus propias palabras, “no todo se encuentra en los libros” (capítulo 4). En consecuencia, impulsa a Lorenzo a realizar una serie de experiencias significativas, como tener amigos, llevarse bien con los chicos del barrio, jugar al fútbol, ir a campamentos, ir a fiestas, adquirir el argot del habla popular y besar a una chica. Se trata de ritos de iniciación que Lorenzo lleva a cabo y que representan los hitos que, según Franco, debe atravesar un adolescente varón. Cuando, al final de la serie, los dos hermanos se separan, ya están preparados para afrontar de manera individual las vicisitudes del orden social. Franco es capaz de tomar la conducción de la seccional policial y Lorenzo cuenta con las habilidades sociales suficientes para poder vivir en otro país.

La serie permite vislumbrar la correlación entre los procesos de formación y los modelos masculinos hegemónicos. Así, del mismo modo en que Franco consigue convertirse en un sujeto policial de liderazgo alternativo por no aceptar las reglas imperantes de ascenso en la carrera policial, Lorenzo logra constituir un modelo positivo de masculinidad por no cumplir con ciertas expectativas machistas del proceso de crecimiento. Esto queda especialmente claro en el octavo capítulo (“Tiempos difíciles”), cuando Franco y Serrano tienen un entredicho respecto de cómo debería ser la iniciación sexual del pequeño Montero:

SERRANO: –Che, va a haber que hacerlo debutar a este pibe. ¿Vamos a mojar las chauchas, Monterito?

FRANCO: –Subcomisario, es un chico.

SERRANO: –Es un chico, pero pronto le van a salir pendejos, le va a cambiar la jeta. ¿Y qué va a pasar? El tío Serrano lo va a llevar a conocer a las mejores putas de Capital. Y de paso lo llevamos a mi hijo también a ver si se aviva, la puta madre.

FRANCO: –Con todas las enfermedades que hay dando vuelta, me parece una barbaridad lo que está diciendo, con todo respeto, señor. Además, yo me ocupo de la educación sexual de mi hijo... cuando tenga un hijo. Ahora me ocupo de la de mi hermano.

Es importante subrayar que la instigación a la práctica sexual con prostitutas implica más que hacer cómplice a un niño de una conducta éticamente réproba. También supone involucrarlo en una forma de dominación inherente al sistema policial, de la cual Franco busca diferenciarse; como señalan Daich y Sirimarco (2014: 37) en referencia al orden institucional de la policía *real*:

En este contexto de significación, donde el poder policial se erige como un poder que descansa, en buena medida, en la capacidad de manipular o disponer del cuerpo del otro, la prostituta se vuelve la figura por excelencia de lo femenino a ser sometido. Y la estructura de género se vuelve, por lo tanto, un insumo invalorable a partir del cual asomarse a la clave con que se resuelve el control cotidiano policía-prostitución.

Sin embargo, el camino ascendente de los protagonistas no deja de obedecer a una concepción machista, aspecto que se ve con claridad en la relación final que logran establecer con las mujeres y con el resto de los hombres. Las identidades masculinas de Lorenzo y Franco se afirman cuando se “conquista” a la mujer más deseada “quitándosela” a su rival. Franco no solo logra ponerse en pareja, sino que lo hace con Marcelita (María Marull), admirada por su belleza por toda la brigada y amante de su antagonista, el subcomisario Serrano. Una situación análoga se produce entre Lorenzo y Valentina. Ella es la chica con la que quiere salir el líder de un grupo de vecinitos que molesta constantemente a Lorenzo y que, de hecho, describe la posibilidad de noviazgo entre Lorenzo y Valentina como un chiste: “la ley del embudo: la más linda con el más boludo” (capítulo 8). Asimismo, este proceso de crecimiento parece completarse cuando los protagonistas son aceptados por el resto de la comunidad masculina. Si bien Lorenzo y Franco generan su propio colectivo con otros sujetos masculinos excluidos, como Kamijo y Mansilla, persiste la necesidad de aprobación del grupo dominante: los chicos del barrio y los policías de la seccional. Estas dos cofradías masculinas operan, en el desarrollo de la serie, como entidades paralelas que ponen en duda, cuestionan y se burlan de las masculinidades de los protagonistas. De hecho, los chicos desvalorizan la profesión de Franco con epítetos homofóbicos, como “rati puto” (capítulo 1), y los policías se ríen de las capacidades intelectuales de Lorenzo al llamarlo “Calculín” (capítulo 2). Ganarse el respeto de ambos grupos e, incluso, revertir la relación de fuerzas y pasar a liderarlos, como en el caso de Franco, confirma el cumplimiento del proceso de autoafirmación del sujeto masculino y de su rol como policía.

2.2. Unidad fraterna, entre lazos sanguíneos, “matrimoniales” y domésticos

Como señalamos anteriormente, además de la construcción de modelos de masculinidades ligadas al ámbito laboral y, en particular, a la institución policial, la serie propone una trama paralela, que consiste en la historia íntima de la pareja de hermanos. Esta atraviesa todos los episodios y cuenta con distintos nudos conflictivos propios, aunque a veces entrecruzados con las peripecias de los casos policiales: la convivencia en el ámbito doméstico; la intervención de Marcelita como ordenadora de dicho ámbito; los intercambios con otros vecinos –en especial con “El avestruz” (Adriano Dantonni)–; y el trasfondo de modelos de paternidad.

Uno de los primeros problemas de los hermanos pasa por la convivencia. Franco vive en un monoambiente, por lo que el arribo de Lorenzo no solo implica la necesidad de compartir un reducido espacio doméstico, sino también de hacer entrar allí los cientos de volúmenes de libros que el niño trae desde Mercedes (donde vivía junto a su difunto padre). Luego del enojo inicial de Franco, Lorenzo se dedica a calcular y resolver cómo “meter mil doscientos libros en un departamento de apenas cuarenta y siete metros cuadrados”. Finalmente, Lorenzo diseña y encarga la construcción e instalación de una biblioteca con estantes móviles, lo que permite colocar y ordenar todos sus libros en una sola pared del departamento y, así, restablecer el (des)orden habitual del espacio doméstico de Franco.

El acomodamiento de los libros es el primer episodio de una serie de problemas de convivencia doméstica, en que la pareja de hermanos tiende a ser representada según las configuraciones habituales –fílmicas y televisivas– de las parejas matrimoniales más tradicionales (compuestas por un hombre y una mujer adultos, heterosexuales, etcétera). Detalles de la vida cotidiana van marcando una agenda de discusiones, rencillas y reconciliaciones, cuyo cenit observamos en el doble capítulo final, con una despedida que se extiende a través de distintas escenas de celos, peleas, reencuentro y separación final. Una de las imágenes más fuertes que brinda la serie se deriva de cierta condición infantil de Lorenzo, quien, luego de tener pesadillas a partir del caso

del manicomio (“El caso de Roque Peralta”) y bajo la excusa de sentirse incómodo en el sillón-cama, le pide permiso a Franco para dormir con él. Así, el segundo capítulo se cierra con el primer plano de ambos compartiendo la cama, imagen por antonomasia de la intimidad del ámbito doméstico y matrimonial. En particular, el detalle específico de un pie de Lorenzo que se mueve y hace contacto con el de Franco constituye una escena poderosa. Esta se repite al momento de clausura, en el final del último capítulo; es una imagen que condensa cierta unidad “matrimonial” de los hermanos y que, además de una evidente carga paródica, funciona para simbolizar el proceso de cohesión de ambas identidades, al punto de compartir el lecho.²⁰

En el sexto episodio (“El loco de la azotea”), observamos la (aparente) incidencia del poder estatal sobre la vida doméstica, mediante el arribo de una auditora de las condiciones de vida de Lorenzo. Elvira Petrucci (Susana Ortiz) se presenta como miembro del Patronato de la Infancia y, más precisamente, de la sección de Adopciones y Niños Huérfanos con Vivienda Adquirida: “Tengo que corroborar las condiciones de vida del menor, para ver si sigue bajo su custodia o es entregado a una familia sustituta”, le dice a Franco, en presencia de Lorenzo y Mansilla, y agrega que debe inspeccionar el cumplimiento de ciertos requisitos de vida para Lorenzo, como la vivienda digna, la vestimenta, la alimentación, la contención afectiva, el no sometimiento a un régimen laboral y la presencia femenina en el hogar. Al comienzo, la responsable estatal se lleva una pésima impresión del ámbito de adopción del pequeño Montero.²¹ Sin embargo, Marcelita interviene con una aparición, en una suerte de puesta teatral dentro de la ficción, con la que “completa” la unidad familiar en un sentido de familia burgués y tradicional (con un núcleo centrado en la pareja heterosexual del hombre y la mujer). Su sorpresivo arribo al departamento de Franco, con bolsas de supermercado y comida saludable, produce un rápido cambio en la percepción de Elvira, quien entiende que la presencia de una mujer facilita la armonía doméstica y la convivencia familiar. Apenas ingresa en escena, Marcelita propone un ordenamiento de la dieta del niño: “Mirá, traje para hacer una ensaladita de atún”, le dice a Lorenzo, mientras le muestra una lata de pescado (lo que contrasta con la inmediata escena anterior, previa a su llegada, en que las únicas opciones ofrecidas por Franco eran carne vacuna y pastas). Asimismo, su arribo le permite a Franco asistir a su trabajo, a expensas de que Marcelita se ausente del suyo.

En el mismo episodio y luego de su jornada laboral, Franco vuelve al hogar en compañía de Mansilla, quien propone una nueva pantomima frente a Elvira: encubre, a través de un juego, las consultas policiales a Lorenzo. Sin hacer mención explícita a una serie de homicidios, reproduce los crímenes con muñecos Playmobil y le permite a Lorenzo adentrarse en los detalles del caso policial (armas empleadas, ubicaciones geográficas, edades de los asesinados). Elvira mira la escena “lúdica” de reojo y suspira ante una juventud que ya no comprende (“Qué lejos quedó la infancia, mi amigo”, le dice a Franco, mientras este le rellena la copa de vino). Sin embargo, ante un descuido del hermano mayor en la despedida, que despierta dudas sobre la solidez de su relación con Marcelita, la asistente social insiste en que debe volver al día siguiente.²² Lo curioso es que, luego de la partida de Elvira, se da una “genuina” escena familiar:

20 La escena también contrasta con otra anterior del segundo capítulo, en que se da la situación inversa: Franco despierta a Lorenzo para pedirle ayuda en la resolución del caso policial. Esta escena simboliza una suerte de “paternidad detectivesca”, de Lorenzo hacia Franco, que puede pensarse como complementaria frente a la paternidad simbólica que ejerce Franco a nivel personal.

