



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES

**“SUEÑAN LOS GAUCHOIDES CON ÑANDÚES ELÉCTRICOS?” DE MICHEL NIEVA: TRADICIÓN
LITERARIA ARGENTINA Y PARODIA DE “EL MATADERO”**

TESIS QUE PRESENTA

JORGE LUIS SANDOVAL RUIZ

MATRÍCULA: 2203802851

CORREO PERSONAL: sandoval.ruiz.jorge.luis@gmail.com

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA-TEORÍA LITERARIA)

DIRECTOR:

PRESIDENTE: DRA. MARÍA GUADALUPE CORREA

JURADO:

VOCAL: DR. FRANCISCO RODOLFO MERCADO NOYOLA

SECRETARIO: DR. ÁNGEL ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

Iztapalapa, Ciudad de México, 9 de agosto de 2023

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. PARODIA Y CONSAGRACIÓN EN UNA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA.....	9
I.I MARCO TEÓRICO: TRADICIÓN LITERARIA, PARODIA Y CONSAGRACIÓN LITERARIA	9
I.II ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL CUENTO FUNDACIONAL DE LA NARRATIVA ARGENTINA	17
II. REESCRITURAS DE “EL MATADERO”: “LA FIESTA DEL MONSTRUO”, “EL NIÑO PROLETARIO” Y <i>LE VISTE LA CARA A DIOS</i>	35
II.I “EL MATADERO” PARODIADO POR HONORIO BUSTOS DOMEQ.....	35
II.II “EL NIÑO PROLETARIO” Y LAS INVERSIONES DE OSVALDO LAMBORGHINI.....	51
II.III. <i>LE VISTE LE CARA A DIOS</i> : REPENSAR LA TRADICIÓN DESDE LA TEORÍA LITERARIA FEMINISTA	63
III. MICHEL NIEVA Y LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA.....	71
III.I INTRODUCCIÓN A MICHEL NIEVA Y A <i>¿SUEÑAN LOS GAUCHOIDES CON ÑANDÚES ELÉCTRICOS?</i>	71
III.II ANÁLISIS DE “¿SUEÑAN LOS GAUCHOIDES CON ÑANDÚES ELÉCTRICOS?”	93
III.III MICHEL NIEVA: ENTRE LA PARODIA Y LA CONSAGRACIÓN	104
III.IV CONCLUSIONES.....	112
CONCLUSIONES	115
ANEXO	119
LITERATURA CARTONERA: UNA ENTREVISTA CON MICHEL NIEVA	119
BIBLIOGRAFÍA.....	129

la literatura argentina empieza con un abuso [...] una observación crítica que es ya casi tan clásica como el propio cuento de Echeverría.

—Martín Kohan

tonto lector caíste en
mi trampa

—Michel Nieva

I would prefer not to

—Herman Melville

Preferí hacerlo

—Michel Nieva

INTRODUCCIÓN

Este proyecto surgió por una curiosidad más crítica que literaria. Cuando tomé un curso sobre literatura argentina en una estancia de movilidad estudiantil en Buenos Aires, la idea de la génesis de una tradición literaria –con un primer relato identificable y reconocido como tal– lineal y conservada por intelectuales, escritores, investigadores y un largo etcétera, me cautivó. ¿Por qué “El matadero” recibe tal encomio? ¿Por qué se reescribe el rarísimo texto de Esteban Echeverría? ¿Cómo conservan ciertos tópicos literarios decimonónicos vigencia? Me propuse responder estas preguntas, entre otras, en la presente investigación.

En términos generales, el objetivo de esta tesis es analizar el cuento “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” de Michel Nieva (2013) en contraste con su tradición literaria y en relación con otras reescrituras de “El matadero”. Así como estudiar las estrategias retóricas, estéticas y discursivas empleadas por el autor en “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” y su diálogo con la genealogía en la cual se busca inscribir y problematizar.

En un primer acercamiento a la cuestión pensé en la hipertextualidad y la teoría de Gérard Genette como un pertinente soporte teórico; sin embargo, caí en cuenta de lo limitada que sería esta aproximación para entender la complejidad de este fenómeno literario, el cual atraviesa tres siglos de historia literaria. Sin desconocer la hipertextualidad, recurrí a los planteamientos de Linda Hutcheon sobre la parodia –finalmente, una forma más de hipertextualidad–, los cuales resultaron más esclarecedores y adecuados para entender, primordialmente, la parodia de Michel Nieva al cuento fundacional argentino.

Los objetivos particulares incluyen un recorrido histórico e hipertextual de tres reescrituras de “El matadero” anteriores al cuento de Nieva: “La fiesta del monstruo” de H. Bustos Domecq (1947), “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini (1973) y *Le viste la cara a dios* de Gabriela

Cabezón Cámara (2011); asimismo, considero la importancia de “El matadero”, desde su contexto de escritura y circulación hasta el reavivamiento crítico y entronización; también comparo los mecanismos literarios de la parodia en un contexto extraliterario, al seguir las propuestas de Pierre Bourdieu sobre la consagración en un campo intelectual y de poder.

La tesis se divide en tres capítulos, en el primero delimito las principales fuentes teóricas para entender el texto de Nieva y, a manera de estado de la cuestión, llevo a cabo un escrutinio bibliográfico sobre la importancia del texto echeverriano para la historia literaria argentina. En el segundo, estudio las tres reescrituras anteriormente referidas para entender cómo opera la tradición y la reescritura en heteróclitos contextos políticos, culturales y sociales. En el último capítulo profundizo sobre la obra de Nieva, en particular “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” y el libro homónimo, y sobre cómo, de manera tan fascinante como transgresora, la parodia y la consagración se conjugan.

I. PARODIA Y CONSAGRACIÓN EN UNA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

I.1 MARCO TEÓRICO: TRADICIÓN LITERARIA, PARODIA Y CONSAGRACIÓN LITERARIA

El análisis formalista, iniciado por Juri Tinianov, de las relaciones entre textos y sus incidencias en la creación e investigación literaria, llega hasta críticos contemporáneos como Linda Hutcheon, y mantiene una posición central en los estudios de teoría literaria. Actualmente, es insostenible desvincular, por ejemplo, el *Ulises* de la *Ilíada*, y desatender el diálogo entre Joyce y la obra de Homero. Desde la *imitatio* hasta la parodia en la posmodernidad, la reescritura y la vinculación entre textos ha desempeñado un papel fundamental en cómo se hace literatura. No obstante, limitarse a identificar las relaciones hipertextuales entre obras resultaría en un análisis parcial e inacabado para dilucidar los motivos por los cuales se reescribe una obra y los efectos que esto produce. ¿Cuáles mecanismos de consagración literaria se pueden deducir de la reescritura de un texto? ¿Qué hay en juego al parodiar un clásico? En este subcapítulo me enfocaré, desde una óptica teórica, en dichas preguntas y su relación con el corpus de esta investigación.

Juri Tinianov, en “Sobre la evolución literaria” (1927) sentenció: “En rigor, no se consideran jamás los fenómenos literarios fuera de sus correlaciones” (95). El formalista propuso que la literatura es un sistema con funciones constructivas que se inscriben a determinadas series literarias; de esta manera, se consolida un continuo de relaciones entre series y sistemas. Roland Barthes (1987) lleva la cuestión más lejos y polemiza la idea de originalidad o, más bien, describe la imposibilidad de la originalidad, desde una perspectiva autoral: “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (69). La concatenación entre obras impide interpretarlas fuera del sistema de las propias interrelaciones. De acuerdo con el crítico francés: el texto se constituye “por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes

de los mil focos de la cultura” (*idem*). Podría inferirse que Barthes pensaba el conjunto de la literatura como un palimpsesto (metáfora aprovechada por Gérard Genette en un sentido similar), como un único espacio sobre el cual se escribe, reescribe, borra y reinterpreta. Esto concuerda con la perspectiva de Tinianov sobre la evolución, pero el formalista la delimita por rasgos de proximidad: “El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes” (1927, 101).

Al analizar un texto cualquiera bajo esta óptica parecería difícil no incurrir en estudio intertextual o comparativo un tanto forzado. No obstante, hay textos que son más explícitos en sus correlaciones con otros textos y obras que se prestan más a estudios de esta naturaleza.

Gracias a dichas relaciones se suele deducir tradiciones literarias entre series y entre varios sistemas. Tinianov advierte sobre este concepto que: “La ‘tradición’, noción fundamental de la vieja historia literaria, es apenas la abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema en el que se emplean y donde desempeñan determinado papel” (*idem*, 90). Hacia el final del ensayo profundiza sobre esto:

Veamos ahora el problema del principal término del que se sirve la historia literaria; el de “tradición”. Si admitimos que la evolución es un cambio de la relación entre los términos del sistema, o sea un cambio de funciones y de elementos formales, ella se presenta como una “sustitución” de sistemas. Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación y un remplazo repentino y total de los elementos formales, sino la creación de una *nueva función de dichos elementos*. (*idem*, 101)

La inquietud planteada por Tinianov no ha perdido relevancia y continúa siendo discutida en la actualidad; críticos y teóricos al pretender describir y delimitar lo que podría llamarse una *tradición* se encuentran con el mismo problema. Juan José Saer en “Literatura y crisis argentina” (2014) al pensar la literatura de su país, al igual que Tinianov, halla ciertos inconvenientes con el cuestionable concepto:

Una [confusión], y no la menor, es la transformación del concepto puramente informativo y clasificatorio de “literatura nacional” en categoría normativa y en modelo. De la serie de individuos concretos que han chapaleado, en el pasado, como cualquier hijo de vecino, en el barro histórico, se deduce una “tradición”. Esta tradición se presenta como única, lineal, necesaria. Los críticos, los historiadores de la literatura, incluso los funcionarios, como si estuviesen dotados de una capacidad excepcional de clarividencia histórica y de sapiencia textual, la señalan y la erigen. Los que empiezan a escribir a los veinte años oyen a menudo el mismo reproche: tal procedimiento no corresponde a nuestra tradición, fórmula que tiene, en otra dimensión, un equivalente más perentorio: “esas filosofías no concuerdan con nuestro modo de vida tradicional”. (101)

Al incorporar los conceptos tradición y literatura nacional –en este caso el resultado sería: tradición literaria argentina– en uno solo, el problema, lejos de aclararse, se complejiza. Aunque hablar de literatura nacional pueda generar tranquilidad al estudioso y un marco referencial concreto para el análisis, definirla genera un canon limitado y excluyente. Al fijar qué entra o no dentro de una tradición o una literatura nacional se deduce una dinámica de autoridad donde está en juego la consolidación y consagración de determinadas obras. Saer lo piensa en torno a la literatura argentina: “Lo que llamamos literatura argentina, es una serie de escritores bastante inclasificables, algunos de los cuales, gracias a un escamoteo sistemático de la realidad textual de sus obras, han sido recuperados por el poder y por la opinión y transformados en modelos perentorios” (*idem*, 104).

El caso de la tradición literaria argentina –si es que existe tal cosa– no es menos polémico que cualquier otro. No pretendo definir dicha tradición o cuál es o no la *verdadera* literatura argentina tradicional; sin embargo, me parece pertinente hablar de varias *tradiciones literarias argentinas*, al menos como términos operativos. Por ejemplo, la tradición del *Facundo*, la tradición del *Martín Fierro*, la de *La cautiva*, etcétera. La que aquí me interesa es la de “El matadero” de Esteban Echeverría. Cabe señalar que estas *tradiciones* no se excluyen entre sí, se pueden combinar e incorporar diversas tradiciones, como se verá más adelante.

