

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

Marcos Zangrandi
(coordinador)

NJ
Editor

MARCOS ZANGRANDI

COORDINADOR

TERRITORIO DE SOMBRAS

MONTAJES Y DERIVAS
DE LO GÓTICO EN LA
LITERATURA ARGENTINA

NJ
EDITOR

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

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-47861-5-9

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

CDD 809.04

Comité de evaluación

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

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

Coordinación editorial: Pablo Martínez Gramuglia

Edición: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa: Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: ilh@filo.uba.ar

Impreso en Argentina, 2019

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

María Laura Romano

Ficciones en prensa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cómo decir el mal de la política

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

Escenas nocturnas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A modo de epílogo: el terror de los otros

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE

Introducción. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina, <i>por Marcos Zangrandi</i>	5
Frankenstein y Sarmiento, lectores de Volney, <i>por Pablo Ansolabehere</i>	13
Los caudillos medievales de Sarmiento, <i>por Daniela Paolini</i>	31
La noche, el silencio y la magia en la trama ficcional de <i>La Bruja o la Ave Nocturna</i> , <i>por María Laura Romano</i>	59
Erotismo e infancias <i>queer</i> en Alejandra Pizarnik y sus reescrituras de Georges Bataille, <i>por Ludmila Barbero</i>	77
Entre Cuba y Argentina. La abyección y lo monstruoso en los cuentos de Virgilio Piñera, <i>por Ana Eichenbronner</i>	99
Espejos deformantes. Pinceladas del gótico en <i>Wakolda</i> de Lucía Puenzo, <i>por María José Punte</i>	117
El terror y sus formas en <i>Dos veces junio</i> de Martín Kohan, <i>por Marcos Seifert</i>	135
Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en <i>Distancia de rescate</i> , de Samanta Schweblin, <i>por Elsa Drucaroff</i>	151
Tres desplazamientos de <i>lo zombi</i> en <i>Berazachussetts</i> , <i>por Victoria Cóccaro</i>	173
Posfacio: el momento gótico de la cultura, <i>por Juan Pablo Dabove</i>	197
Colaboradores	211

COLECCIÓN ASOMANTE

Figuras y figuraciones críticas en América Latina
Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coordinadores)

Literatura y representación en América Latina.
Diez ensayos críticos
María Guadalupe Silva (coordinadora)

Lecturas de travesía. Literatura latinoamericana
Hernán Biscayart (coordinador)

Cuerpos, territorios y biopolíticas
en la literatura latinoamericana
Andrea Ostrov (coordinadora)

Genealogías literarias y operaciones críticas
en América Latina
Carlos Battilana y Martín Sozzi (coordinadores)

El factor literario. Realidad e historia
en la literatura latinoamericana
Gustavo Lespada (coordinador)

Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes
Mario Cámara y Adriana Kogan (coordinadores)

Julio Cortázar. Celebración del gesto crítico
Silvana López (coordinadora)

Prensa, pueblo y literatura. Una guía de consumo
Juan Ignacio Pisano y María Vicens (editores)

Territorio de sombras. Montajes y derivas
de lo gótico en la literatura argentina
Marcos Zangrandi (coordinador)

El fantasma de lo gótico recorre la literatura argentina. Desde el siglo XIX hasta las producciones más recientes, las figuras de lo extraño y de lo terrorífico, de lo monstruoso y de lo espectral alimentan la narrativa argentina. Esa presencia, no siempre reconocida, se reinventa una y otra vez, articulando sus efectos críticos en cada empalme histórico. Vinculada con los procesos políticos, alambicada con los imaginarios técnicos y científicos, adherida especialmente a la problemática de género y las corporalidades, las imágenes de lo gótico se manifiestan como una fuente siempre renovada para la literatura.

Este libro reúne nueve textos de reconocidos investigadores que piensan lo gótico en distintos escenarios de la literatura argentina, de Domingo F. Sarmiento a Martín Kohan y de Alejandra Pizarnik a Samanta Schweblin. El conjunto pone en evidencia un contorno proteico que cuestiona estabilidades, asignaciones y disciplinas instaladas en la ficción.