21 La primera vez que aparece en escena, sorprende a Franco manifestando su enojo ante Mansilla, porque su hermano deja colocada la llave del departamento en la puerta y le impide el acceso: “Te juro que a veces lo recargaría a trompadas a este pibe, me tiene las pelotas por el piso” (en un insulto percibido de manera jocosa por parte del espectador).

22 Franco ignora el apellido de Marcelita e inventa una confusión de nombres con una ex-novia, ante lo que Elvira vuelve a su tono distante, que denota su voluntad de que la presencia femenina en el hogar debe corresponderse con una relación estable.

los dos hombres y el niño se concentran en la dilucidación de los asesinatos, mientras que Marcelita continúa con su rol de ordenadora y facilitadora doméstica (despeja la mesa para el trabajo, prepara café y una modesta comida dulce).²³

En el quinto episodio (“La única heredera”), también en el ámbito doméstico, se nos presenta otra figura masculina: el músico *metalero*, un vecino que supone la presencia de otra masculinidad “dura”, la del “renegado” que escucha y toca música en altos niveles de volumen, sin importarle si esto supone ruidos molestos para el resto de los vecinos. Lorenzo se dirige a hablar con él y le demuestra que, pese a su corta edad y su indudable apariencia infantil, es capaz de hablar el lenguaje de los “curtidos” (si bien entremezclada con una forma de interpelación protocolar): “Mirá, tus asuntos con el portero y con el administrador me chupan bien un huevo. En cuanto a tu música, no es mi estilo y no sos ningún virtuoso; si lo fueras, estarías grabando un disco y no discutiendo conmigo, pero está todo bien, la tolero”. El músico –“El avestruz”– aprueba su intervención y se dispone a ayudarlo en su caso (Lorenzo le solicita depurar los sonidos de una grabación de un cassette con la ayuda de un “procesador dinámico”, a fin de poder escuchar un sonido impreciso de la grabación, lo que finalmente resulta una clave para el esclarecimiento del caso).

En la ya referida escena en que el subcomisario Serrano propone la manera de iniciar sexualmente a Lorenzo, Franco responde con un equívoco: “yo me ocupo de la educación sexual de mi hijo”. Inmediatamente, se corrige: “Cuando tenga un hijo. Ahora me ocupo de la de mi hermano”.²⁴ Se trata de un desliz que permite reponer otro de los niveles en que se pone en cuestión el vínculo fraternal: además de la tendencia “matrimonial” que ya hemos analizado, hay sin dudas otra orientación hacia la asimetría propia del vínculo padre-hijo. Desde el primer capítulo, Franco se preocupa por la crianza de su hermano menor y, en particular, por que aprenda a comportarse en situaciones de adultos (aun cuando estos aprendizajes, en el marco del trabajo de la institución policial, supongan la adquisición y el empleo de un lenguaje soez). Una de sus principales inquietudes, según sus propias palabras, radica en que Lorenzo “crezca como un hombre” (además de la previa referencia a que “le falta calle”). Ahora bien, podríamos entrever que, detrás de este eje “padre/hijo”, de manera espectral y con apenas algunas escasas referencias, aparece la figura del padre de ambos, Gregorio. Negado de principio a fin por Franco,²⁵ tampoco deberíamos obviar el hecho de que su influjo sobre Lorenzo es más perceptible, al menos en la voluntad póstuma de que su hermano mayor lo cuide, así como en el anhelo de garantizar su educación posterior en un ámbito de excelencia (a través del “Programa Internacional para Mentes Brillantes”, con sede en París y dependiente de las Naciones Unidas). Más allá de este detalle de cuidado del hijo desde ultratumba, no caben dudas de que la serie nos propone una crítica del modelo de paternidad hegemónico.²⁶

23 Al final del sexto episodio hay una peripecia sobre la intervención de Elvira: un detective de la policía le informa a Franco que Petrucci había sido despedida –por maltrato infantil– hacía más de quince años del Patronato de la Infancia. Desde entonces comete “estafas” que consisten en buscar datos sobre adopciones para aparentar que trabaja y, especialmente, para procurarse alimentación (cabe señalar que, si bien los crímenes están atenuados por deberse a motivos de supervivencia, matizan de todos modos los valores de la vida familiar que Elvira representa). Por último, Mansilla agrega: “Por lo menos esto nos sirvió para hacernos más amigos de Marcelita”, cuando se repite una nueva reunión hogareña que, además de a Franco, Lorenzo y Marcelita, los incluye a él y a Kamijo.

24 Luego de que se retira Serrano, Kamijo acota: “Yo debuté el año pasado”. Ante las miradas atónitas de Lorenzo, Franco y Mansilla, añade: “Nada, lo digo para que Lorenzo sepa que no hay urgencia”. Como último giro humorístico de la escena, Lorenzo comenta: “Yo uno o dos años más, aguanto”.

25 En el noveno episodio, cuando se reencuentra con el gestor de la sucesión, dice: “Discúlpeme, ‘Montero padre’ no es correcto; conmigo nunca se comportó como tal”.

26 Se trata de una crítica que, una vez más, podemos remitir al subcomisario Serrano, en tanto portador de todos los atributos de masculinidad dominante que la serie pone en jaque y, en particular, de un modelo paterno basado en el maltrato al hijo, tal como observamos de manera iterativa en el cuarto capítulo.

3. Masculinidades pesquisadas

En *Hermanos y Detectives*, observamos la apelación a una masculinidad predominante, caracterizada de manera negativa: se trata de hombres que maltratan, abandonan, traicionan, agreden, se burlan, abusan de los débiles y ostentan. Este prototipo de hombre resulta representado principalmente por el subcomisario Serrano, pero ilustrado también por su séquito de policías obedientes, sus socios criminales y sus superiores de mando, así como por el padre ausente de los hermanos Montero, la banda de vecinos de Lorenzo e incluso el Avestruz –aunque este último no sea un personaje plano, pues también presenta otros rasgos–. En contraposición, una minoría de varones se opone a este tipo de masculinidad: Franco, Lorenzo, Mansilla y Kamijo. En ellos notamos ciertos atributos de valía positiva: la humildad, la camaradería, el respeto, el esfuerzo y la generosidad. De este modo, nos situamos ante una dicotomía maniquea que acaba por revelar cierto aspecto “ingenuo” de la serie, ya que el grupo de los “débiles” logra imponerse y consigue revertir –al menos parcialmente– el predominio del modelo de hombre caracterizado negativamente: los miembros de la brigada se reeducan policialmente, el Avestruz ayuda a los hermanos Montero y los vecinos de Lorenzo se vuelven sus amigos.

En el primer apartado del desarrollo de nuestro artículo, nos enfocamos en las relaciones entre los modelos de masculinidades recién recapituladas y la constitución del sujeto policial. Comprobamos no solo la significativa presencia de elementos conectados con el orden social de referencia, sino también la configuración de tipologías asociables al género policial y a la estructura de la novela de aprendizaje. Así, observamos que la construcción de una masculinidad no machista del hombre-policía se sustenta, en buena medida, en un conjunto de atributos propios de los detectives ficcionales, al tiempo que el proceso de formación remite al itinerario paradigmático de autoafirmación identitaria. En el segundo apartado, nos centramos en la configuración de masculinidades en la esfera íntima. Así como, en el ámbito laboral, Franco y Lorenzo proponen un modelo de policía distante del sujeto policial machista y violento, en el espacio privado despliegan una dinámica familiar y una conducta amorosa distantes respecto de los parámetros hegemónicos de las prácticas machistas.

Ante tales ámbitos de configuración de masculinidades, podríamos concebir un desdoblamiento de la figura paterna en dos esferas: por un lado, la familiar, representada por el progenitor ausente de los hermanos; por otro, la laboral, encabezada por Serrano. Mientras que la muerte del padre habilita la evolución personal de parte de los hijos, la caída del subcomisario permite el crecimiento laboral. De esta forma, el modelo hegemónico representado por el dominio simbólico patriarcal se resquebraja y tal declive acarrea –al menos en la trama simbólica desplegada por la ficción– el retraimiento de las formas más “rudimentarias” de masculinidad. Sin embargo, la serie no pone en cuestión otros rasgos constitutivos de las masculinidades dominantes, aspecto que contemplamos especialmente por medio de la persistente marginación de las participaciones femeninas:²⁷ en el capítulo final, las reestructuraciones en el cuerpo policial no involucran la incorporación de mujeres; asimismo, en el ámbito privado, la presencia femenina –ejercida por Marcelita– refuerza la tradición del núcleo familiar burgués, pero, precisamente por esto, su función se reduce a ocupar el lugar de amante, ama

27 En 2006 no existía una asentada opción de representar, en ficciones televisivas argentinas, a figuras genéricamente disidentes, no binarias, etcétera (tengamos presente que la instalación de este tipo de subjetividades en la agenda pública y en los repertorios probables de ficciones se remite, en mayor medida, a la segunda década del siglo XXI).

de casa y madre.²⁸ Por lo tanto, a fin de cuentas, la serie plantea una inteligente crítica –con recursos paródicos y humorísticos– de los modelos dominantes de masculinidad, al mismo tiempo que, también, los reafirma.

²⁸ Es posible trazar un paralelismo entre el camino ascendente de los protagonistas y el de Marcelita. Mientras que los primeros logran conquistar un lugar de poder dentro del orden social ficcional, el proceso de autoafirmación identitaria de Marcelita está ligado únicamente a su conducta amorosa: se transforma de amante de un hombre casado –de mujer “más bien rapidita”, en palabras de Mansilla en el capítulo noveno– a tener una pareja estable y ocupar el lugar de “madre ideal” según Lorenzo (“yo nunca tuve una mamá y siempre soñé con tener una, pero nunca pensé que iba a ser tan buena como vos”).