Antes de profundizar sobre la relevancia en la tradición literaria argentina del relato de Echeverría y algunas de sus reescrituras en los siglos XX y XXI, me limitaré a esbozar, en términos generales, un concepto operativo para la parodia y su valor en los campos intelectuales y de poder; referencia teórica imprescindible para interpretar y reflexionar sobre las reescrituras de “El matadero”.

Además de la sátira y la ironía, en el cuento y libro homónimo de Michel Nieva las relaciones hipertextuales¹ y paratextuales² (y también las relaciones hipertextuales en los paratextos), en general, y la parodia, en particular, desempeñan un papel esencial en las intenciones discursivas y estéticas del autor porteño.

A pesar de que las otras narraciones de esta *tradición* tienen algunos elementos tanto irónicos y satíricos, como paródicos, en el cuento de Nieva esta relación es más patente y sobre esta relación ahondaré siguiendo de cerca las propuestas teóricas de Linda Hutcheon en *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (2000) y en “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1992).

Hutcheon delimita la parodia al plano intertextual: “La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad” (1992, 177). Por lo cual la parodia siempre estará vinculada a un fenómeno literario: “la parodia no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias”

¹ Empleo aquí el término definido por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, 14). Además del anteriormente citado ensayo de Tinianov, me parece también pertinente referir a los estudios posteriores que siguieron de cerca las propuestas del formalismo ruso para definir la hipertextualidad e intertextualidad (Julia Kristeva), ya que retomaron algunas propuestas formalista para crear otros campos de estudio pertinentes a este análisis.

² Hago referencia a la definición de Genette en el libro de marras: “paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafos, que procuran un entorno (viable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso” (1989, 11). En el Capítulo III profundizaré en este tema.

(*idem*, 178), mientras que la sátira: “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias” (*idem*). Lo que suele causar confusión entre términos es que: “los satiristas siempre pueden decidir la utilización de la parodia como dispositivo estructural, es decir, como vehículo literario de sus ataques sociales (por consiguiente, *extratextuales*)” (*idem*). Por consiguiente, existen entrelazamientos entre el *ethos* satírico y paródico, de esta manera se genera la parodia satírica y sátira paródica. Ya que esta forma discursiva³ se sabe necesariamente hipertextual –por ejemplo, “El matadero” es el hipotexto del hipertexto “¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?”–, vale la pena localizarla dentro del “canon de la intertextualidad” como apunta la teórica, ya que el término *reescritura*, si bien es correcto, resulta mucho menos específico que *parodia*.

La autora define la parodia más allá de sus relaciones hipertextuales o intertextuales, ya que este enfoque resulta insuficiente ante la complejidad del fenómeno (2000, 34). De igual forma, rescata las definiciones etimológicas propuestas tradicionalmente:

Most theorists of parody go back to the etymological root of the term in the Greek noun *parodia*, meaning “counter-song,” and stop there. A closer look at that root offers more information, however. The textual or discursive nature of parody (as opposed to satire) is clear from the *odos* part of the word, meaning song. The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned -that of “counter” or against. Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. (*idem*, 32)

No obstante, rechaza esta limitada aproximación “However, *para* in Greek can also mean ‘beside,’ and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast [...]”

³ La parodia ha sido clasificada de diversas maneras: como recurso discursivo, como género, como dispositivo estructural, como fenómeno literario, etcétera. Más que delimitar la parodia a un concepto, prefiero esbozar una descripción funcional para esta investigación.

Parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference.” (*idem*). En términos de la evolución literaria de acuerdo con Tinianov, las funciones de elementos formales automatizadas en el hipotexto son sucedidas por otros elementos en el hipertexto. En los siguientes capítulos analizaré cómo las sustituciones de los elementos formales de “El matadero” se desautomatizan en sus reescrituras y parodias, según sea el caso.

Más allá de la simple explicación de la parodia por medio de las sustituciones, cabe señalar la naturaleza cómica de la misma. La inversión y diferencias encontradas entre el texto parodiado y la parodia, cuando efectivas, producen un efecto cómico, gracias a la transcontextualización de elementos formales.

Vale destacar dos particularidades implícitas en la parodia, según Hutcheon: transgresión e inscripción y códigos compartidos. El efecto de la parodia es dual, mientras que transgrede, legitima: “Parody, therefore, is both a personal act of supersession and an inscription of literary-historical continuity” (*idem*, 35). Lo cual revela también un efecto producido por la parodia: el diálogo entre autores y épocas muy distintas: “Parody links the modern to the postmodern” (*idem*, xii). También al parodiar una obra se deduce un mecanismo de autoridad, en el cual el hipotexto parodiado, se sobreentiende, es un texto canónico, un clásico reconocido y aceptado.

El reconocimiento, tanto por el autor como por el lector, de una obra parodiada como canónica, o, por lo menos, conocida en el contexto en el que se escribe y lee, se vincula con un proceso que Linda Hutcheon llama codificación y decodificación (*encoding and decoding*).

Con lo que respecta a la codificación, es la escritura de la obra con referencias hipertextuales transcontextualizadas. El parodista se sabe consciente del contexto en el que escribe y la parodia misma revela ciertos aspectos del contexto histórico y cultural y de las circunstancias

de escritura (*idem*, 85). El codificador debe de aceptar y dominar tanto la estética de la parodia como el texto parodiado para que el lector pueda decodificar el texto.

En cuanto al proceso de decodificación, ahí se revelan tanto las capacidades del lector para vincular referencias entre obras, sistemas y funciones, como la construcción de lector ideal formulado por el codificador. El decodificador debe, al igual que el autor, entender la estética de la parodia y conocer el hipotexto, así como la agudeza lingüística para leer la ironía. Hutcheon apunta:

The generic or rhetorical competence of the reader presupposes a knowledge of rhetorical and literary norms in order to permit the recognition of deviation from those norms that constitute the canon, the institutionalized heritage of language and literature. If the reader fails to recognize a parody as a parody (itself a canonical aesthetic convention) and as a parody of a certain work or set of norms (in whole or in part), then he or she will lack this competence. Perhaps it is for this reason that parody is a genre that, as we have seen, appears to flourish primarily in “democratically” culturally sophisticated societies. (94)

Las reescrituras, en general, y la parodia, en particular, de “El matadero” tienen un efecto mayor, o un posible número de lectores más elevado, al existir un mundo cultural en el cual el cuento de Echeverría es bien conocido, reimprimido, enseñado en las escuelas y aceptado como fundador de la cuentística argentina. Esto gracias a lo que Pierre Bourdieu llama, en *Campo de poder, campo intelectual* (2002), la lógica de conservación cultural, la cual se transmite por medio de instituciones educativas, academias y demás agentes de un campo intelectual (38).

Cabe resaltar que –lejos de una estética purista o la parodia por la parodia– tanto la transgresión e inscripción, como la codificación de la parodia tienen relevantes incidencias en la forma en la cual el parodista busca pertenecer a un campo intelectual.

El papel que desempeña la crítica no es irrelevante para el proyecto creador, en palabras de Bourdieu: “Por su naturaleza y su pretensión misma, la objetivación que realiza la crítica está sin

duda alguna predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador” (*idem*, 25). En los parodistas, esto se traduce en una intención –consciente o no– de entrar en un campo cultural y de poder y consolidarse como escritor. De ahí se infiere la voluntad por alcanzar la consagración literaria: “Cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual [...] jurisprudencia que combina la tradición y la innovación” (*idem*, 40).

La idea de “tradición e innovación” presente en las relaciones de poder en los campos culturales se vincula estrechamente con la “transgresión e inscripción” planteada por Hutcheon: “Parody [...] becomes, then, a way to preserve continuity in discontinuity. The continuity is what we have called the conservative impulse of parody. But its opposite, the revolutionary drive argued by the Russian formalists, makes its appearance in the shape of the complexity which derives from the ‘double-voicing,’ from the parodic incorporation that leads to renewal through synthesis” (2000, 97). La tensión entre tradición e innovación revela la voluntad de “conservar y conservarse conservando” (Bourdieu, 2002, 123), lo cual es patente cuando un escritor se inclina por la parodia.

El autor francés plantea una dicotomía entre quienes poseen más capital simbólico y los desposeídos. Los primeros suelen defender la ortodoxia, mientras que los segundos –quienes suelen ser los recién llegados y, por lo general, más jóvenes– optan por la heterodoxia, la herejía como propuesta transgresora (*idem*, 121). Desde esta óptica se puede interpretar el porqué –al pensar en el texto de Michel Nieva– de la parodia de un clásico argentino y la elección de un género *herético*: la ciencia ficción. La apuesta por capital simbólico con *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* es mayor al ser una transgresión del canon.

Como señalé anteriormente, una tentación crítica es fijar y entronizar una *tradición* literaria nacional al señalar las relaciones entre obras-sistemas; sin embargo, lo que me parece aún más sugerente es comprender los motivos por los cuales –lo mismo escritores que críticos literarios– vuelven, una y otra vez, a un texto tan extraño como “El matadero”. Conservar, aún con la parodia, este texto representa una propuesta con importante capital simbólico y, por los mismos motivos, se ha convertido en un *blanco* fácil para escritores y críticos: “El matadero” sigue existiendo porque se sigue estudiando y porque se sigue reescribiendo. Como propuso Barthes y, consecutivamente, Foucault, la categoría autor (lo mismo vale para la crítica y literatura) se diluye y nos limitamos reescribir ese gesto primero. ¿“El matadero” –como sentencia Cristina Iglesia en “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en ‘El matadero’ de Echeverría y en sus reescrituras” (2004)– contiene todas las preguntas de la literatura nacional y, por lo tanto, resulta tan fascinante? ¿o es esta cualidad atribuida al texto de Echeverría una construcción a *posteriori*?

I.II ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL CUENTO FUNDACIONAL DE LA NARRATIVA ARGENTINA

El propósito de este subcapítulo es llevar a cabo un estudio y revisión bibliográfica de “El matadero” de Esteban Echeverría, para analizar desde el contexto tanto de escritura como de publicación, hasta la coyuntura política, social e histórica que influyeron en el cuento, para alcanzar una aproximación al estado de la cuestión para este proyecto de investigación.

Un estado de la cuestión general sobre “El matadero” es un objetivo ambicioso. No me propongo llevarlo a cabo, más bien expondré un estado delimitado por tres ejes temáticos: 1) Contexto social, 2) Publicación y reconstrucción textual, 3) Rescate crítico.

Asimismo, el enfoque de esta delimitación pretende facilitar una lectura crítica de las reescrituras de “El matadero”, las cuales analizaré en los siguientes capítulos, esto debido a que el proyecto de investigación se enfoca en el relato de Nieva –sobre el cual la bibliografía académica es escueta– y no enteramente en “El matadero”.

La elección de dichos ejes temáticos no es gratuita, me parece pertinente –tanto para el estudio del texto de Echeverría, como para el del resto del corpus– una postura que dé cuenta de las tensiones entre el contexto social, histórico y político y la literatura. Georg Lukács, en “Franz Kafka o Thomas Mann” (1974) sentencia que:

la expresión literaria, aun cuando esté dictada por el espíritu del individualismo más abstracto, más exclusivista, tiene un objeto: la relación de este individuo con el mundo. En este sentido – independientemente de lo que el escritor opine subjetivamente–, la expresión literaria lleva implícita, por un lado, la relación (la del individuo por lo menos) con el mundo exterior, con la sociedad de su momento presente; por otro lado, en toda exteriorización literaria surge inevitablemente cierta universalización tanto del sujeto como de objeto: quiéralo o no, todo escritor habla del destino de la humanidad. (82)

Si bien se pueden matizar las afirmaciones de Lukács –como lo hizo Theodor W. Adorno en “Lukács y el equívoco del realismo”– me parece que la tensión entre individualidad y universalidad y las relaciones entre expresión literaria y mundo exterior y sociedad sustentan una sólida postura social y política de análisis literario. Desde este enfoque parto el análisis contextual de “El matadero” y sus reescrituras, ya que los relatos reflejan las inquietudes y problemas de momentos históricos heterogéneos y ambientes culturales disímiles.