Bibliografía

- » Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- » Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- » Artz, B. L. (1998). "Hegemony in black and white: Interracial buddy films and the new racism". En: Kamalipour, Y. R. y Carilli, T. (eds.), *Cultural diversity and the US media*. Nueva York: Suny Press, 67-78.
- » Blanco Pazos, R. y Clemente, R. (2004). *De la fuga a la fuga: El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Calandrón, S. (2010). "Putas, monstruos y monjas. Feminidades en la configuración de la profesión policial: un acercamiento etnográfico". En: Frederic S. y Soprano G. (eds.), *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario: Prohistoria, 331-362.
- » Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- » Cerdá, M. (2012). "Televisión Elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisión. Las miniserries". *Kilómetro* 111, 10, 41-69.
- » Chitarroni, L. (2016). "Armchair // Sleuth. Decadencia no estudiada y caída presunta del armchair detective". Setton, R., y Pignatiello, G. (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 17-22.
- » Daich, D. E. y Sirimarco, M. (2014). "Policías y prostitutas: el control territorial en clave de género". *Publicar-En Antropología y Ciencias Sociales*, 17, 27-45.
- » Diawara, M. (ed.). (1993). *Black American Cinema*. Nueva York, Londres: Routledge.
- » Garriga Zucal, J. A. (2013). "Géneros en acción: Prácticas y representaciones de la masculinidad y la femineidad entre policías bonaerenses". *Intersecciones en Antropología*, 14, 483-492.
- » Hernández, J. (2009). *Martín Fierro*. Buenos Aires: RTM.
- » Jeffords, S. (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- » Koval, M. I. (2018). *Vocación y renuncia: La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- » Knight, S. (2004). *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- » Labra, D. (2020). "Los simuladores (2002-2004) de Damián Szifron". *Guay: Revista de lecturas*. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11553/pr.11553.pdf
- » Rapoport, M. (2009). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Buenos Aires: Emecé.

- » Sirimarco, M. (2004). “Marcas de género, cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial”. *Cuadernos de antropología social*, 20, 61-78.
- » Seckler, D. A. (2009). *Engendering genre: the contemporary russian buddy film* (tesis de doctorado). Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- » Szifron, D. (dir.). (2006). *Hermanos y Detectives* [serie de televisión]. Argentina: Telefó Contenidos.

El español en la red

MABEL GIAMMATTEO, PATRICIA GUBITOSI, ALEJANDRO PARINI (eds.) (2017).

Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 334 páginas.

ISBN 978-84-16922-45-1 (Iberoamericana). ISBN 978-3-95487-737-9 (Vervuert).

ISBN 978-3-95487-738-6 (e-Book).



Julio César Sal Paz

Universidad Nacional de Tucumán – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

jsalpaz@gmail.com

El estudio de las transformaciones que las tecnologías de la información y la comunicación (TICs) ejercen sobre las prácticas discursivas y sus condiciones de producción y recepción ha despertado, a lo largo del tiempo, la atención y curiosidad de la comunidad científica, en general y de las ciencias sociales, en particular. Prueba de ello es el florecimiento de diferentes interdisciplinas –como la cibercultura, las humanidades digitales, la ciberpragmática, el análisis del discurso mediado por ordenador o la retórica digital– que se han insertado con ímpetu en su interior para propiciar, a través de reflexiones teóricas y aparatos metodológicos y críticos variados, un mayor entendimiento de la complejidad inherente a los procesos comunicativos de la Sociedad de la Información y el Conocimiento (SIC).

Ahora bien, a pesar de que en el *Informe 2018, El español: una lengua viva*, elaborado por el Instituto Cervantes, se explica que el idioma en el que fue escrito el *Quijote* se ubica, actualmente y a nivel planetario, como la tercera lengua más utilizada en Internet y como la segunda más usada en redes sociales, en el ámbito de la lingüística hispánica, se han publicado hasta la fecha pocas investigaciones panorámicas que den cuenta de este fenómeno, de sus particularidades y complejidad. En este sentido, la aparición de *El español en la red*, editado por Mabel Giammatteo (Universidad de Buenos Aires), Patricia Gubitosi (Universidad de Massachusetts Amherst) y Alejandro Parini (Universidad de Belgrano y Universidad de Buenos Aires), representa, precisamente, una intervención lúcida y activa sobre esta área de vacancia. El libro reúne trece contribuciones de diecisiete destacados especialistas, procedentes de diferentes latitudes, que abordan, a través de múltiples miradas, perspectivas teóricas y marcos conceptuales diversos, la situación actual de los intercambios comunicativos digitales en lengua española, analizados desde un proceso de reflexión sistemático, riguroso, preciso, multifacético y prolífero.

La obra –vol. 68 de la colección “Lingüística Iberoamericana”– se inicia con una introducción, integrada por

un prólogo de los editores, presentado bajo el rótulo de “La comunicación mediada por computadora” y por un trabajo de Crispin Thurlow, catedrático de la Universidad de Berna, titulado “Enmarcando el lenguaje de los nuevos medios”. Ambos estudios operan como anclaje contextual para el conjunto de investigaciones que se estructuran alrededor de tres secciones, puesto que articulan la descripción de ciertas propiedades comunes, immanentes al soporte y a los dispositivos, que permiten postular la existencia de unos parámetros interaccionales estables que sirven para puntualizar la categoría de discurso digital, hilo conductor de toda la propuesta.

La primera parte, denominada “Géneros y estilos en la red”, problematiza acerca de una de las consecuencias de la aplicación de las tecnologías digitales a las distintas esferas de la praxis social: el surgimiento de nuevos géneros discursivos, de inéditos modos de interacción social. Son, en efecto, auténticos sistemas de organización del comportamiento comunicativo, puesto que evidencian las formas en que los grupos y las comunidades definen y resignifican las actividades sociales a través del discurso, pautando los procedimientos de autofiguración y de representación del otro y de la realidad.

En primer término, Ana Pano Alamán (Universidad de Bolonia), en “La intensificación en los blogs de contenido cultural de la prensa digital española y argentina”, formaliza un estudio cualitativo, exploratorio y contrastivo de seis bitácoras culturales sobre cine y literatura, alojadas en las versiones online de los periódicos *El País* y *La Nación*. Para ello, centra su análisis tanto en las entradas o post como en los comentarios que estos generan como respuesta. La información y la opinión prevalecen en el género; son las intenciones discursivas que se canalizan mediante mecanismos de intensificación, contruidos a partir de rasgos coloquializadores y conversacionales que aportan afectividad, conectividad e interactividad. A partir de la determinación de los condicionantes del medio y de la situación comunicativa propia

de los weblogs de diarios hegemónicos, aborda la intensificación como una categoría pragmática y su incidencia en los planos del enunciado, de la enunciación y del proceso de interacción entre autores de post y usuarios. Las conclusiones a las que arriba revelan una marcada presencia de intensificadores en los comentarios respecto a las entradas, donde la ocurrencia es de menor alcance. Esta orientación se acentúa para los ejemplos argentinos. En el interior de estas intervenciones operan dispositivos evaluativos que provocan proximidad, inmediatez y brevedad para vehicular opiniones en un diálogo adyacente al polo del registro coloquial.

A continuación, en “La realidad sintáctica de Twitter. Subordinación en 140 caracteres”, *Álvaro Recio Diego* y *Carmela Tomé Cornejo*, investigadores de la Universidad de Salamanca, focalizan el interés en la sintaxis del español digital utilizado en el género tuit, en un corpus conformado por 300 casos seleccionados a partir de los *trending topics* con mayor impacto en España durante el primer semestre del año 2014. Los resultados exhiben un evidente predominio de la composición oracional frente a la oración simple o los enunciados nominales, que los especialistas interpretan como reflejo de la lengua general, en su modalidad oral o escrita. Es decir, esta estructuración sintáctica posibilitaría una mayor eficacia comunicativa. La subordinación –sustantiva y de relativo, por su rol argumental y restrictivo, respectivamente– se impone a la coordinación y a la yuxtaposición, que aparece con más asiduidad, hecho que aproximaría estos intercambios al modo oral, ligado con la concepción del género como una gran conversación online, en marcha o en construcción.

Finalmente, esta sección se cierra con la contribución de *Lucía Cantamutto* (CONICET – Universidad Nacional del Sur y Universidad Nacional del Comahue), titulada “Economía, claridad y expresividad lingüísticas: el estilo comunicativo digital del teléfono móvil en el español bonaerense”. La autora parte de la definición genérica de los SMS, para luego dar cuenta del estilo comunicativo en los dominios de familia, de pareja, de relación social, del ámbito educativo y de la esfera laboral, en una muestra recolectada en Bahía Blanca, integrada por 6.200 mensajes de texto de la variedad dialectal del español bonaerense. En su análisis contempla las dimensiones pragmático-discursiva, léxico-semántica y morfosintáctica. Los hallazgos obtenidos demuestran que el estilo comunicativo digital en los SMS –caracterizado por las variables economía, expresividad y claridad–, para generar sentidos, apela a elecciones simultáneas y consecutivas que intervienen, tanto en un nivel macro, a través de la selección de

una plataforma, como en el micro, por medio de las opciones lingüísticas que escogen los interlocutores durante la interacción. Es decir, la configuración triádica debe entenderse como realizaciones dinamizadoras que tienden a uno u otro polo. Así, por ejemplo, el dominio de la amistad, se acerca a la expresividad; el familiar, a la claridad, mientras que todos los examinados permanecen vinculados de manera estable a la brevedad, rasgo constitutivo del género y de los dispositivos utilizados para su concreción.

“Multilingüismo en la red”, nombre de la segunda parte del libro que reseñamos, agrupa cuatro trabajos que indagan acerca del cambio de código, el bilingüismo en situación de diglosia y la interacción digital en diversos ámbitos de uso y esferas de prácticas discursivas. Las lenguas actúan como un poderoso motor de difusión de culturas y tradiciones, e internet como uno de los principales vehículos de intercambio de información y conocimiento. Sin embargo, según un reciente documento publicado por la UNESCO (2015), existen muchos idiomas que no tienen presencia en la red, razón por la cual artículos como los que componen esta sección representan la posibilidad de concienciar sobre la importancia que reviste el empleo de lenguas maternas minoritarias en los nuevos dispositivos para, de este modo, contribuir a su preservación.