Félix Weinberg, en *Esteban Echeverría: Ideólogo de la segunda revolución* (2006), define al autor como: “un intelectual, un hombre de pensamiento, un creador en el campo de las letras, prestigioso, respetado y celoso defensor de la dignidad de su oficio” (15). Su vida fue marcada por el movimiento, sus viajes formativos y sus exilios; su obra, por una visión programática en un sentido

político-ideológico y estético. Concuerdo con Jorge Myers, en “Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética” (2006), cuando sentencia que:

Es imposible interpretar adecuadamente el sentido de las anotaciones sueltas, los esbozos de prólogos y artículos, los manojos de citas copiadas, que constituyen la porción estética de sus publicaciones y manuscritos póstumos, si no se toma en cuenta la relación que éstos guardaron con la propia vida de su autor, inserta como ella lo estaba en un contexto sociocultural cuyas pautas y conflictos establecieron un espacio de legitimidad estético-ideológica cuyos límites eran estrictos y difíciles de franquear. (57)

José Esteban Echeverría Espinosa, de padre español y madre criolla, nació en Buenos Aires, Virreinato del Río de la Plata, el 2 de septiembre de 1805, y murió cuarenta y cinco años más tarde en Montevideo.

Su formación inició con su ingreso en el Departamento de Estudios Preparatorios de la Universidad, posteriormente, en 1825, se embarcó para estudiar en Europa. En París tomó cursos de historia, filosofía y ciencias políticas, ahí aprendió sobre grandes pensadores europeos como Pascal, Montesquieu y Saint-Simon, quienes influyeron en su orientación política. De igual forma, leyó a escritores canónicos como Shakespeare, Schiller, Goethe y Byron. En 1830 regresó a Argentina, dos años más tarde vio la luz *Elvira o La novia del Plata*, en 1834 vio la luz *Los consuelos* y en el 1837, mismo año en el que publicó *Rimas*, se unió a las filas del Salón Literario —centro del debate intelectual y literario porteño—, organizado por Marcos Sastre, Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi. El año siguiente formó la organización Joven Generación Argentina, la cual, en 1846, durante el destierro de Echeverría en Montevideo, cambió su nombre a Asociación de Mayo. En 1839, publicó, en el *Iniciador*, “El dogma socialista”; sin embargo, la versión definitiva (*Dogma Socialista de la Asociación de Mayo*) se imprimió hasta el 1846.

Progresivamente el gobierno de Juan Manuel de Rosas se volvió más agresivo con la oposición, por lo cual Echeverría optó por el destierro, primero, interno, en la estancia familiar en

Las Talas, después, en Uruguay. En Montevideo se dedicó a escribir “Avellaneda”, un *Manual de Enseñanza Moral* y el “Ángel Caído”. (Sansinena de Elizalde, 2010). Por su parte, Weinberg sintetiza la vida de Echeverría en dos décadas:

La primera, en Buenos Aires, donde alcanzó a ser el poeta más representativo de la nueva literatura y luego el organizador y doctrinario de la llamada Asociación de Mayo. La última década, la más amarga, la del exilio en el Uruguay, donde se recluyó en su pobreza, pero sin dejar de producir poesías y ensayos. Echeverría no regresó al país. La muerte lo sorprendió en Montevideo en 1851, cuando contaba solamente con cuarenta y cinco años de edad. No alcanzó a vislumbrar –salvo en sus sueños e ilusiones– la derrota de la dictadura imperante en la Confederación Argentina. (2006, 15)

La vida de Esteban Echeverría –como la de la mayoría de sus contemporáneos– estuvo marcada por un estrecho vínculo entre sociedad y literatura; además, por situarse en momentos histórica y políticamente decisivos de la Argentina decimonónica. Lo estético y lo social, para estos intelectuales, eran indisociables, en palabras de Beatriz Curia (2002):

Evaluar con justeza las ideas estéticas de la generación romántica argentina requiere tener en cuenta que su literatura fue considerada ante todo una herramienta para transformar la sociedad y raramente se ajustó a cánones estéticos rigurosos. Por un lado, porque la libertad romántica exigía el rechazo de normas. Por otro, porque sus integrantes no se lo propusieron. Las obras literarias surgieron de una exigente realidad en marcha, pródiga en peripecias. La política, las armas, el periodismo requerían permanentes y activas respuestas. Una de ellas fue la literatura. (46)

Para Esteban Echeverría la función de la literatura como “herramienta para transformar la sociedad” era clara. Esto lo expresó en diversos escritos, a continuación, cito las palabras dirigidas a Juan María Gutiérrez en su correspondencia:

En poesía, para mí composiciones cortas siempre han sido de muy poca importancia, cualesquiera que sea su mérito, porque pueda llenar dignamente su *misión profética*, para que pueda *obrar sobre las masas y ser un poderoso elemento social*, y no como hasta aquí entre nosotros y nuestros padres, un pasatiempo fútil y cuando más agradable; es preciso que la poesía sea grande, bella, sublime y se manifieste bajo sus formas colosales.⁴

⁴ La versión digital consultada no cuenta con paginación. Las cursivas son mías.

A pesar de la inclinación de Echeverría por la poesía frente a otros géneros y formas de expresión literaria, me tomo la licencia de extender la sentencia del autor sobre la poesía a la literatura en términos más amplios: esta tenía, pues, para la generación romántica, una misión social sobre las masas; al mismo tiempo que rechazaba una visión lúdica de la literatura y rompía con las posturas literarias de las generaciones anteriores.

Myers y Weinberg coinciden al interpretar la vida y obra de Echeverría en un sentido programático, el segundo crítico define el programa por sus propuestas teóricas:

aproximación a una definición de la identidad nacional; las bases de una cultura nacional deben expresar la realidad, el paisaje y su gente; el arte y la literatura serán el reflejo de las ideas, los sentimientos y los intereses sociales; los hombres de letras deben participar e influir en los acontecimientos políticos y sociales; consolidación de la variedad lingüística nacional; contribución a la creación de una conciencia americanista de comunidad, solidaridad y de destino común; elaboración de una ideología nacional para un orden político nuevo; síntesis superadora de las antinomias políticas tradicionales; organización de una sociedad democrática cuyo objetivo será la libertad y el bienestar de sus habitantes; introducción de la dimensión social en la política argentina, inclusiva de los pobres y de la gente del interior; impulso sistemático de la educación popular, que no ha de limitarse a la instrucción sino también a formar ciudadanos y productores, e introducción de los valores de la democracia en la escuela; promoción de estudios históricos y estadísticos de la evolución del país; modernización y diversificación del sistema productivo (que incluya valor agregado e industrialización), en el marco de un desarrollo autónomo de nuestra economía; organización de un sistema municipal, representación primaria de la soberanía popular. (2006, 14)

Myers, por su lado, interpreta el programa literario como paradójico y fracasado:

En lo que a su proyecto literario se refiere, esa relectura debería tomar como su punto de partida el desfase entre los rasgos estilísticos que definieron a su poesía y los conceptos desarrollados en sus escritos de contenido teórico –es decir, la situación paradójica de un escritor cuya teoría literaria se manifestaba plasmada en los moldes del romanticismo europeo mientras que su obra –al menos en cuanto a sus recursos estilísticos– permanecía aferrada a los cánones del gusto neoclásico que el romanticismo condenaba. (2006, 59)

Vale la pena resaltar el hecho de que el transcurso de la vida del autor coincide con la del “nacimiento de la literatura argentina”,⁵ donde había una falta de conciliación entre los enfoques del destino de la literatura del país. La literatura oficial, durante el siglo XIX, buscaba integrarse a un proyecto de nación. Igualmente, existía una dicotomía entre literatura culta, extranjerizante y popular y una oposición entre universalismo y localismo. En ese contexto, Noé Jitrik (1970) ve en “El matadero” un puente entre lo culto y lo popular.

Echeverría escribió un texto titulado “Clasicismo y romanticismo”, incluido por Gutiérrez en el último tomo de las *Obras completas*. Ahí, su autor confirma su postura sobre la misión social de la literatura y acepta el estado inicial de la literatura argentina:

Nuestra cultura empieza: hemos sentido solo de rechazo el influjo del clasicismo; quizá algunos lo profesan, pero sin séquito, porque no puede existir opinión pública racional sobre materia de gusto en donde la literatura está en embrión y no es ella una potencia social. Sin embargo debemos antes de poner mano a la obra, saber á qué atenernos en materia de doctrinas literarias y profesar aquellas que sean mas conformes á nuestra condición y estén á la altura de la ilustración del siglo y nos trillen el camino de una literatura fecunda y original, pues, en suma, como dice Hugo, el Romanticismo no es mas que el Liberalismo en literatura (1874, 100)

No obstante, gracias a la distancia temporal y a una interpretación histórica, Myers lee el proyecto echeverriano como malogrado: “El ‘enigma Echeverría’ reside precisamente en el hecho de que, tratándose de un autor que comprendía la teoría estética del romanticismo mejor que cualquiera de sus contemporáneos rioplatenses, su ejercicio público de la poesía haya sido tan fallido” (2006, 72).

En cuanto al contexto social del momento de escritura de “El matadero”, definirlo resulta problemático por muchos aspectos, en particular, por tratarse de una obra reconstruida a partir de borradores y publicada póstumamente (Carilla, 1993). Sin embargo, parte de la crítica afirma que

⁵ Uso el entrecomillado para señalar el carácter polémico de la idea de la génesis de una literatura nacional.

fue escrito en algún momento entre 1838 y 1839: “Aunque la fecha apenas se sugiere (‘Diré solamente que los sucesos de mi narración, pasaban por los años de Cristo de 183. ’ [Echeverría, “El matadero” 563]), la obra tiene un referente histórico concreto: la cuaresma de 1839, meses después de la muerte de Encarnación Ezcurra (1795-1838), esposa de Juan Manuel Rosas (1793-1877), quien fue presidente de la Federación Argentina (1829-1832 y 1835-1852).” (Uparela, 2019, 1037). Este hecho altera, indudablemente, la recepción del texto, tras años de la atribuida fecha de escritura y, por supuesto, tras años de la muerte de Echeverría. Emilio Carilla, en “Juan María Gutiérrez y ‘El matadero’” (1993), hace una lectura borgeana de “El matadero” –al pensar en Pierre Menard y en un *Quijote* del siglo XVII y otro del XX–, afirma que las lecturas de “El matadero” en el 1838 serían muy distintas a las del año en que se publicó, 1871:

El matadero que conocemos [tiene] una doble intención –testimonial y de cronología artística– que, indudablemente, se diluye al tener presente la fría realidad que destaca el año en que el relato fue difundido: 1871. Testimonial, porque en relación con el desarrollo de la narración, no es lo mismo la pintura de la época de Rosas en 1838 que después de 1852. La obra pierde, si no jerarquía estética, el rotundo dramatismo que investía antes de 1852, su carácter de denuncia y de cálida visión de una época. (51)

Tras el fin del gobierno de Juan Manuel de Rosas en 1852, líderes e intelectuales unitarios –como Domingo Faustino Sarmiento y Juan María Gutiérrez– con un espíritu civilizador (en oposición a la barbarie federal) pretendían dar a su proyecto de nación una historia. De ahí la importancia de “El matadero” como documento testimonial con valor histórico. Jorge Salessi, en “El (primer) matadero” (1995), afirma que –gracias al “realismo” del texto– Gutiérrez lo fijó en la cultura “no como un texto literario sino como una crónica, testimonio y documento histórico” (58).

Las intenciones detrás de la publicación póstuma del texto revelan mucho sobre cómo surgió “El matadero” y, por lo tanto, la cuentística argentina.

La primera vez que “El matadero”, texto antes completamente desconocido,⁶ conoció la imprenta, fue publicado junto con una “Advertencia” donde los editores –Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez, todos intelectuales contemporáneos quienes compartían ideologías y posturas estéticas y políticas afines– confiesan que reorganizaron los borradores y papeles que Echeverría dejó tras su muerte. Expertos en Echeverría, como Paola Uparela y Emilio Carilla, afirman que el relato, más que un texto ideado únicamente por su autor se trata, efectivamente, de una reconstrucción de los papeles y colaboración entre los editores, en particular del cercano amigo del autor, Juan María Gutiérrez. Para profundizar el análisis estudiaré la primera y segunda vez que el relato fue publicado: en la *Revista del Río de la Plata*⁷ y en las *Obras completas*.⁸

Antes de abordar la *Revista* y las *Obras*, es necesario tener muy presente una figura central para el estudio de la publicación del texto de Echeverría: Juan María Gutiérrez, prácticamente, coautor de “El matadero”; ya que la actividad política y literaria del editor son muy importantes para entender el cómo y porqué de la publicación del cuento. Carilla, en “Juan María Gutiérrez y ‘El matadero’” (1993), sintetiza la vida política de Gutiérrez de la siguiente manera:

[...] una actuación pública, incesante, en la época constitucional, como exigencia del momento político social [...] A su vez, la actividad política, escindida en las dos etapas adivinables: el comienzo sobre el fondo que representa en el Río de La Plata la figura de Juan Manuel de Rosas, al cual Gutiérrez, como otros compañeros de generación se opone. Paralelamente, la vida del exilio y los viajes. Una segunda etapa, después de 1852, de continuada labor, que no sufre mella en la sucesión que establecen la Confederación Argentina y Buenos Aires. En fin, en el caso de Juan María Gutiérrez, es justo agregar que son jalones importantes sus cargos de ministro de gobierno de Vicente López, defensor del Acuerdo de San Nicolás, ministro de relaciones exteriores de la

⁶ “no hay nada -repito- que registre la existencia de *El matadero* durante la época de Rosas, cuyo final del gobierno coincide prácticamente con la muerte de Echeverría. Ni el epistolario de este, ni el de los amigos, ni documentos fehacientes registran una obra de Esteban Echeverría titulada *El matadero*. Vale decir, de un relato contemporáneo a los hechos que, con la ayuda de la ficción, se ponen en evidencia” (Carilla, 1993, 53).

⁷ En adelante *Revista*.

⁸ En adelante *Obras*.

Confederación, rector de la Universidad de Buenos Aires, presidente del Consejo de Instrucción Pública, jefe del Departamento de Escuelas, etc. (31)

De su actividad literaria se suele destacar su labor como antologista en *América poética*, publicada en Valparaíso en 1845. Asimismo, escribió numerosos ensayos políticos, pedagógicos, literarios, biográficos y bibliográficos. Carilla señala que: “la obra escrita de Juan María Gutiérrez ostenta méritos y variedad visibles. Rasgos generales característicos son, por una parte, su pensamiento liberal, su sentido americanista y, comparativamente, un cuidado de la lengua no común entre sus contemporáneos, más allá de prédicas y polémicas” (*idem*, 33).

Sobre el dicho “cuidado de la lengua”, Fernando Sorrentino, en “Verosimilitud literaria o academicismo gramatical” (2002), tiene un agudo estudio sobre las incongruencias gramaticales en boca de los personajes: “los ‘incultos’ federales hablaban con más coherencia gramatical que el ‘culto’ unitario”.⁹ Esto se debe al inconsistente uso de pronombres por parte del unitario. De igual forma, Sorrentino señala la censura de palabras malsonantes en el texto publicado en la *Revista* y concluye que tanto esto, como la inconsistencia se debe a la intromisión de Gutiérrez como editor, quien en lugar de pulir el texto lo empeoró; Carilla coincide con la observación de Sorrentino en relación con la tendencia del editor por enmendar y alterar textos de otros escritores. En el caso de “El matadero” el “cuidado de la lengua” flaqueó.

De forma similar, Jorge Myers critica fuertemente la labor editorial de Gutiérrez:

su ejercicio práctico como editor dejó [...] mucho que desear. En el caso de las *Obras completas* de Esteban Echeverría, la decisión de organizar los manuscritos simplemente según un orden temático y genérico, sin examinar a fondo la naturaleza precisa de cada uno de ellos, ha generado entre los críticos e historiadores posteriores más de un equívoco. Por un lado, resulta evidente que muchos de los materiales incorporados allí han sido cercenados, a veces en función de un criterio moral, otras en función de un criterio estético: es decir, la selección de los materiales a ser

⁹ La versión digital consultada no cuenta con paginación.

conservados respondió más a la visión literaria de Gutiérrez que a aquella de Echeverría. (2006, 61)

En cuanto a la primera publicación, de acuerdo con Paola Uparela, en “‘El Matadero’ en 1871. Naturalismo, salud pública y el monstruo biopolítico” (2019): “‘El matadero’ fue publicado por primera vez en 1871 en la entrega N°4 compilada en el Tomo I de la *Revista del Río de la Plata*” (1039), tras veinte años de la muerte del autor y aproximadamente treinta del momento atribuido de escritura, gracias al interés de Gutiérrez por el valor histórico y testimonial del texto.

La *Revista*¹⁰ tenía claras tendencias políticas, pedagógicas, historiográficas y literarias, desde estos ejes intentaban entender el pasado para explicar los problemas de su presente: “La *Revista del Río de la Plata* se inscribió dentro de un amplio proyecto de modernización de la nación argentina durante el gobierno de Domingo Faustino Sarmiento; hizo parte de lo que Ángel Rama llamó ‘la ciudad letrada de la modernización’” (*idem*, 1050). El tomo I de la *Revista* se conforma de una introducción (“Prospecto”), treinta y tres artículos, la mencionada “Advertencia” a “El matadero” y dos artículos sobre salud pública y saladeros en la capital argentina escritos por uno de los directores: Vicente Fidel López.¹¹

En 1871 había en Buenos Aires una epidemia de fiebre amarilla, los directores de la *Revista* tenían como objetivo explicar cómo los insalubres mataderos vecinos a la ciudad –como el de La Convalecencia, el que se ha identificado como el mismísimo matadero de “El matadero”–¹² y, por

¹⁰ Se puede consultar en <https://archive.org/details/revistadelriode10gutigoog/page/n560/mode/2up>

¹¹ “Vicente Fidel López fue miembro de la Sociedad de Estudios Históricos y Sociales, del Salón Literario y de la Asociación de Mayo; permaneció en el exilio en Chile entre 1840 y 1852” (Uparela, 2019, 1039).

¹² Jorge Salessi localiza dicho matadero y esclarece la cuestión del nombre: “El Matadero del Alto, al que Echeverría en su texto llamó también el matadero de la Convalecencia, estaba ubicado en el espacio que hasta hoy se llama Plaza España, en el triángulo delimitado por las calles Amancio Alcorta, Caseros y Baigorri. El cementerio del Sud fue abierto en 1867 y estaba situado en la actual Plaza Florentino Ameghino, en el espacio delimitado por las calles Matheu y Santa Cruz entre Caseros y Uspallata. El Cementerio del Sud y el Matadero del Sud en 1867 estaban separados por unos escasos quinientos metros. En muchos mapas antiguos del Buenos Aires del período, como el de Solveyra de 1862, el de Aymez de 1865 y el del Departamento Topográfico de 1867, el espacio del matadero de la Convalecencia incluía el espacio que después fue cementerio; eran un mismo espacio. Los espacios del Matadero y el Cementerio del Sud fueron separados entre 1867 y 1871 a raíz de la serie de epidemias que culminaron con la de 1871.” (1995, 55-56).

lo tanto, el legado del gobierno de Rosas, eran la causa del brote epidémico. La aparición del antes inédito texto de Echeverría cumplía con una función, más que estética, política muy clara. El objetivo de la publicación de ese relato, más allá de buscar una denuncia política de los abusos cometidos durante el gobierno de Rosas, era plasmar una escena que develara el infecto espacio de los mataderos. Uparela afirma que: “El relato de Echeverría editado y publicado por Gutiérrez mostraba que el responsable de la contaminación de ríos, suelos, aire y alimentos que provocaba la epidemia de fiebre amarilla era Juan Manuel Rosas” (*idem*, 1056). Jorge Salessi encuentra una relación estrecha entre la publicación de “El matadero” y la clausura del Cementerio del Sud, ambos en 1871:

Que la separación de los espacios del matadero y el cementerio haya sido en 1867 o en 1871 no me interesa tanto como el hecho de que haya sido precisamente entre 1867, cuando se abrió el cementerio del Sud y 1871, cuando se cerró, que para “salubrifcar” se haya puesto distancia entre los espacios que simbolizaban la matanza y/o enterramientos indiscriminados y promiscuos de animales y/o gente. Esa confusión o mezcla que en el texto de Echeverría significaba barbarie, en 1871 significó también insalubridad. Al ser publicado en 1871 *El Matadero* permitió articular y separar dos grandes paradigmas de análisis de la cultura argentina de la segunda mitad del siglo diecinueve: civilización/barbarie y salubre/insalubre. (56)

Este investigador señala que para Gutiérrez la publicación del relato tenía una intención curativa, al pensar en una analogía médica: Echeverría como médico a través de su pluma, Buenos Aires como un cadáver y el germen de la enfermedad epidémica: la cultura bárbara de la Federación.

En cuanto a las *Obras*,¹³ desde 1870 Gutiérrez comenzó a publicarlas y en 1874 apareció el último tomo. Es posible deducir algunas inseguridades editoriales de Gutiérrez al incluir “El matadero” en el quinto tomo, llamado *Escritos en prosa. Tomo quinto y último*. Este tomo fue utilizado por Gutiérrez como una suerte de cajón de sastre: ahí se encuentran desde cuadros de

¹³ Se puede consultar en <https://archive.org/details/obrascompletasd00echegoog/page/n482>

costumbre hasta ensayos estéticos y filosóficos. Esto demuestra la vacilación del editor por considerar ese relato digno de otras obras del mismo autor. La publicación póstuma como la cantidad de años que separa la supuesta fecha de escritura y la de publicación revela la incertidumbre que tenían tanto el propio Echeverría como Gutiérrez acerca de la calidad del relato. Noé Jitrik (2010) y Cabañas (1998) concuerdan en que el mismo Echeverría condenó “El matadero” al matadero por su inacabada forma. Cabañas llegó a esta conclusión por medio de un análisis de otras obras *logradas* –logradas bajo la óptica preceptiva del siglo XIX– de Echeverría.