Alba Arias Álvarez de la Universidad de Massachusetts Amherst, en “Cambio de código en la red: la expresión de la identidad en Asturias”, analiza este fenómeno, desde las lógicas cuantitativa y cualitativa, en 970 comentarios extraídos, entre mayo y junio de 2015, de cuatro páginas públicas de Facebook, relacionadas con la cultura y la actualidad de esta comunidad bilingüe. Los resultados alcanzados indican que el cambio de código del español al asturiano en esta red social asume un rol estratégico que posibilita a los administradores y comentaristas visibilizar en el discurso digital la identidad asturiana, a través de un uso cargado de expresividad, para instruir sobre tópicos vinculados con la tradición de la región.

Por su parte, en “Red: diccionarios, traductores y foros”, *Montserrat Casanovas Catalá* y *Yolanda Capdevilla-Tomàs* (Universidad de Lleida) exploran, amparadas en los postulados de los nuevos estudios sobre literacidad, cómo alumnos universitarios incluyen en el proceso de escritura académica, en catalán, español e inglés, algunas herramientas digitales de la web 2.0. A partir del diseño de un cuestionario, con preguntas mayoritariamente cerradas, administrado como prueba piloto a una muestra constituida por 58 estudiantes de cuarto año de la carrera de grado de

Educación Primaria de la Universidad de Lleida, las especialistas concluyen que la población observada, por una parte, emplea recursos electrónicos (diccionarios y traductores), fundamentalmente, en desmedro de obras en papel y, por la otra, que acude a sitios multifuncionales para efectuar consultas lexicográficas y lingüísticas diversas –casi exclusivamente a Google, sistema de gran versatilidad–, al momento de encarar la redacción de géneros disciplinares del ámbito universitario.

Patricia Gubitosi (Universidad de Massachusetts Amherst), una de las coordinadoras del volumen, en “Cambio de código y mensajes de texto: diálogo bilingüe intergeneracional”, inspecciona, desde el análisis conversacional, un corpus de 737 SMS, enunciados por cuatro hablantes procedentes de Argentina, de sexo femenino –madres e hijas adolescentes–, radicadas en Estados Unidos, a fin de observar la estrategia discursiva de cambio de código entre el español y el inglés, presente en las intervenciones de las participantes. Las derivaciones de la investigación indican que el fenómeno en el contexto digital está condicionado por diversas variables, motivo por el cual debe ser apreciado desde las particularidades de los hablantes involucrados en las situaciones comunicativas concretas, tal como ocurre en las interacciones no mediadas.

Por último, clausura el segundo eje del libro, el ensayo “Contextos y sentidos de las prácticas escritas bilingües entre jóvenes wichis” de Camilo Ballena, docente de la Universidad de Chaco Austral, y Virginia Unamuno, investigadora de CONICET y profesora de la Universidad Nacional de San Martín. En la comunicación, los autores se proponen indagar en Facebook la combinación y/o alternancia entre el wichi y el español de la Argentina en la escritura de jóvenes y adultos bilingües de Chaco, a partir del estudio sociolingüístico y conversacional de un corpus de datos multimodal, conformado por 68 entradas y 123 comentarios, efectuados en la red social entre julio de 2014 y junio de 2015. Las derivaciones del trabajo demuestran que los espacios digitales de interacción, privados y (semi) públicos, configurados en la plataforma, promueven el bilingüismo con diferentes propósitos pragmáticos vinculados con los potenciales destinatarios de la comunicación y fomentan el empleo escrito de la lengua minoritaria como manifestación de la identidad etnolingüística de sus hablantes.

Finalmente, el último bloque, titulado “Contexto, participación e interacción en la red”, reúne cuatro capítulos que giran en torno a los comportamientos

comunicativos de los usuarios en diferentes espacios y entornos digitales. El primero de ellos, “Adecuación del discurso al contexto institucional en un foro virtual universitario”, corresponde a Eliana Lucía Vargha, de la Universidad de la República. En él, se efectúa un examen cualitativo de las interacciones verbales producidas en el seno de una comunidad de práctica con 63 participantes –62 estudiantes y un docente–, quienes participan, durante abril de 2010 y mayo de 2011, de un foro de discusión que opera como apoyatura del curso presencial “Taller I”, asignatura de la *Tecnicatura Corrección de estilo* de la Udelar. Los resultados del artículo determinan que este género académico, gestado en los nuevos medios, actúa como un microcosmo con normas propias de funcionamiento. En este contexto institucional, se acuerdan posiciones y roles, a través del empleo de estrategias discursivas particulares que requieren el desarrollo de competencias lingüísticas, pragmáticas y tecnológicas para garantizar el logro comunicativo.

A continuación, Cristina Vela Delfa, profesora de la Universidad de Valladolid, en el trabajo “Coherencia, cohesión y estructura de la interacción en el discurso digital: un análisis de los intercambios en la red social Facebook” aborda estos fenómenos lingüísticos, a partir de la observación participante del muro de dos usuarios, con sus post y comentarios, efectuada a lo largo de diez días no consecutivos de actividad dentro del marco de cinco meses del año 2015. La investigación proyecta como conclusiones que los mecanismos discursivos de coherencia y cohesión son disímiles al de los de los textos del universo papel, pues están condicionados y beneficiados por las características constitutivas del soporte, tales como la influencia multipantalla, la hiperconectividad, la multimodalidad y la hipertextualidad.

Por su parte, en “Emoticonos y cortesía en los mensajes de WhatsApp en España”, Agnese Sampietro (Universidad de Valencia) reflexiona sobre el uso de los emoticonos y los emojis en la comunicación en la aplicación de WhatsApp en España. Para ello, examina un corpus textual conformado por 50 conversaciones online en 49 diadas de usuarios diferentes, a partir de una taxonomía de categoría de cortesía proveniente de la sociopragmática. Los resultados ofrecidos señalan que los emoticonos se emplean en la popular aplicación como recursos para coadyuvar con el juego entre autonomía y filiación, propio de la cortesía estratégica, presente en las interacciones interpersonales.

Para cerrar este apartado, y toda la obra, Manuel Alcántara-Plá, catedrático de la Universidad

Autónoma de Madrid, aborda en “El contexto de los mensajes en la comunicación digital”, un estudio de caso relacionado con un escándalo político originado por la publicación de un mensaje con contenido inapropiado en la red de microblogging Twitter, por parte de un funcionario público. Las conclusiones brindadas se vinculan con el poder de las palabras para configurar procesos de contextualización, descontextualización y recontextualización en los diferentes dispositivos digitales.

Anhelamos que este libro contribuya con la discusión del rol del español en la red, que se constituya en aporte a su entendimiento y sea recibido por los lectores hispanohablantes y por la comunidad científica en general con calidez y beneplácito, pues se trata de una propuesta introductoria, actualizada y rigurosa, dirigida a una amplia variedad de lectores

con diferente formación. Entrega luces sobre diversos géneros del ciberespacio, abordados con categorías de análisis heterogéneas y multidisciplinares. En suma, es una obra esencial que auguramos se convertirá, sin duda, en un punto de partida para cualquier investigación que se relacione, en general, con las características que adopta la lengua española mediada por las nuevas tecnologías, empleada en sus variadas plataformas y pantallas.

Bibliografía

- » Instituto Cervantes (2018). *El español: una lengua viva. Informe 2018*, Madrid, Instituto Cervantes.
- » UNESCO (2015). *Una década de promoción del plurilingüismo en el ciberespacio*, París, UNESCO.

Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs

JEAN-MARIE SCHAEFFER (2020).

París: Thierry Marchaisse, 200 páginas.

ISBN 9782362802393.



Victoria García

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

victoriagarcia@gmail.com

Dos son los trazos que signan la obra del filósofo francés Jean-Marie Schaeffer desde sus inicios en los años 80 hasta hoy: la inclinación por pensar los grandes objetos de la teoría literaria y la estética –los géneros literarios, la ficción, la experiencia estética–, y un estilo argumentativo erudito y preciso, que recupera tanto los ideales de rigor y claridad de la filosofía analítica como la minuciosidad descriptiva de uno de sus grandes maestros, Gérard Genette. Los trabajos de Schaeffer construyen imaginariamente el escenario de la discusión que instauran al anticipar posibles objeciones y refutarlas o relativizarlas con sagacidad notable, dejando así, en apariencia, escaso margen para la polémica.

En el ámbito hispanoamericano, fue paradójicamente un trabajo surgido de una polémica el que consolidó el lugar de Schaeffer como exponente de la disciplina literaria actual: nos referimos a *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*, publicado en 2011 en Francia y traducido al castellano dos años después. La polémica que dio lugar al libro tenía por objeto una supuesta crisis de la literatura, que, según lo diagnosticaban entonces autores como Tzvetan Todorov, Antoine Compagnon e Yves Citton, perdía vitalidad en las sociedades contemporáneas, debido a la expansión vertiginosa de expresiones culturales vinculadas con los *mass media*. En su *Pequeña ecología*, Schaeffer interviene en esta polémica, a la vez que procura atemperarla, como lo señaló Jerónimo Ledesma (2013) a propósito del libro: con su habitual estilo escrupuloso y metódico, sostiene allí que, en rigor, lo que está en crisis no es la literatura sino una cierta representación de lo literario instalada en las instituciones de enseñanza e investigación francesas. Es posible hipotetizar que esta polémica mitigada sobre la crisis de la literatura y/o de los estudios literarios volvió legible a Schaeffer desde América Latina y desde la Argentina en particular, donde hacer teoría y crítica literaria sin *polemias* parece constituir una contradicción en sus términos.