Esto también es comprobable al comparar el contenido de cada tomo. Los tres primeros – *Poemas varios* (1870), *El ángel caído* (1870) y *Poesías varias* (1871)– prevalece la poesía y el primero abre con “La cautiva” y cierra con “Avellaneda”, dos de las obras más emblemáticas del autor. Los tomos cuarto y quinto (publicados en 1873 y 1874, respectivamente) se intitulan *Escritos en prosa*. El cuarto contiene “El dogma socialista de la asociación de Mayo” uno de los ensayos políticos más importantes de Echeverría. El último volumen parece más bien un compendio de textos diversos que van desde poesías laudatorias para Echeverría, hasta cartas y discursos.

Los redactores de la *Revista* cortaron, pegaron y se tomaron varias libertades con los borradores y croquis dejados por Echeverría, los cuales fueron reestructurados de forma narrativa e intitulados “El matadero”; Gutiérrez lo tenía muy presente al momento de colocarlo en el último: sabía que la autoría de Echeverría era parcial.

Sobre “El matadero” los ríos de tinta son caudalosos, se ha estudiado desde el género¹⁴ en el cual se le quiere encasillar, hasta la violencia y violación como génesis de la tradición cuentística

¹⁴ Paola Uparela sintetiza adecuadamente el debate taxonómico en torno al género. Descarta una clasificación del relato dentro de los parámetros del romanticismo (clasificación propuesta hasta la segunda mitad del siglo XX). Afirma

argentina. David Viñas, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (1971), cien años después de la aparición de “El matadero” en la *Revista*, sentenció que “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la “carne” sobre el “espíritu” (15). Por su lado, Martín Kohan (2009) problematiza la afirmación de Viñas:

Es cierto: la literatura argentina empieza con un abuso. Empieza con la violación del unitario en “El matadero”, según definió David Viñas con una observación crítica que es ya casi tan clásica como el propio cuento de Echeverría. Empieza con ese abuso, que es sexual pero no solamente sexual, sino también numérico. Es un abuso en el número, antes incluso que en el cuerpo: la cifra precisa de la abyección consumada, la fórmula exacta de la cobardía cabal: la violencia de *todos contra uno*. Echeverría no deja de consternarse ante este escándalo moral, y lo denuncia en el cuento: “¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! Siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte” (227).

La crítica se ha apropiado de dicho eje temático para entender esta serie literaria y la violación ha sido reescrita. “El matadero”, actualmente, lleva el título de *primer cuento argentino*; sin embargo, esto no siempre fue así, la historia editorial y crítica (la cual lo encumbró) resulta tan fascinante como el cuento mismo y sus reescrituras.

Esto genera un sistema de oposiciones en el que otras obras son descartadas como fundadoras. Entonces, ¿con quién y cuándo empieza la tradición literaria argentina? ¿Es el *Facundo*, “El matadero”, *La cautiva* o el *Martín Fierro* el texto fundacional de la historia literaria

que los editores y primeros lectores de “El matadero” lo leyeron como “documento histórico, cuadro realista y obra naturalista” (2019, 1044). La autora hace un excelente escrutinio sobre los estudios de género del texto: “Julio Caillet-Bois (1940: 107), Enrique Anderson Imbert (1954: 50) y Rafael Arrieta (1958: 91-92) coincidieron en calificar el relato de cuadro de costumbres realista. Antonio Pagés Larraya, Ricardo Rojas (1957) y Seymour Menton (1964: 34) lo clasificaron dentro del género del cuento. Ricardo Rojas (234), Juan Carlos Ghiano (1968: 94) y Alfredo Roggiano (1980: 230) sostuvieron que el relato era creado por un escritor romántico con algunos elementos costumbristas. Enrique Pupo-Walker (1969: 205), Noé Jitrik (1971: 66-67, 72-74, 89), Jorge Luis Borges (1984: 15) y Jaime Alazraki (1997: 417, 426) ubicaron el relato en el límite entre cuento y cuadro de costumbres realista” (2019, 1044).

argentina? ¿Es Sarmiento, Hernández o Echeverría su fundador? Para Juan José Saer (2014) fueron Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández los precursores de la literatura argentina. Ricardo Piglia (1993) propone un doble origen: el *Facundo* y “El matadero”, el tema que amalgama a ambos textos, y a gran parte de la ficción argentina: la violencia. Para Carlos Gamberro (2006) también existen dos comienzos: “La literatura argentina empezó muy bien y muy mal al mismo tiempo y a manos de la misma persona” (19). “El matadero” y *La cautiva*, son los dos comienzos. Para el crítico, el primer relato que “vale la pena” y una de las mejores muestras de prosa de ficción en Argentina es “El matadero”. Mientras que *La cautiva*, para Gamberro, es: “digno de la composición escolar de una alumna de la Escuela 3 de Coronel Vallejos” (21).

Claramente, no hay un consenso entre escritores y críticos sobre el o los textos o autores fundacionales. Sin embargo, ¿por qué debería haber un consenso? ¿Escoger uno u otro texto aportaría gran cosa al debate sobre la tradición e historia de la literatura? Más que responder rotundamente a la pregunta, lo que me interesa señalar es *una* tradición en particular, la de “El matadero”.

Cristina Iglesia (2004), en “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en ‘El matadero’ de Echeverría y en sus reescrituras”, explica la entronización del relato echeverriano: “Para la historia de la literatura argentina, *El Matadero* es el primer relato, el primer cuento. Su aparición marca el momento en que una ficción en prosa surge con la única fuerza de su dramaticidad interior”.¹⁵ No obstante, como se vio en las páginas precedentes, la intención (en el fondo desconocida) de Esteban Echeverría no era fundar una tradición narrativa, ni siquiera escribir un cuento tal y como lo concebimos hoy.

¹⁵ La versión digital consultada no cuenta con paginación.

No es irrelevante observar cómo la crítica, escritores y academias se han apropiado y erguido un texto intrigante por su calidad enigmática. “El matadero” se ha revalorizado, recategorizado y reescrito desde la segunda mitad del siglo pasado. Iglesia señala que:

Su constitución en texto fundacional es, en realidad, una construcción de la crítica argentina del siglo XX [...] Es sólo desde 1950 que se le adjudica un género ficcional.¹⁶ Desde entonces, la crítica y la narrativa del siglo XX han vuelto una y otra vez a *El Matadero* y esto es así porque funciona como el génesis, porque el origen de las cosas siempre es inquietante y porque este breve texto de violencia eficaz y armadura estrafalaria parecería contener todas las preguntas sobre la literatura nacional. (*idem*)

Los escritores argentinos han encontrado en el cuento de Echeverría un nudo argumental interesante que ha servido como modelo estructural diegético. De esta manera, y desde un punto de vista formalista, por medio de sus obras-sistema los autores –los que reescribieron “El matadero” y a quienes incluyo como parte de mi corpus de investigación– dialogan y consolidan una serie literaria. A estos hipertextos Carlos Gamberro (2006) los llama *renacimientos*. El primero es “La fiesta del monstruo” (1947) firmado por H. Bustos Domecq, seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Este cuento no es menos político que su hipotexto; sin embargo, se sustituye al joven unitario por un joven judío y a los federales por peronistas, adecuándose así al clima político de su tiempo y a la postura política de Biorges. El segundo renacimiento es “El

¹⁶ Emilio Carilla hace un excelente compendio bibliográfico: “... primer ensayo novelístico argentino...” (JOSÉ GABRIEL, *Entrada en la Modernidad*, Buenos Aires, 1942, pág. 155). ‘Gutiérrez, buen catador, entre los papeles de su gran amigo encontró este cuento -el primero, cronológicamente hablando, de la literatura argentina-, un cuento que, por instantes, ‘se confunde con el panfleto ...’ (ERNESTO MORALES, *Esteban Echeverría*, Buenos Aires, 1950, pág. 149). ‘El Matadero no reúne, evidentemente, las condiciones físicas de la novela, mas su forma y desarrollo novelado lo aproximan al género; y es el primer intento de esa naturaleza, como a su vez ejemplo inicial de prosa descriptiva que encontramos con sabor social...’. ‘En el cuento de este último [Echeverría]...’ (FERNANDO ALONSO y ARTURO REZZANO, *Novela y sociedad argentina*, Buenos Aires, 1971, pág. 19). ‘No puede faltar en la consideración de la prosa romántica el examen de *El matadero*, escrito en 1839 y publicado en 1871, definitivamente aceptado por la crítica como el primer cuento argentino’. (PETRONA DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ PASQUES, *El discurso indirecto libre en la novela argentina*, Universidad Católica do Rio Grande do Sul, 1975, pág. 52)” (1993, 52).

niño proletario” (1973) por Osvaldo Lamborghini. Aquí el elemento político del relato recae en el clasismo de los niños que torturan, violan y matan a un niño proletario.

Del siglo XXI destaco dos renacimientos o reescrituras (no mencionados por Gamberro, en parte, por cuestiones cronológicas): *Le viste la cara a dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara y, por supuesto, “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” de Michel Nieva (2013). En la *nouvelle* Cabezón Cámara emplea como hipotextos “La refalosa” de Hilario Ascasubi y “El matadero”, se crea así un diálogo entre la literatura del siglo XIX con la suya para hablar de un problema relevante en la Argentina de este siglo: la trata de blancas (Graná, 2015). El joven unitario es sustituido por Beya, una mujer secuestrada y obligada a trabajar en un burdel.¹⁷

Por su lado, el joven escritor Michel Nieva sustituye el marcado tono político¹⁸ de los cuentos anteriores por la ironía. De igual forma, hay un cambio en el género, el autor traslada el argumento parodiado al campo de la ciencia ficción. Ahora no es un joven quien es torturado, violado y asesinado, sino, un androide: el gauchoide Don Chuma.

Cada autor de esta tradición reescritural refleja la tensión –en términos de Lukács– entre lo individual y lo universal. Al escribir sobre sus inquietudes particulares, reflejan su relación con lo político, lo social y el mundo. Ya sea la personificación escrita por H. Bustos Domecq de los peronistas como fanáticos del Monstruo (Juan Domingo Perón) o la denuncia de Lamborghini del odio clasista al proletariado o la de Cabezón Cámara sobre la misoginia en Argentina o la parodia de Nieva, cada uno demuestra que la literatura se vincula estrechamente con su presente y su pasado.

¹⁷ Con respecto a esto también se podría relacionar el tópico argentino de la cautiva y su relación hipertextual con la obra de Echeverría.

¹⁸ No creo que el cuento de Nieva sea apolítico; sin embargo, la referencialidad al contexto y visión política de los autores anteriores en esta *tradición* tiene mucho más peso que en el cuento de Nieva.

A pesar de analizar textos que abarcan tres siglos, todos comparten un tema en común: el confrontamiento con el otro. Ricardo Piglia, en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, analiza este lugar común de la literatura argentina, este confrontamiento con el otro devela la dicotomía civilización/barbarie, esta reducción –la cual a veces se antoja maniquea– atraviesa la historia de la literatura argentina y, a su vez, devela una tradición.

Con esta breve aproximación contextual entorno a la escritura, edición y publicación del primer cuento argentino, es posible esclarecer las relaciones entre las funciones estéticas y políticas de la literatura y el reflejo subjetivo del individuo y la forma en cómo interactúa con el mundo y su *hic et nunc*, como lo propuso Lukács. Actualmente, resulta impensable separar lo social de la literatura y la literatura de lo social; unir este eje de análisis con el estudio de una tradición me parece una postura crítica, más que interesante, necesaria para leer y entender la literatura argentina.