La *Pequeña ecología* forma parte de las intervenciones con las que Schaeffer ha buscado responder a una encrucijada epistemológica que concierne no solo a los estudios literarios y a la teoría de las artes, sino a las humanidades en general. Con particular fuerza programática desde los años 2000, el autor ha desplegado un proyecto filosófico que se reclama *naturalista* y que, en esa línea, interroga las bases mismas de la concepción de lo humano y lo social. Schaeffer impugna el dualismo naturaleza/cultura y la “ruptura óptica” que, según denuncia, ha escindido a los seres humanos de los otros seres vivos en el pensamiento filosófico moderno, desde el *cogito* cartesiano en adelante (2009). En textos referidos a problemas de arte y estética, como *Adiós a la estética* (2005 [2000]), *¿Por qué la ficción?* (2002 [1999]) y *La experiencia estética* (2018 [2015]), puntualiza las nociones fundamentales de este programa naturalista aplicado a lo que denomina la *relación estética* –retomando la terminología utilizada por Genette en *L'œuvre de l'art*– o la *experiencia estética*. Estos conceptos describen, para el autor, un tipo de actividad cognitiva autoteleológica, *i.e.*, orientada por la meta de obtener satisfacción de la misma experiencia de conocimiento –como sucede, de forma privilegiada, en la ficción–. En tanto actividad cognitiva, la experiencia estética puede ser considerada, según él, desde el punto de vista de las condiciones culturales en las que tiene lugar, así como en relación con ciertas disposiciones biológicas universales que permitirían el desarrollo estos comportamientos, más allá de las particularidades culturales: “el cerebro humano es capaz de proceder a una activación neuronal de la atención cognitiva regulada por su índice de satisfacción interno”, sostiene en *Adiós a la estética* (Schaeffer, 2005: 66).

La apuesta de *Les troubles du récit*, publicado en 2020 por Thierry Marchaisse, no se comprende cabalmente sino dentro de este derrotero teórico del autor. El punto de partida de Schaeffer es clásico: retoma a Barthes para interrogar el aparente contraste entre

la “variedad prodigiosa” de los relatos y su condición universal, que trasciende las épocas y los contextos culturales. La vía que adopta para explorar este problema, sin embargo, es inusual: elige aproximarse al fenómeno de la narratividad partiendo no del análisis de relatos literarios ni, más en general, de discursos narrativos públicos, sino del examen de procesos cognitivos en los que la narración apenas se insinúa o se despliega incipiente, incluso distorsionada. Schaeffer sostiene que el estudio de estas formas límite de la narratividad posibilita echar luz sobre sus modalidades canónicas. Invita, así, a una articulación epistemológica entre la narratología y los estudios cognitivos, aun cuando no deja de reconocer los problemas que ese diálogo involucra, especialmente en el plano metodológico (p. 39): las investigaciones narratológicas suelen prescindir de una validación empírica que, en cambio, en el enfoque psico-cognitivo resulta crucial.

El concepto de *proto-narratividades* (“Proto-narrativités”, abordado en el capítulo homónimo) se encuentra en la base del modo en que el autor propone acercarse a los fenómenos narrativos. Se trata de una forma particular de organización o procesamiento de las representaciones mentales, previa a la narración –entendida como acto comunicativo– y al relato –es decir, a la obra narrativa materializada como tal–. La memoria personal episódica, la planificación y la imaginación de la acción, el pensamiento causal espontáneo y la actividad onírica están comprendidos, para Schaeffer, en el territorio de los procesos proto-narrativos. En todos los casos, se trata de encadenamientos de representaciones agentivas (acciones) o no agentivas (acontecimientos), que involucran una orientación temporal y un perspectivismo intrínseco. Si el primero de estos elementos puede resultar obvio, el segundo no lo es tanto: Schaeffer postula, en esta línea, que el punto de vista no es una opción de estructuración narrativa entre otras, sino que es constitutivo de la narratividad. El enfoque experiencial a partir del cual se organiza el contenido narrativo a nivel mental es siempre el de una primera persona que lo produce, ya en forma voluntaria o involuntaria.

La noción de proto-narratividad le permite a Schaeffer instituir un territorio cognitivo propio de la narración, relativamente autónomo respecto de otros dos dominios que, en el discurso teórico, a menudo han sido asociados estrechamente o incluso asimilados al relato: el lenguaje verbal, por un lado, y la ficción, por otro.

La relación entre narratividad y lenguaje verbal es considerada en el capítulo “Dysnarrativités”,

centrado en desórdenes cognitivos que trastornan o bloquean la facultad de comprender y producir narraciones. El autor revisa allí una serie de investigaciones sobre las implicaciones neurológicas de los procesos narrativos y sus disfunciones: la subnarrativización (*undernarration*) –incapacidad para construir narraciones contrafactuales–, la desnarrativización (*denarration*) –incapacidad para elaborar relatos sobre experiencias, acciones y deseos– y la narrativización descontrolada (*unbounded narration*) –incapacidad para distinguir entre hechos y ficción en la construcción de la memoria episódica–. Schaeffer señala que todos estos desórdenes se ligan con fenómenos de despersonalización más o menos graves, lo cual demuestra la importancia de los procesos cognitivos asociados a la narración en la configuración de la identidad personal. El autor afirma, a la vez, que no existe interdependencia entre estas disfunciones y las afasias, que afectan el procesamiento del lenguaje verbal: se puede padecer de alguna forma de disnarratividad sin perder habilidades lingüísticas, y a la inversa. Esto lleva a la necesidad de reconsiderar la idea vastamente asumida de que la narratividad es inherentemente un proceso verbal.

Schaeffer avanza en la indagación de este problema en el capítulo “Raconter sans mots?”, dedicado al estudio de la narratividad visual. Allí examina la posibilidad de que las imágenes fijas aisladas, no fotográficas pero figurativas, contengan una dimensión narrativa. Según el autor, la tesis de que la pintura no puede representar acontecimientos es inexacta: en rigor, puede hacerlo mostrando un momento específico del desarrollo de un evento. Si el pintor tiene talento, elegirá un momento capaz de reenviar alusivamente a toda la secuencia temporal; por eso Schaeffer argumenta que una imagen puede representar más de lo que muestra. El autor plantea, además, que situándose desde la recepción la narratividad es ineludible, no solo porque atravesar un cuadro con la mirada implica una temporalidad, sino además –y sobre todo– porque los signos visuales ponen en movimiento nuestra imaginación: más específicamente, operan como catalizadores de un proceso de simulación que vivifica en la mente del espectador la secuencia temporal cifrada en una imagen.

La relación entre relato y ficción se aborda en los dos últimos capítulos del libro. En “Entre récit factuel et fiction: mouvements transfrontaliers”, Schaeffer retoma algunas de las reflexiones plasmadas en *¿Por qué la ficción?*, para complejizarlas en una dimensión específica: la que concierne a las fronteras y traspasos entre el relato ficcional y el factual. Sin negar la importancia de esa distinción conceptual, “empiriquement

irréfutable, mais encore indispensable pour éviter la déstabilisation cognitive et éthique de notre rapport au monde et à autrui” (p. 123), el autor se propone indagar los solapamientos y las transgresiones que tornan porosas las fronteras entre una y otra modalidad narrativa. No lo hace desde la perspectiva de las violaciones voluntarias de los límites genéricos, ni considerando los errores pragmáticos que llevan a los receptores a interpretar en forma distorsionada los propósitos comunicativos del autor –como ocurrió, célebremente, en el caso de la biografía ficticia *Marbot*, crucial para el Schaeffer de *¿Por qué...?*–. En cambio, el autor se detiene en el examen del estatus mismo de las representaciones, partiendo del supuesto de que no existe diferencia ontológica entre las contenidas en un relato factual y en uno ficcional: más bien, la distinción se ubica en el plano pragmático, relativo al uso y a la actitud epistémica que se adopta frente a las representaciones en cada caso. El planteo podría carecer de originalidad si Schaeffer no lo complementara con una reflexión, inspirada en David Hume, sobre la naturaleza de las creencias y su relación con el procesamiento cognitivo de las ficciones. Creer, señala Schaeffer, es cognitivamente menos costoso que no creer; por eso la ficción, como actitud intencional que tuerce nuestra tendencia natural a transformar todas las representaciones en creencias, es una verdadera conquista cultural. Sin embargo, esa frontera no es impermeable. Schaeffer apela en este punto a estudios de psicología cognitiva para sostener que, en la recepción de relatos ficcionales, lo habitual es la oscilación entre la compartimentación de la información ficticia y su integración al espacio de las creencias. Todo esto lleva a reafirmar, una vez más, la tesis de la proto-narratividad, es decir, la existencia de un *arché* proto-narrativo neutral respecto de la distinción entre lo factual y lo ficcional, dos lógicas pragmáticas que resultarían de una disociación secundaria y relativamente frágil.

Schaeffer distingue, así, (proto-)narratividad de ficción. En “De quelques formes d’imagination proto-narrative”, partirá de una distinción entre esos dos conceptos y el de imaginación, para examinar un dominio específico de los recursos imaginativos: el de la imaginación propositiva y descriptiva del futuro (prospecciones y proyecciones) y del pasado (retroacciones y retrospectivas). Mientras que la ficción implica siempre una dimensión intersubjetiva y un arraigo en convenciones culturales aprendidas, las construcciones de la imaginación que aborda aquí Schaeffer se asocian a procesos mentales endógenos, activados por la incidencia de una constelación emocional y, a la vez, productores de emociones ellos mismos. Se trata de actividades cognitivas *performativas*, en los que la simulación

mental, entendida como transporte experiencial del yo en un yo imaginado, induce reordenamientos en el dominio de nuestra realidad. Una vez más, la frontera entre lo real y lo imaginado –en este caso, no ficticio– se vuelve porosa.

Schaeffer busca ampliar, a lo largo del libro, la concepción tradicional de los fenómenos narrativos, que tiende a identificar los rasgos de algunas de sus cristalizaciones culturales, en especial los relatos ficticios, con los de la narratividad como tal. El interrogante que surge de su enfoque es, como él mismo lo prevé, metodológico: el autor elabora sus conceptualizaciones sobre la base de múltiples recursos, que incluyen el examen analítico de textos clásicos del pensamiento filosófico, la revisión bibliográfica de trabajos recientes en psicología cognitiva, la ejemplificación con obras literarias y artísticas canónicas, y hasta la introspección en sus propios procesos cognitivos. Uno de los momentos memorables del libro es la evocación de la muerte de su padre, quien cayó por las escaleras del sótano de su casa, en un episodio que para el autor constituyó un motivo de imaginación retrospectiva durante muchos años:

Cela m’a permis d’apprendre qu’il y a autant de manières différentes d’imaginer la mort qu’il y en a de mourir, c’est-à-dire un très grand nombre. Mais pas un nombre infini: mon imagination a fini par parcourir toutes les variantes possibles. Et mon esprit, comme rassuré par le fait que désormais aucun nouvel aspect non envisagé ne pouvait se tapir quelque part, a fini par intégrer la mort de mon père dans le monde de ma vie, par me la rendre familière. À tel point que je peux désormais m’adresser à lui (en imagination?) et lui dire en rigolant: « Faut-il être bête pour mourir comme cela! » (p. 176).

La evocación autobiográfica refuerza la argumentación del autor tanto en lo estético –por lo poderoso de la escena– como en lo epistemológico, ante las dificultades que plantea, como él mismo lo reconoce, la investigación sobre procesos cognitivos y sobre el vínculo entre aquellos y la actividad neurológica (p. 79).


La multiplicidad de herramientas analíticas que recoge Schaeffer da cuenta de una apuesta transdisciplinaria que, como indicamos al comienzo, busca *naturalizar* la investigación en ciencias humanas y sociales. El programa es ambicioso. Su consecución, por eso, parecería requerir esfuerzos grupales e institucionales diversos, más allá del tesón analítico y la sutileza conceptual que en esta última empresa teórica vuelve a demostrar Schaeffer.

Bibliografía

- » Ledesma, J. (2013). “La academia literaria en debate. Reseña sobre *Pequeña ecología de los estudios literarios* de Jean-Marie Schaeffer”. *Exlibris*, 2, 244-254. En: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/389/258>; obtenido el 20/11/2020.
- » Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- » Schaeffer, J.-M. (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina. Tradición, canon y reescrituras

NANCY FERNÁNDEZ (2020).
Córdoba: Editorial Alción, 270 páginas.
ISBN 978-987-646-883-1.

 Agustina Jazmín Pérez

El nuevo libro de Nancy Fernández, *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina. Tradición, canon y reescrituras*, tiene y sostiene una vocación: indagar quirúrgicamente, a partir de elementos que lindan entre el canon y sus bordes, en qué consiste la cultura argentina. Para ello, se entrega al rastreo de ciertas supervivencias que anudan o, mejor dicho, enmadejan, el tejido de la literatura nacional y su historia siguiendo el reguero explosivo de la violencia.

Dos bloques escanden dos siglos. El primero es “Argentina en el siglo XIX: fundar una tradición”, y “Usos y relecturas en el siglo XX” el segundo. El último capítulo, por su parte, culminará de un salto en el siglo XXI. Lejos del sopor de la cronología lineal, la apuesta crítica de Fernández se arrima más a la cronología errática y errante de la constelación, en tanto parte de la premisa de que “el pasado está presente como materia, presencia acosada por la repetición y el desplazamiento de ciertos motivos” (11). La autora, tomando las riendas, se afina en dos movimientos: *cruzar* y *desparramar* los textos. Esta gimnástica es la que le permitirá volcar sobre el pulcro libro de la tradición literaria argentina una mancha de aceite que, corroyendo el papel, permitirá volver a leer y, en esa relectura, los hallazgos acechan a cada paso.

El hilo de Ariadna enmarañado que seguirá esta deriva atravesará dos componentes fundamentales y fundacionales de la nación: los latidos febriles o ralentizados de la violencia y los desplazamientos y reacomodamientos del género gauchesco. La premisa ética de la que parte la autora toma distancia de la voluntad de imponer. Al contrario, lo que propone es “ver hasta qué punto nos es posible establecer preguntas (más que afirmaciones taxativas) sobre los textos seleccionados, para analizar los distintos ángulos de interpretación o modos de leer que cada escritor consigna en sus textos” (12).

El primer capítulo se detiene en la polémica entre Alberdi y Sarmiento, un punto de inflexión en las letras argentinas. Fernández ausculta al debate y

reafirma que la diatriba entre uno y otro excede el deber ser del género epistolar en que se escolta. De esta treta pasa al segundo capítulo, “Lucio V. Mansilla: autobiografía e historia en *Una excursión a los indios ranqueles*”, que propone una nueva lectura de este texto canónico, deteniéndose en cómo Mansilla redefine el sintagma disyuntivo por excelencia de la nación —*civilización o barbarie*— al generar una suerte de vaciamiento propiciado por una serie de interrogantes digresivos, a la par que en cuanto a la genericidad “valida su condición moderna y no permite que los rasgos románticos del pasado prevalezcan en su textualidad” (47). Fernández, que se pone a oír con atención, escucha cómo ciertas expresiones que repiquetean —tales como “me hice rogar” y “los héroes como yo”— instalan el ademán estético de una subjetividad que se programa como protagonista del destino privado (la propia vida) y público (la República hacia el orden liberal). Asimismo, percibe que este libro es una precuela que pone en práctica algo que dará frutos recién una década después, en la Generación del 80’: una escritura que se desengancha del yugo del llamado a escribir como agentes subsidiarios de la política. Así, ya en las *Causeries* se deja leer que tomar la palabra “ya no conoce ni necesita” (40) de ninguna demanda exterior como coartada de legitimación.

En el capítulo “1982: Santos Vega de Hilario Ascasubi. *Martín Fierro* de José Hernández” la autora dirá que lo poético de Ascasubi “reside siempre en la punta (filosa) que brilla anticipando lo que viene si no acata los imperativos de la Federación” (72). Tras recorrer las artimañas discursivas que va hilvanando el autor, puntualizará que la lengua es un artificio “de estilo y estrategia política a los efectos de la construcción del nombre propio y de los narradores”, todo ello “como vigas de un género o una poética, donde el uso cifra el sentido pragmático [...] de un sistema de enunciación” (78). En el caso de Hernández, de *La ida a La vuelta*, “el registro de la textualidad muestra entonces el proceso gradual de la extinción de un sujeto histórico para ingresar a pleno en el espacio de

la modernidad” (116). La distancia radical la encuentra en que tanto Ascasubi como Del Campo “ofrecen el puente entre la elite y la plebe”, confirmando tal distancia “adoptando en nombre de aquella elite el lenguaje de la plebe” (124), mientras que “la complejidad de la posición poética de José Hernández reside en la abolición de esa distancia” (125).

El segundo corte que prometía el libro, “Usos y relecturas en el siglo XX”, inicia con un primer capítulo titulado “Las reglas del juego. Escritura y violencia en la literatura argentina. Guebel, Kartun, Lamborghini”. En el siglo XX, será de nuevo la violencia aquel “eje controversial que atraviesa prácticas y discursos dirimidos en la toma de partido a favor del proyecto liberal [...], o bien en las reescrituras experimentales de la historia y de las mitologías” (136), al punto que es posible trazar “un mapa pletórico en desvíos que va desde los inicios (y el desarrollo) de la gauchesca en el siglo XIX, alcanzando un punto culminante a mediados del siglo XX, para intensificarse en los 70 con una agudización de conflictos armados en torno a la figura de Perón vuelto del exilio”.

Es aquí donde la autora, con buen tino, convoca a Leónidas Lamborghini de *El solicitante descolocado* (1971-1989) y a Osvaldo Lamborghini con su piromaníaco *El fiord* (1969), afirmando: “si el trabajador de Leónidas Lamborghini es el hijo del pueblo que espera con lealtad la señal del padre, Osvaldo Lamborghini disemina los jirones del cuerpo que el Padre/Perón/El Loco Rodríguez deja como legado —parodia de herencia— a sus hijos militantes antropófagos” (138-9). En el caso de Daniel Guebel, *La vida por Perón* (2004) se inscribe sobre un punto de inflexión en el cual el autor reconstruye la genealogía de equívocos que “como un vaudeville nacional, se producen en el sistema de creencias de Montoneros como producto de su propia fantasmagoría y construcción”, haciendo de la novela “una farsa trágica” (140). *Niño argentino* (2006) de Mauricio Kartun es, por su parte, un texto teatral que “repone la problemática mediante el juego con el estereotipo y el lugar común del imaginario de la cultura nacional” (146) y que la lectura atenta de Fernández pone en serie con *La causa justa* (1982) de Osvaldo Lamborghini, que también merodea por los meandros del “puntuar lo argentino como máscara y simulacro del lugar común” (148).

En “Los collares neobarrosos de la nación. Néstor Perlongher/Osvaldo Lamborghini”, Fernández lee a la Evita de Perlongher como un “cadáver zombi que cae y se levanta, no en la resurrección cristiana sino en la herejía biopolitizada y sacrílega” (156). En lo que atañe al neobarroso en la perspectiva de

Lamborghini, Fernández arriesga que “la escritura de Osvaldo destaca como apoteótico inicio de entraña núcleos barrocos y neogauchescos sobre la trama de un misterio original” (*ibid.*). Es precisamente el neobarroco el que instala el juego de contrastes entre aquello que es específico y la abstracción desatinada que escapa a la aprehensión.

“Sobre Copi” desmiente, por su parte, la medida parca del título comenzando con un argumento corrosivo:

Si Raúl es el nombre civil del autor, Copi es la firma que adopta y que le da verdad a su vida y obra. Y con esta rúbrica, ya hacia el final de su vida, sigue escribiendo de esa manera tan propia y auténtica, un modo que difiere definitivamente de la sombra que Jorge Luis Borges deja como herencia y mandato. (167)

La singularidad de la obra de Copi reside, para Fernández, en que sexo, política, cultura y delito se desentienden del peso y la profundidad de sus implicancias para, en cambio, poner en escena “la celebración ritual del escándalo y la violencia, la risa bizarra del simulacro que combina palabra e imagen en base a la potencia de acción” (168).

“Las formas poéticas de la experiencia: Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayan y los rastros de la neovanguardia” se detiene en los 80, aquel momento inquieto en que colisionan las corrientes del neobarroco con las del objetivismo, y revisa las contusiones que resultan de esos roces y choques. Así, rescata que, en *Literal*, donde aparece reseñada *La obsesión del espacio* (1972) de Ricardo Zelarayan, “es él quien les hace leer a Gombrowicz, Macedonio y Arlt para seguir escribiendo y publicando desordenada e intermitentemente” (193). Más allá de las diferencias, que la autora registra, lo cierto es que “tanto los hermanos Lamborghini como Zelarayan son escritores sintomáticos de la literatura argentina por hacer del cuerpo, el sexo y la violencia claves fundantes de sus poéticas” (195).