II. REESCRITURAS DE “EL MATADERO”: “LA FIESTA DEL MONSTRUO”, “EL NIÑO PROLETARIO” Y *LE VISTE LA CARA A DIOS*

El presente capítulo se divide en 3 subcapítulos, cada uno dedicado a una reescritura de “El matadero”. El propósito de este capítulo es dar cuenta de la importancia que el cuento de Esteban Echeverría tiene en la tradición literaria de la Argentina, ya como hipotexto, ya como cuento, no solo inicial, sino modélico y la relevancia que las propias reescrituras le dan al relato de Echeverría. Para la elección de este corpus, en parte, me basé en los *renacimientos* identificados por Gamberro; a pesar de que existen otros textos que podrían ser analizados aquí por su relación hipertextual y/o paródica con “El matadero”, limité el corpus a estos tres relatos por su proximidad con el de Echeverría y el de Nieva.

II.I “EL MATADERO” PARODIADO POR HONORIO BUSTOS DOMECQ

“La fiesta del monstruo” es la primera reescritura del cuento fundacional de la cuentística argentina. No pretendo generar una sentencia irrefutable sobre si es o no el primer cuento que toma a “El matadero” como hipotexto, o el primer cuento que lo reescriba, sino que es el primer cuento —en orden cronológico de publicación— del corpus de esta investigación, el cual refleja ciertas inquietudes sobre esta determinada tradición literaria. Ambos relatos evidencian inclinaciones políticas, sociales e ideológicas que los escritores manifestaron en la literatura. Además de temas y un argumento análogo, ambos relatos comparten una historia de editorial inusual. Asimismo, la relevancia de “La fiesta del monstruo” no solo reside en la actualización del texto de Echeverría, sino que también inaugura lo que llamo *una tradición reescritural*, la cual inicia con este breve cuento y llega hasta el presente siglo.

Antes de comenzar el análisis, vale destacar que gran parte de la crítica –al menos la aquí referida– presta más importancia a Jorge Luis Borges que a Adolfo Bioy Casares. Los estudios de crítica especializada tienden a recurrir mayoritariamente a la obra, temas y biografía de Borges. Por supuesto, la obra de Borges ha sido y es más estudiada que la de Bioy, y frente a la trascendencia de Borges, Bioy resulta, más bien, un escritor secundario. Sin embargo, el hecho de que “La fiesta del monstruo” esté firmada bajo el pseudónimo Honorio Bustos Domecq, no es en absoluto gratuito y presenta otra serie de complejidades, sobre las cuales es preciso detenerse.

Publicar bajo pseudónimo o *nom de plume* implica una operación, válgame, de doble desdoblamiento del autor, una separación que produce una distancia mucho mayor a la ya existente entre el autor y el individuo que escribe. Ya sea por motivos de seguridad, persecución política o por generar un efecto de alejamiento entre la persona de carne y hueso y el autor, es fundamental entender cómo y porqué se opta por el pseudónimo, más aún cuando es empleado por escritores de la talla de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

De acuerdo con Rosa Pellicer, en “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias” (2010), los escritores se encontraron por primera vez en el trayecto de San Isidro a Buenos Aires en 1931 o 1932; tres o cuatro años más tarde la relación se consolidó con la visita de Borges a la estancia familiar de Bioy en El Pardo (5). La amistad iniciada en la década de 1930 es el origen de un compañerismo intelectual que recorrerá tres décadas más de fructíferas colaboraciones:

Entre 1942 y 1977 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escriben juntos treinta y nueve textos narrativos editados en seis volúmenes. Algunos de estos textos fueron publicados bajo pseudónimo: H. Bustos Domecq, B. Suárez Lynch. Firmaron como Bustos Domecq: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946). Como Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte* (1946, reeditado en 1970). Como J. L. Borges y A. B. Casares, dos guiones

cinematográficos: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (1955); *Crónicas de Bustos Domecq* (1967); *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Entre marzo y diciembre de 1946 publicaron en la sección “Museo” de la Revista *Los Anales* de Buenos Aires con el seudónimo de B. Suárez Lynch, pero estos textos no han sido –que sepamos– recogidos en volumen hasta ahora. (Waldegaray, 2002, 155)

Borges, en conversaciones con Victoria Ocampo (citado por Pellicer), esclarece el nacimiento del “tercer hombre aristotélico”¹⁹ durante la década de 1940:

Yo no quería colaborar con él; me parecía que una colaboración era imposible, y una mañana me dijo que hiciéramos la prueba: yo iba a almorzar a casa de él, teníamos dos horas libres y teníamos ya un argumento. Empezamos a escribir de un modo que no se parecía ni a Bioy ni a Borges. Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje, Bustos Domecq –Domecq era el nombre de su bisabuelo, Bustos el de un bisabuelo cordobés mío– y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta. Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo existe cuando estamos conversando. (Pellicer, 2010, 6)

Las posibilidades de interpretación de la elección por publicar “La fiesta del monstruo” como Honorio Bustos Domecq se complejizan si consideramos que Bioy y Borges tuvieron juntos más de un *nom de plume* y que también escribieron y publicaron con sus, ya reconocidos y reconocibles en la década de 1940, nombres de pila.

Por un lado, el tenso clima cultural –y por el contenido tanto político como polémico de “La fiesta del monstruo”– llevó a Borges y a Bioy a recurrir al pseudónimo; por otro –y por, probablemente, razones similares–, optaron por Bustos Domecq para publicar algo inusitado en la obra literaria de ambos: un relato que toma en cuenta el contexto social y político del momento de escritura. Ver la autoría de Bustos Domecq y no la de Borges y/o Bioy condiciona la lectura; no son, pues, ni Borges ni Bioy quienes parodian, es H. Bustos Domecq.

¹⁹ Apelativo que retomo de Pellicer.

“La fiesta del monstruo”²⁰ y “El matadero” comparten una historia editorial atípica. Así como el texto de Esteban Echeverría, “La fiesta” fue publicado primero en una revista, después recuperado en un libro. Mariela Blanco, en ““La fiesta del monstruo’ y sus precursores” (2014), estudia las relaciones entre el cuento de Bustos Domecq y su hipotexto echeverriano, ahí señala el paralelismo entre ambos:

Hay al menos dos notas distintivas en relación con este texto que avalan este carácter de atipicidad:

1. El hecho de que, como su precursor de Echeverría, no haya sido publicado inmediatamente después de su escritura; 2. La recurrencia con que Borges y Bioy lo habrían releído en sus famosas cenas recogidas en el *Borges* de Bioy. De acuerdo con el índice de Martino, lo habrían releído al menos unas tres veces antes familiares y amigos. Las circunstancias que rodean esta relectura hacen conjeturar el entusiasmo de Bioy por publicarlo, en contraposición con la actitud más renuente de Borges (6).²¹

“La fiesta” está fechado el 24 de noviembre de 1947 en Pujato; sin embargo, no fue hasta 1955, en una publicación periódica uruguaya, *Marcha*, que vio la luz por vez primera y, finalmente, fue recogido en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq* en 1977. Gran parte de la crítica lo confirma;²² no obstante, el artículo más esclarecedor al respecto es ““La fiesta del monstruo’ de H. Bustos

²⁰ En adelante “La fiesta”.

²¹ La paginación del artículo disponible en línea no concuerda con la paginación de la referencia bibliográfica, empleo la paginación del artículo digital.

²² “La fiesta... está fechado el 24 de noviembre de 1947, sólo hacía un año y medio que Perón había asumido la presidencia, y fue publicado por la revista *Marcha* de Montevideo recién el 30 de septiembre de 1955, una vez caído el peronismo. No fue publicado en libro hasta 1977, cuando es incluido en los *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*” (Rossi, 74). “Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escriben el cuento “La Fiesta del Monstruo”, en 1947, y lo incluyen en *Los Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*” (Orce de Roig, 233). “El 30 de septiembre de 1955, días después de la caída del General Perón, el periódico uruguayo *Marcha* publica “La fiesta del monstruo” de Honorio Bustos Domecq. Publicado por primera vez en 1947 y escrito a finales del primer peronismo (en el 45), el cuento circuló en un principio clandestinamente entre pares políticos y literarios como texto de crítica política” (Waldegaray, 155). ““La Fiesta del Monstruo” es un cuento de 1947 que Borges y Bioy escriben en contra del gobierno de Perón, y fue puesto en circulación de manera clandestina, hasta su posterior publicación en 1955 en el semanario uruguayo de izquierda *Marcha*, editado por Emir Rodríguez Monegal” (Silva, 132). “Como se sabe, los avatares de la circulación de este cuento, fechado en 1947, son complejos. De acuerdo con el testimonio de Emir Rodríguez Monegal, ‘este relato circuló en manuscrito y sin nombre de autor, subterráneamente, en el Río de la Plata. Fue publicado a la caída de Perón, y aún así, sólo en Montevideo, en la sección literaria del semanario *Marcha*, que entonces yo dirigía’ (287). En 1977 se incluye en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, firmado con los nombres propios de los autores” (Blanco, 6).

Domecq en tres tiempos: 1955, 1967, 1977” de Sylvia Saítta. En su estudio, Saítta señala la relevancia política que implica la circulación clandestina del cuento durante el peronismo y su publicación como proscripto en el semanario *Marcha*, pocos días después del golpe de estado que puso fin al gobierno de Juan Domingo Perón en 1955 (2020, 50). Para Saítta resulta inaudito el hecho de que fuera en *Marcha* donde se publicara el relato y no en otras revistas, donde pudo haber sido incluido con gran facilidad:

Por su tema, sus autores, su circulación clandestina durante los dos gobiernos de Perón, su contenido político, “La fiesta del monstruo” podría haber sido publicado en *Sur*, en el número titulado “Por la reconstrucción nacional” de noviembre y diciembre de 1955, para el que Borges escribe “L’illusion comique”, uno de sus ensayos más explícitamente políticos en contra del peronismo. O podría haber aparecido en *Número*, la revista uruguaya tan cercana a *Sur*, dirigida por Manuel Arturo Claps, Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal, cuyo objetivo era “la modernización de la literatura nacional y la difusión ajustada de las letras del mundo” (*idem*)

La autora apunta a un paralelo entre peronismo y el rosismo y destaca la importancia de Montevideo como centro —ya no del exilio como lo fue durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas, cuyo caso paradigmático es el propio Esteban Echeverría— de publicación de literatura exiliada. Esta primera publicación de “La fiesta” desató una polémica intelectual entre quienes leyeron el relato como reaccionario (en particular Pablo Doudchitzky) y quienes lo leyeron como un texto de resistencia (en particular Emir Rodríguez Monegal) (*idem*, 50).