En el capítulo “De la oda a la farsa. Las reescrituras en *El riseñor*, de Leónidas Lamborghini”, Fernández puntualiza que la obra del autor pone a prueba los límites de la combinatoria sintáctica del poema mediante la descomposición léxica y gramatical en componentes mínimos, movimiento que se emplasta con otro en el cual la problemática de la composición reside en una competencia cultural que restituye las relaciones móviles entre pares dicotómicos —cultura universal/cultura nacional, cultura alta/cultura popular, cultura

elevada/cultura de masas— y también entre los géneros de la escritura literaria y la partitura musical. Lo que diferencia de otros autores es que Leónidas “ensaya una vuelta del predominio de la forma y del artificio estético para sostener en su autonomía secularizada un modo de politizar el uso irreverente del arte universal” (207-8).

En “Borges, Aira y el narrador en su tradición”, la autora se apresura a aclarar que “Aira nos plantea el interrogante y el desafío de una lectura, de la tradición nacional, de la cultura, del sentido, casi como si Borges no hubiese existido, menos como opción binaria que como un definitivo cambio de lugar” (223). Posteriormente, recuerda que Borges apela a la libertad sin límites para hacer uso de las tradiciones europeas, y es desde este gesto que la categoría de tradición adquiere un carácter dinámico y deliberadamente constructivo. En el caso de Aira, la posibilidad que explota es aquella “que nos lleva a permitirnos todo, lejos de todas las prescripciones academicistas, incluso y, sobre todo, la ‘frivolidad’ y la ausencia deliberada de corrección” (230). Para Fernández, Aira vuelve a la lengua extranjera mediante una apelación direccionada al desvío y al error creativo, cuyo potencial es una escritura veloz e inmediata que trama imágenes simultáneas que se afirman a un tiempo como realidad y posibilidad.

El capítulo “Los hermanos Lamborghini y los usos de la tradición” aproxima a los hermanos para pensar “el modo en que leer y escribir son operaciones culturales que traman [...] los vínculos con la historia personal y colectiva” (241). Mientras Leónidas hace uso del canon hegemónico para resituar tanto la tradición europea como la nacional, descolocando los discursos “en la mueca torsiva de un presente cómico

y trágico” (242), siendo predominantes en su apuesta el hiato, la descomposición y el fragmento; Osvaldo se distingue en su trabajo con la tradición, en tanto lleva sus objetos de lectura a un campo corrosivo donde se disuelven por igual las cláusulas de propiedad privada como el sistema de representación, a la par que su programa se reafirma entre “la repetición *literal* y el desplazamiento al bias” (246).

El último capítulo, “Hermanos que matan. Un gallo para esculapio”, insiste con la pista de pares de hermanos que mina de constelaciones sorpresivas todo su libro, pero atreviéndose esta vez a pensar otro formato: el de la serie televisiva (específicamente, los primeros 15 episodios) de la obra de Sebastián Ortega y Bruno Stagnaro. En este programa, ya desde los comienzos de la historia se vislumbran aquellos “motivos constantes de la cultura argentina en torno de la economía y el delito” (262). Siguiendo el rastro de las variaciones, Fernández, con precisión, delinea que, del siglo XIX al XXI, “hay algo propio de la cultura argentina, de sus vestigios permeados y puestos al día con el presente, restos ajustados con aquellos géneros que conjugaron la acción política de una actualidad violenta: la *gauchesca*” (263).

Por último, el volumen en su totalidad da cuenta de que la rigurosidad crítica de Fernández no está exenta de raptos de lirismo (“los cruces y malentendidos circulan con la velocidad de los pelotones de los indios” (54)), que van armando postas que amenizan el firme despliegue conceptual. Trabajo crítico que se quiere y se asume a contrapelo, donde la revisitación de ciertos textos canónicos, enfrentados con otros que todavía escapan al canon, produce chispazos imprevistos que iluminan a unos y a otros.

Leituras em constelação: literatura traduzida e história literária

KARINA DE CASTILHOS LUCENA (2020).
Porto Alegre: Bestiário, 188 páginas.
ISBN 978-65-991765-3-1



Lucía Belmes

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires, Argentina
lubelmes@gmail.com

Leituras em constelação: literatura traduzida e história literária, de Karina de Castilhos Lucena, reúne ensayos que se articulan a partir de interrogantes sobre la traducción y su relación con la tradición y la historia literaria. Las ideas desplegadas son, según introduce la autora, fruto de estudios enmarcados en su actividad docente en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y en instancias de investigación en el Programa de Posgrado en Estudios de Traducción de la Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). Los ensayos que conforman el libro proponen intersecciones teórico-críticas necesarias, que actualizan los debates contemporáneos en torno a la traducción.

El libro está estructurado en tres partes, la primera de ellas, “Tradução e Tradição”, tiene como punto de partida una lectura de obras fundamentales de Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, *La tarea del traductor*, *La tarea del crítico*, deteniéndose en ciertos aspectos de las traducciones de estas obras al portugués. Lucena toma las ambivalencias, variaciones y revisiones en las traducciones alrededor el concepto de *tarefa-renúncia* como un aspecto clave en los ensayos de Benjamin, en articulación con los estudios sobre historia de la traducción e historia de la literatura. Desde este inicio propone una forma benjaminiana de concebir la historia, la tarea crítica y la traducción. Esta perspectiva particular se introduce en los primeros ensayos y estará presente en los siguientes, de maneras más o menos explícitas. Es central esta presentación y el recorrido que Lucena traza en la primera parte porque permite vislumbrar el ejercicio que la autora propondrá a lo largo del libro. A través de la puesta en diálogo de distintas obras, distintas posturas teóricas, consigue revelar zonas desde las cuales esa interacción sobre los textos ilumina nuevas lecturas. En esta línea, presenta una metodología de lectura e interpretación que quiebra la linealidad para sumergirse en un campo de tensiones.

En el ensayo “Antonio Candido, Roberto Schwarz e Haroldo de Campos: leituras em constelação”, desarrolla su análisis proponiendo una filiación benjaminiana entre los críticos brasileños. La lectura propone un riesgo, un diálogo que no busca asimilar distintas posturas sino exhibir zonas de contacto desde las cuales es posible una reflexión sobre la recepción e influencias de obras traducidas, sobre la literatura nacional, entre otros. En “A obra-prima de uma tradutora: o *Popol Vuh* de Josely Vianna Baptista” destaca el lugar de la traductora también como autora del texto y describe el trabajo filológico de la poeta Josely Vianna Baptista en la elaboración de su versión del *Popol Vuh* traducido al portugués. Con este caso, Lucena va ilustrando otros en los cuales la traducción funciona como una intervención sobre el texto, y también sobre el campo literario y el horizonte de circulación. Desde allí, avanza reuniendo las figuras de Itamar Even-Zohar, Ricardo Piglia y Franco Moretti en “A tradução como potência para a tradição literária”, destacando el lugar que otorgan a la traducción de obras extranjeras y el impacto de esto en la formación de las tradiciones literarias locales. Toma el caso de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti como dos escritores para quienes el acceso a obras extranjeras traducidas jugó un papel central en el desarrollo de su formación intelectual, y en cuyas obras se pueden leer rastros y alusiones a estas traducciones. A través del estudio de estas figuras literarias emblemáticas para la literatura rioplatense del siglo XX, el ensayo trabaja también en la especificidad de la relación entre traducción y distinción social (nuevamente, leyendo en ese cruce un campo de tensiones).

La segunda parte, “Brasileiros traduzidos”, contempla dos ensayos sobre la recepción de autores brasileños en el extranjero. En “Escritores gaúchos traduzidos: levantamento e comentário” estudia la recepción de los principales escritores de Rio Grande do Sul. Ilustra, con datos estadísticos, el desarrollo de las traducciones de dichos escritores a diferentes lenguas y analiza la figura de Erico Verissimo como

el autor brasileño que más publicaciones ha tenido en lenguas extranjeras. Este ensayo da lugar a una reflexión respecto de la relación entre las lenguas española y portuguesa, en tanto los datos que Lucena va recuperando dan cuenta de la importancia de la traducción al español para la difusión internacional de escritores brasileños. A partir de eso, retoma la figura de Ángel Rama –sobre la cual trabaja principalmente en la primera parte– para plantear la vigencia de la comarca pampeana, que aproxima las regiones de Rio Grande do Sul y el Río de la Plata, y enfatiza en la potencia que existe en ese contacto entre las periferias. En el segundo ensayo, se focaliza en el caso de Machado de Assís y estudia la recepción y difusión hispanoamericana del autor, prestando especial atención a la inclusión de las obras de Machado en cierto canon literario argentino.

En la última parte del libro, “Literatura hispano-americana e literatura brasileira: paralelos”, desarrolla una lectura comparativa a partir de determinadas obras de la literatura brasileña e hispanoamericana. En el ensayo “Julio Cortázar e Clarice Lispector:

pontos de junção e disjunção”, Lucena traza un análisis reflexionando sobre ciertas aristas comunes entre ambas figuras –recorriendo aspectos de sus biografías y sus producciones literarias– y, desde ese cruce, revela nuevos sentidos en la lectura de obras consagradas de la literatura latinoamericana. En “Literatura chilena e redemocratização: anotações sobre *A morte e a donzela*, de Ariel Dorfman, e *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit” desarrolla un análisis de las novelas que se centra en la experiencia chilena de la transición democrática. El libro cierra con dos ensayos sobre el escritor brasileño Julián Fuks en los cuales propone una lectura de la novela *A resistência*, y su relación filial con la Argentina. A través de estos ensayos, se elaboran nuevos interrogantes y miradas respecto a la articulación entre traducción y tradición literaria, trabajando desde cruces geográficos que traspasan los límites de lo nacional para pensar en una perspectiva latinoamericana, que contempla la singularidad de cada territorio y cada literatura nacional, pero que atiende también a la potencia de esas constelaciones posibles.

Cosas de España. Ensayos, artículos y crítica literaria

GERALD BRE NAN. CARLOS PRANGER (ed.) (2019).
 Madrid: Fórcola, 320 páginas.
 ISBN 978-84-17425-25-8.

La faz de España

GERALD BRE NAN, CARLOS PRANGER (ed.), con prólogo de Alfredo Taján (2020).
 Sevilla; Renacimiento, 352 páginas.
 ISBN 978-84-17950-54-5.



Lucas Margarit

Universidad de Buenos Aires, Argentina
 lucasmargarit@gmail.com

La figura de Gerald Brenan tiene un reconocimiento que se enmarca en primer lugar en relación con las letras inglesas de comienzos del siglo XX y su relación con el grupo Bloomsbury, en especial con Lytton Strachey o Leonard y Virginia Woolf; para luego también situarse en el conjunto de la cultura española, ante todo en la comunidad de Andalucía donde residió durante largos períodos. Entre 1919 y 1934 vivió esporádicamente en la aldea de Yegen, en la región de Las Alpujarras, Granada, estableciéndose luego, en 1935, en Churriana, Málaga. Por ser partidario del bando republicano tuvo que huir, vía Gibraltar, de vuelta a Inglaterra y no puede regresar definitivamente a España hasta 1953, cuando vuelve de manera definitiva a Málaga, primero a Churriana, y luego a Alhaurín el Grande, donde muere en 1987. En el medio, durante 1949, hará un viaje por la España meridional de un poco más de dos meses de duración como un observador perspicaz que será el motivo del segundo volumen que comentaremos.

Estamos entonces ante la reivindicación de un autor, de un hispanista que desde una mirada diferente supo comprender el centro de una cultura que no solo fue su objeto de estudio, sino también fue una experiencia de casi toda una vida y nos referimos a la literatura, a sus místicos, a la historia y sus políticas, etc. Instalado en el sur de España pudo comprender desde esa perspectiva las peculiaridades de todo el territorio peninsular.

Y como me refiero a estas dos publicaciones no podemos dejar de lado la presencia y la acción constante por recuperar sus libros de la Casa Gerald Brenan de Churriana, Málaga, gracias a su proyecto Biblioteca Brenan, así como también de su editor y gran conocedor de su obra, Carlos Pranger.

El primer volumen que nos ocupa, *Cosas de España*, se trata de una recopilación realizada por Pranger de artículos, prólogos o ensayos publicados en su mayoría en inglés en diferentes revistas y libros de ambos lados del Atlántico, desde la revista *Horizon* —fundada por Cyril Connolly y publicada en Londres desde 1939 a 1950— hasta el *New York Times*, junto con algunos pocos en español que aparecieron en *El despeñaperros andaluz* o en *Diario Sur* de Málaga más hacia el final de su carrera. Un aspecto que debemos subrayar es la variedad de registros de este volumen, desde ensayos de crítica sobre autores españoles hasta relatos de tono autobiográfico, en ambos casos se refiere Brenan a una experiencia personal con respecto a las obras que comenta y —claro está— con respecto a situaciones de su propia vida.

Entre los textos de crítica literaria, me gustaría destacar los dedicados a la vida de san Juan de la Cruz publicados originariamente en la revista *Horizon* en 1947, donde la historia de la vida del santo es narrada con una fluidez asombrosa y donde Brenan muestra a un público inglés la necesidad de establecer un nexo entre la vida y la obra del poeta, así como de constituir una mirada que se aparte meramente de lo pintoresco. La segunda parte, dedicada a los poemas de san Juan de la Cruz, tiene en horizonte, la lectura de un público inglés, al explicar los sonidos de los versos o la cadencia de la palabra poética. Estos dos ensayos son sin dudas la antesala de uno de sus trabajos más importantes: *St John of the Cross: His Life and Poetry* (1973). Asimismo, otro ensayo que nos pareció interesante por su perspectiva fuera del canon academicista se trata de “Cervantes: novelista y filósofo” donde no analiza desde el lugar evidente la novela *Don Quijote de la Mancha*, sino que establece

relaciones con el contexto histórico y con otras obras de la tradición española y proyecta de este modo una perspectiva particular que remite a por lo menos un par de aspectos a considerar y que ya hemos comentado: la perspectiva de un inglés y la explicación a un lector no hispano, por lo tanto, en varios aspectos a un lector de lengua española podrán parecerle cercanos pero creo que justamente allí radica lo interesante, volver sobre una obra “propia” desde otro lugar.

Benito Pérez Galdós, Góngora o Federico García Lorca también son autores que forman parte de esta cartografía que nos presenta Pranger en esta compilación y que se extiende por diferentes zonas de la historia literaria, cultural y política de España y que deberíamos tener en cuenta tanto para pensar en los modos de leer de un inglés en España como en nuestra manera de acercarnos a España desde el filtro de Brenan.

Me gustaría destacar también dos aspectos de este libro que creo fundamentales, en primer lugar, la traducción en la que los textos conservan un tono similar al original dándonos la idea de estar leyendo un ensayo que nos coloca en cercanía con el mundo español. Este libro, leído en un invierno en Buenos Aires, trae el paisaje luminoso de la Costa del Sol, pero también se hace vívido lo triste y sus experiencias y referencias a la Guerra Civil y a la dictadura franquista. De allí que me interesa rescatar esta inflexión ensayística que recorre cada uno de los textos aquí presentados conservando la idiosincrasia de cada época y de cada tipo de publicación (revista, libro, periódico). La variedad de temas se debe también al extenso período que recupera esta antología: desde 1925 hasta 1983, casi sesenta años de producción. Pese a ello, la compilación nos muestra una coherencia en temas y en aproximaciones que no desentona con el carácter general de la colección.

El libro se abre con un prólogo “El desafío del laberinto” escrito por su editor, Carlos Pranger, donde nos introduce en la personalidad de Brenan y va reconstruyendo el sendero por el que el autor inglés fue adentrándose en el territorio español. No se detiene solo en aspectos de su vida, sino que se focaliza en aquellos elementos que pueden mostrarnos el perfil de un intelectual que se ha dedicado a comprender una cultura y un estado político diferentes. De allí que en su obra a veces caiga en la comparación con lo que sucede en Inglaterra.

El segundo libro que vamos a comentar, *La faz de España* [*The Face of Spain*], también está editado por

Carlos Pranger y se trata de la reedición de una traducción de Miguel de Amilibia publicada en 1952 en Buenos Aires por la editorial Losada con el título *La faz actual de España*. La elección de esta traducción —donde se incorporan cambios y correcciones de erratas— se debe a la necesidad de recuperar una versión más cercana en el tiempo a la original y a funcionar como una especie de homenaje al traductor, exiliado en Argentina y, claro está, en contra de la tiranía que significó el gobierno de Franco en España en el período que nos relata nuestro autor. La edición está acompañada por un prólogo de Alfredo Taján director de Casa Gerald Brenan donde comenta el proyecto de reeditar obras del autor inglés ya olvidadas o difíciles de conseguir hoy en día. Luego nos encontramos con una concienzuda introducción de Carlos Pranger, quien contextualiza el texto de Brenan en el conjunto de su obra, sobre todo en tándem con su otro ensayo *El laberinto español*, ambas obras prohibidas en la España franquista. Por otra parte, cuenta también algunos aspectos relativos a la vida del viajero y los pormenores de la edición, lo que le permite instalar este libro en la tradición del género de relato de viajes junto a Bruce Chatwin entre otros. Esta edición también cuenta con numerosas notas al pie que explican algunas referencias un poco oscuras para un lector común, o incluso algunas referencias a cuestiones privadas del autor, lo cual es un dato a favor de esta edición con respecto a otras. La edición crítica coloca a *La faz de España* en un lugar importante para los estudiosos y lectores de la obra de Gerald Brenan.

El libro original se publicó en 1950 en Londres, luego de aquel viaje cuyo recorrido llevaron a cabo Brenan y Gamel Woolsey por el centro y sur de España durante 1949. Si en apariencia puede leerse como un libro de viaje, podríamos considerarlo como una especie de redescubrimiento del mundo español, no solo por parte del autor, que regresaba luego de su huida durante la Guerra Civil, sino donde se produce una especie de anagnórisis y de establecimiento de las bases para lo que sería su estancia definitiva en Andalucía en 1953.

Uno de los aspectos que me parecen centrales de los textos de Brenan es la cercanía con el ámbito de lo popular, lo que coexiste con un conocimiento erudito de la cultura en términos generales y española en particular. Esto le permite acceder a ese limes constante entre lo inmediato y lo mediatizado por la lectura, le permite también comprender ciertos modos de producción de la cultura que recorren todo el paradigma elegido por nuestro autor. El itinerario tiene su inicio en Madrid y se estructura como una especie de

diario o cuaderno de bitácora donde Brenan va describiendo paisajes y, lo más interesante, va narrando y desplegando el temperamento de cada pueblo, ciudad o territorio que visita. Por estas páginas se entrecruza también la historia con referencias al arte (“El Barroco como arte de propaganda”, p. 102) o a la búsqueda de sepulturas o referencias a asesinatos producidos durante la Guerra Civil o la dictadura (p. 160). Su conocimiento de la cultura española junto con la experiencia de ya haber vivido casi siete años allí le permite a Brenan acercarse de un modo más personal y reflexivo a los asuntos sobre los que le interesa contar alguna experiencia o alguna historia.

Pese a la coexistencia de diferentes registros, el modo en que nos narra cada uno de sus recorridos le permite reproducir la experiencia inmediata, incluso con el uso de ciertos diálogos directos nos permite revivir de modo más pleno el viaje. El hispanista no solo se detiene en exponer su periplo, sino en recuperar parte del paisaje y de las costumbres que también le permitirán reconocer aspectos de la literatura o del perfil de los habitantes de cada terruño. Otro aspecto

a comentar es la cotidianeidad que se transparenta en este “diario” de viaje. Brenan nos muestra también cómo se informa frente a los acontecimientos políticos de su tiempo, y expone cómo va uniendo la información para dar un panorama de la situación política de España en ese período. El hecho de ser un testigo permanente, de mostrar información de primera mano no solo hace más verosímil el viaje, sino que también transforma el relato en un documento de época. La edición está acompañada por un mapa que muestra el recorrido y por una serie de fotografías documentales que son de interés ya que nos muestra no solo a los protagonistas del viaje, sino también una España detenida en el momento de los acontecimientos.

Estos dos libros, con fecha de publicación tan cercana —un año separa uno de otro— nos inducen a considerar un proyecto a largo plazo que permita recuperar la figura de Brenan para nuevos lectores y acercar a los antiguos un nuevo perfil de este hispanista inglés a partir de estas nuevas ediciones.