En 1967 Losada publicó *Crónicas de Bustos Domecq* firmado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; a pesar del deseo de los autores por incluir ahí “La fiesta”, este no fue recogido. Empero, ese mismo año regresó a las páginas de otra publicación periódica: *Adán. Entretenimiento para Gentilhombres*. Saítta define la publicación de la siguiente manera:

publicaba delicados desnudos femeninos junto a artículos de cultura, ciencia, usos del tiempo libre, deporte, política, finanzas o moda masculina; fotografías de excelente calidad, e ilustraciones de artistas como Xul Solar, Antonio Berni o Joaquín Torres García. Se trata de una revista muy cuidada en su diseño, en sus fotografías, en sus títulos, en su modo de presentar la información, que encontró

en el humor, el toque irónico y la elegancia, los modos de transmitir la modernidad del hombre moderno. Cual compendio de los años 60, el gentilhombre sabía, leyendo *Adán*, cómo vestir, qué pipas usar, dónde reunirse con amigos, cuándo viajar y hacia dónde, cómo jugar al golf, qué discos escuchar o a qué espectáculo asistir [...] *Adán* publicó cuentos de Leopoldo Marechal, Antonio Di Benedetto, Rodolfo Walsh, Silvina Ocampo, Sara Gallardo, Beatriz Guido, Juan Carlos Onetti. (56)

No fue la primera –ni la última– vez que la *Playboy* argentina publicó textos de Borges y de Bioy. En esta ocasión “La fiesta” no provocó polémicas, ni siquiera comentarios y este dato fue ignorado por la crítica hasta el reciente descubrimiento de Saítta. Este medio de publicación sugiere un paso –tras veinte años del momento de escritura y doce de su primera publicación– de un texto politizado, ya sea desde una perspectiva reaccionaria o de resistencia, a un divertimento literario para gentilhombres argentinos.

Finalmente, en 1977,²³ la editorial de librería de La Ciudad incluyó “La fiesta del monstruo” en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Para Sylvia Saítta:

abrió, de este modo, una nueva instancia de lectura. La primera es la que provee el mismo volumen en el que se inscribe, ya que el cuento está ilustrado por una imagen²⁴ de Enrique Fernández Chelo que reproduce varios elementos de la iconografía peronista: el cartel que dice “Viva el Monstruo”, las banderas argentinas, el choripán, el tambor. Al remitir también a conocidas fotografías de los festejos del 17 de octubre durante la década del 40, la ilustración refuerza el contenido político del cuento y el carácter monstruoso, expresionista y carnalesco de sus protagonistas. (*idem*, 62)

Para Saítta aquí se cierra un ciclo de publicaciones que atraviesa tres décadas y cuyo resultado, gracias a la labor crítica posterior, es el encumbramiento de este texto extraño como el fundador de la literatura antiperonista (*idem*, 65).

²³ Cabe destacar la carga simbólica de este año, uno de los más violentos en la historia argentina, donde el terrorismo de Estado bajo la dictadura de Jorge Rafael Videla cometió atrocidades contra su pueblo.

²⁴ Figura 1.



Figura 1. Ilustración de Enrique Fernández Chelo en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.

De forma paralela a “El matadero”, gracias a la revisión de la historia editorial de “La fiesta” se pueden inferir ciertas decisiones y dubitaciones de los autores. ¿Qué se hace con un texto que puede comprometer la integridad física y la imagen pública de los autores? Se ensaya primero con un soporte más efímero que el libro, un soporte periódico: la revista. Si pasa esta prueba, se incluye en un libro, medio con una carga cultural de más grave y solemne, un soporte serio y más alto en las jerarquías de los formatos editoriales.

Ahora bien, antes de profundizar sobre el extrañamiento que puede producir en el lector este relato politizado firmado bajo el pseudónimo de dos autores, a quienes comúnmente se les identifica en el polo opuesto de los escritores comprometidos, analizaré el contexto político en el cual el relato fue escrito y cómo la crítica ha vuelto sobre este para analizar el cuento. Dada la distancia temporal, actualmente, no es difícil leer “La fiesta” como una burda, clasicista y grotesca caricaturización de la masa popular movilizada en defensa de Juan Domingo Perón por parte de dos autores

burgueses, indiferentes al compromiso social y defensores de una visión de criollo viejo,²⁵ quienes firmaron su texto bajo un pseudónimo. No obstante, al leer el relato en contraste con el contexto en el cual fue escrito la lectura del relato se complejiza.

Mariela Blanco (2014) subraya la significación del desarrollo y avances que los estudios y crítica literaria han hecho sobre Borges:

Ya hace unos años que, afortunadamente, la crítica dedicada a estudiar la obra de Borges ha comenzado a revisar la tan mentada relación entre la escritura de Borges y la política. En este sentido, se destaca la lectura minuciosa de Balderston, quien fue más allá de los trabajos pioneros de Avellaneda, Molloy y Gramuglio, entre otros, para indagar meticulosamente las referencias histórico-culturales y sus implicancias en los relatos más importantes de Borges. A partir de este trabajo, se ha venido paulatinamente desmontando esa perspectiva reductiva de la crítica anterior que cristalizó la lectura de la obra de Borges como absolutamente desvinculada de realidades extratextuales. (6)

Por su lado, María Eugenia Orce de Roig, en “‘La fiesta de monstruo’ de ‘Borges’: un texto diferente” (1999), señala que durante el gobierno de Perón el medio cultural se encontraba polarizado bajo una dicotomía: peronismo y antiperonismo (133).

No fueron ni Borges, ni Bioy, ni el aristotélico Bustos Domecq señeros opositores al populismo, en general, y al peronismo, en particular. Félix Luna (citado por Orce de Roig) destaca que:

La mayoría de los intelectuales argentinos –ensayistas, poetas, dramaturgos, cuentistas y novelistas– no se sintió identificada con el movimiento popular animado por Perón. Muchos de ellos, imbuidos de una tradicional formación liberal, miraban con desconfianza la figura del líder

²⁵ “ambos [Bioy y Borges] tenían acerca de la política una perspectiva de ‘criollos viejos’” (Rossi, 86, nota 9). Marta Waldegaray sustenta la postura individualista –frente a la acción de las masas– de Borges con una explicación genealógica (en el sentido biológico que no literario): “La masa, sujeto social amenazante de la soledad fecunda del individuo, es grotesca y siniestra. Si como la crítica coincide en apuntar, la historia es para Borges producto de la acción individual, y si desde tal creencia, la historia argentina que Borges construye en sus relatos y poemas es épica a la vez que *genealógica*, puesto que entre los guerreros que pelearon por y fundaron la patria se encuentran sus ancestros, en tal contexto de gloria ancestral la masa sólo puede ser protagonista de una *epopeya anónima, canalla e inauténtica*. La fiesta es el encuentro público de estos dos sujetos sociales y culturales en conflicto: el individuo y la masa, topoi que permitiría definir el núcleo ideológico de la literatura oligárquica” (2002, 157). Las cursivas son mías.

que había roto el pacífico juego político anterior a 1943; otros detestaban la chabacanería de sus huestes; algunos, formados en los cenáculos literarios de la época, elitistas y minoritarios por definición, se sentían ajenos al insólito movimiento de masa nacido en 1945. (1999, 247)

Juan Manuel Silva Barandica, en “Remanentes y causalidades críticas en ‘La fiesta del monstruo’” (2009), afirma que Borges se opuso a los totalitarismos europeos por su naturaleza antisemita y la supresión del librepensamiento que estos suponían (132). En el mismo artículo, el autor refiere a dos agravios que fundamentan la postura antiperonista de Borges: “su destitución de la Biblioteca Miguel Cané en agosto de 1946, y su posterior promoción a inspector de pollos y conejos [...] humillaron [a Borges] nuevamente al encarcelar a su anciana madre y hermana el 8 de septiembre de 1948, por pasar junto a una multitud que cantaba canciones en contra de Evita y Perón” (*idem*). De ahí surge la desconfianza a los totalitarismos, populismos y al peronismo.

Sirva como termómetro del clima político en la Argentina de 1946, una consigna –la cual surgió durante las elecciones en febrero de aquel año– citada por Luis Alejandro Rossi: “Braden o Perón”: “Tamborini o Hitler” (1998, 84).

Por su cuenta, Orce de Roig concluye: “Mediante este episodio, *La Refalosa* se re-escribe y adquiere nuevos sentidos: la víctima unitaria es reemplazada por la figura de un judío, lo político se desplaza hacia lo racial, con lo que se implica un antisemitismo por parte del peronismo, lo que lo relaciona con el nazismo” (1999, 246). Asimismo, al tomar en cuenta el año de escritura del cuento, el asesinato del judío resulta una clara referencia al partido Nazi.

Aunado al contexto histórico, político y social, hay dos acontecimientos históricos concretos que se pueden, sin mucha dificultad, vincular con el texto de Bustos Domecq: la manifestación peronista del 17 de octubre de 1945 y el asesinato de [J.] Aarón Salmún Feijó[o].

El coronel Juan Domingo Perón fue detenido en octubre de 1945 tras abdicar de sus cargos en la Secretaría de Trabajo y Previsión, Vicepresidencia de la Nación y del Ministerio de Guerra.

El día 17 de dicho mes se llevó a cabo un desplazamiento popular a la Plaza de Mayo en Buenos Aires (además de otras manifestaciones similares en otras ciudades de Argentina) convocado por diversas organizaciones obreras para pedir la liberación de Perón. Dicha fecha quedó en la historia argentina como el nacimiento del primer peronismo (Waldegaray, 156).

Durante las manifestaciones no faltó la violencia, la pinta callejera y el robo de bebidas (se registró el saqueo de un local de la cervecería Quilmes). El desorden y violencia se vivió principalmente en localidades como La Plata, Berisso, Córdoba y otras ciudades de la provincia de Buenos Aires, mientras que en la capital argentina la movilización fue más bien pacífica. La prensa de la época señaló a grupos de jóvenes como los principales perpetradores y el blanco de sus agresiones y burlas: estudiantes universitarios (Rossi, 82-83).

En cuanto al asesinato, tanto Marta Waldegaray como Luis Alejandro Rossi se remiten al análisis de Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, para hablar de la referencialidad de un hecho histórico en “La fiesta”: el asesinato de un judío por manifestantes politizados. De acuerdo con Waldegaray: “el estudiante judío muerto a pedrazos evoca el episodio del asesinato del estudiante Aarón Salúm Feijó, muerto a balazos por un grupo de la ultra derecha Alianza Libertadora Nacionalista la noche del 4 de octubre de 1945 por haberse negado a vivir el nombre de Perón. Andrés Avellaneda, *op. cit.*, p. 80” (159, nota 1). Rossi parafrasea el mismo dato: “El episodio es muy probablemente una ficcionalización del asesinato de J. Salmún Feijóo a manos de la Alianza Libertadora Nacionalista por negarse a saludar un retrato de Perón. Ello ocurrió el 4 de octubre de 1945. La obra escrita en conjunto por Borges y Bioy Casares hasta ese momento, tal como afirma Avellaneda, va adquiriendo una referencialidad creciente” (83). Resulta curioso que no haya congruencia entre ambos autores con respecto al nombre del judío asesinado.

A diferencia de las más emblemáticas obras de los autores –*Ficciones* o *La invención de Morel*, por ejemplo–, tendientes a lo fantástico, para “La fiesta” recurrieron a hechos de la realidad como punto de partida de su cuento paródico y satírico.

Varios críticos –Orce de Roig, Rossi, Blanco– coinciden al clasificar “La fiesta” como una parodia. Como se apuntó en el primer capítulo –de acuerdo con Linda Hutcheon– la parodia es, esencialmente, intertextual: implica la reescritura y actualización de textos considerados canónicos. Bustos Domecq parodia “El matadero” de Echeverría y al hacerlo resignifica y aclimata el hipotexto al momento de escritura del hipertexto. Desde una perspectiva diegética, “La fiesta” retoma el núcleo narrativo de “El matadero”: un personaje *otro* –al retomar a Piglia (2001)– se confronta con una colectividad enemiga y muere. Tanto el relato de Echeverría como el de Bustos Domecq se han estudiado desde la conocida dicotomía argentina iniciada con Sarmiento: civilización o barbarie. Los bárbaros ya no son los rosistas sino los peronistas, el otro solitario ya no es un unitario, aquí es un judío.

Marta Waldegaray encuentra en la postura de Borges y Bioy una relación entre el peronismo y el rosismo:

La muerte del judío que merece morir porque se niega a reverenciar la figura del líder, evoca la muerte del unitario en manos de los carniceros rosistas de *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría. La asociación *peronismo-rosismo* queda clara. Borges y Bioy leen el peronismo como la segunda tiranía; en esta re-escritura de *El matadero* el judío es el unitario muerto, otra vez, por la sinrazón. Antes: los orilleros mazorqueros. Hoy: los muchachos peronistas. Esta es la matriz ideológica en la cual el texto se inscribe. (2002, 156)

Es igualmente importante, destaca Waldegaray, la relevancia de la inscripción de “La fiesta” a series tanto históricas como literarias. El epígrafe –*Aquí empieza su aflicción. HILARIO*

ASCASUBI. *La refalosa*– pone de manifiesta la intención de Bustos Domecq por insertarse en su tradición literaria, por un lado, y, por otro, en la serie histórica de gobiernos tiránicos (*idem*).²⁶

Juan Manuel Silva Barandica lleva su análisis más lejos, al citar la interpretación de Edna Aizenberg, y ve en el judío lapidado el asesinato no solo de un individuo indefenso frente a una masa violenta, sino que también encuentra ahí el asesinato simbólico de toda una tradición occidental:

la muerte del judío en “La Fiesta del Monstruo” forma parte de una estructura mayor, de base simbólica, en la que este asesinato, aparte de ser marca de antisemitismo, es la negación a lo heteróclito y multicultural, al ámbito que reclama en términos de tradición Borges, respecto de las literaturas latinoamericanas, a saber, la tradición occidental. Así, la muerte del judío sería para ella la cancelación nacionalista de un patrimonio occidental, siendo también una crítica al sistema de interpretación y de crítica latinoamericana, aquella cuestionada por Borges en “El escritor argentino y la tradición” aparecido en *Discusión* (1932), ligándola al culto nacionalista del color local y el decir popular, el vicio del paternalismo hispánico y la creencia en que América es realmente un nuevo mundo, desvinculado completamente de Europa. Borges, problematizando críticamente la idea de tradición, traducción y originalidad señala que, como el irlandés y el judío, el latinoamericano (el argentino) debe hacerse de la tradición occidental y, desde su neófita condición de carencia, trabajar en ella con la libertad que eso otorga. (2009, 133)

Ahora preciso analizar el eje binario universalismo y localismo –el cual, sin duda alguna, reduce una compleja serie de problemáticas que abarcan desde lo social hasta lo estético, pero es útil como herramienta de análisis– desde la óptica del clima cultural, intelectual y literario de mediados del

²⁶ Waldegaray también incluye “El fiord” de Osvaldo Lamborghini como parte de esta serie literaria. Esta asociación de textos es muy relevante para esta tesis, ya que Michel Nieva parodia “El matadero” y usa un epígrafe un de poema de Lamborghini. Igualmente, la autora vincula la importancia simbólica que tiene el espacio *terreno baldío* –donde es lapidado el judío de “La fiesta” – a otros textos argentinos como *Operación masacre* (1967) de Rodolfo Walsh y el texto que analizaré en el próximo subcapítulo, “El niño proletario”. Sobre los espacios y desplazamientos: “También me interesa destacar la condición de orilla de los espacios de ambos cuentos, pues tanto ‘El matadero’ como ‘La fiesta’ inscriben sus acciones en el margen entre civilización y barbarie, connotados por la dicotomía entre lo urbano y lo rural, en el primer caso, lo urbano y lo obrero, en el segundo en el que las descripciones están puestas al servicio de destacar el origen social de los personajes que ‘invaden’ el centro desde el sur de la ciudad (Blanco, 2014, 5).

siglo pasado. Durante ese periodo determinados cambios en las estructuras sociales latinoamericanas se reflejaron en la literatura y polarizaron la toma de posturas en torno a la dicotomía de marras.

Ángel Rama en *Diez problemas para el novelista latinoamericano* (1964) abre un pequeño paréntesis y lo cierra tres páginas más tarde (33-36). En él describe una empresa que tilda de “desmesurada, admirable y absurda” e identifica a Borges como su “más alta culminación” (33); el proyecto: “Se trata de ingente esfuerzo de un continente colonizado, por alcanzar la comprensión y la creación literarias en el mismo nivel de la metrópoli” (34). Desde las élites virreinales del siglo XVIII hasta Borges, pasando por el modernismo, Rama afirma que la literatura latinoamericana tendía a la novedad de la metrópoli en un intento vano de integración a la cultura occidental europea. Borges pone el punto final a este “desquiciamiento de las tradiciones nacionales”, ya que el crítico afirma que el camino de las letras de Iberoamérica, felizmente, abandonó ese curso (35-36). ¿El localismo triunfó sobre el universalismo? Si aceptamos su propuesta —la cual se confirma si pensamos en el grueso de la obra de Borges y Bioy—, se ratifica la atipicidad de “La fiesta”.

La respuesta de Borges frente a este fenómeno se encuentra en “El escritor argentino y la tradición” (1974), ahí sentencia que: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (270),²⁷ no hay ruptura en la tendencia “novelera” del continente, sino una continuidad entre el ahínco desmesurado y absurdo de los colonizados por la novedad metropolitana y la voluntad por la representación de lo local o nacional.

²⁷ El debate en torno a al universalismo *versus* localismo, lo popular *versus* lo culto, desde el romanticismo echeverriano hasta Noé Jitrik, pasando por Borges, ha estado presente en la crítica y creación literaria. Ver: Noé Jitrik, “Bipolaridad en la historia de la literatura argentina” en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970, pp. 222-249.

El mismo Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina* (2004), explica el surgimiento y consolidación de la representación de lo local frente a lo universal, una novedad para el tiempo de Borges:

El criterio de representatividad, que resurge en el periodo nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940, fue animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por buen número de provincianos de reciente urbanización. Su reaparición permitió apreciar, mejor que en la época romántica, el puesto que se le concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región. Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del “color local” aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses, de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores. Criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, y también vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo, restauran el principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose con impericia. (15)

Para el caso del contexto social argentino del periodo referido por Rama es necesario incluir el flujo migratorio, particularmente, el italiano. Este se ve reflejado en la caracterización de los personajes de “La fiesta” por medio del lenguaje,²⁸ lo cual, de igual manera, genera una brecha entre lo popular y lo culto:

El momento en que lo escriben puede caracterizarse como de tensión entre diferentes registros lingüísticos debido a la inmigración, a situaciones de bilingüismo, a la movilidad social creada por el capitalismo creciente. En literatura surgen nuevas formas escriturarias *cultas* (resabios del Modernismo y de las Vanguardias) y *populares* (el sainete y el tango, producto del contacto entre los inmigrantes y la población establecida con anterioridad).²⁹ (Orce de Roig, 1999, 233)

Tanto el Modernismo como las Vanguardias, tradiciones de tendencias universalistas, en las cuales Borges buscó insertarse (Ultraísmo), se oponen al criterio de representatividad nacional

²⁸ Sobre el uso de italianismo y barbarismos ver Waldegaray y Rossi.

²⁹ En cuanto a “la población establecida con anterioridad”, es decir, criollos viejos, ver nota 25.

y social emergente. Vale la pena destacar el hecho de que la oposición universal versus local se puede fácilmente ligar a otra dicotomía: civilización versus barbarie. Lo *universal* se adhiere a la civilización, lo civilizado es la cultura occidental europea, lo culto. Lo *local* se adhiere al vulgo, a la fiesta popular, a la barbarie.

En el ensayo anteriormente citado de Borges, el autor manifiesta su postura frente al criterio de representatividad: “es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países” (1974, 270). Asimismo, explica la ausencia de camellos en el *Alcorán* –lo cual también explicaría la palidez local en la obra de Borges:

Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía porqué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. (*idem*)

¿Por qué en gran parte de la obra de Bioy y Borges no abundan los ítalo-argentinos y las masas urbanas? Porque esa sería la visión del extranjero, la del turista; el punto de vista al cual Borges ideológica y estéticamente se opone.

Ahora bien, Borges, en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970), pone de manifiesto tanto su postura política como su actitud frente al compromiso social:

He intentado, decía, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad: sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de Las Mil y una Noches, quieren distraer o conmover o persuadir. Este propósito no quiere decir que me encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son hartamente conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis

opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días. (1021)

Para Borges el escritor comprometido es un moralista, puesto que, como los fabulistas o los predicadores, emplean la literatura como herramienta de enseñanza. No niega su orientación política, pero la separa de su obra. Así, resulta significativo el empleo del pseudónimo en el caso de “La fiesta”, no es, pues, Borges, afilado del Partido Conservador, quien escribe el relato, es Bustos Domecq: un hombre aristotélico.

En “La fiesta” conviven diversos fenómenos literarios –los cuales interactúan en mayor o menor medida entre sí– que consolidan su atipicidad y de los cuales me gustaría destacar tres: el pseudónimo, la parodia y la historia editorial.

Gracias al análisis de la historia de la escritura, circulación y publicación del relato de Bustos Domecq se puede concluir que los escritores no eran indiferentes ni a la política ni a los hechos sociales, pero al invocar al “tercer hombre aristotélico” pretendían alejar sus figuras tanto autorales como públicas de la autoría del cuento. Asimismo, dado la tensión política temían represalias del gobierno peronista y su publicación se retrasó, aunque claramente lo tenían proyectado, puesto que lo hicieron a los pocos días tras la caída de Perón.

Para hablar sobre el uso de un *nom de plume* y la problematizar la categoría autor, traigo a colación una pregunta sin respuesta fácil: ¿Se puede separar al autor de su obra? ¿Se puede separar a Bustos Domecq –y consecuentemente a Borges y Bioy– de “La fiesta”? Una conclusión superficial y reduccionista podría afirmar que Bustos Domecq, autor de “La fiesta” son, en efecto, Borges y Bioy,³⁰ y que, por lo tanto, al ser un cuento de tema político con ataques al peronismo, son Borges y Bioy antiperonistas y su texto, clasista, o al menos contaminadas por un particular *habitus* de clase. Pero, como afirma Borges en el citado prólogo, el más notorio atributo del

³⁰ Y sí lo son, pero no por completo.

universo es su complejidad. Y reducir “La fiesta” a un simple ataque politizado a las masas urbanas y a Bustos Domecq a un simple escudo para publicar, rechaza la complejidad del universo y niega las posibilidades de lectura de un texto firmado con un *nom de plume*.

La obra de Borges no se deja contaminar por la política, la de Bustos Domecq sí, él sí parodia y se burla de las masas movilizadas en defensa de Perón. Tuvieron libertad bajo el pseudónimo; comisionaron a Bustos Domecq como representante, ya que, a pesar de la voluntad por ver el texto publicado, quizá no lo consideraban como parte canónica de su proyecto creador por el tema local y político.

En cuanto al recurso de la parodia, si bien actualizan un texto que para aquel entonces se consolidaba dentro del canon y tradición nacional, no es coincidencia que eligieran como hipotexto un relato, tan raro como el suyo, y en cuyos ejes ideológicos se manifiesta visiblemente la tensión dicotómica entre civilización y barbarie. Finalmente, la trascendencia de “La fiesta” va más allá, el legado que me interesa rescatar es su papel como eslabón en una cadena de relaciones hipertextuales y paródicas que lo insertan en su tradición nacional mientras que abre paso a nuevas reescrituras.

II.II “EL NIÑO PROLETARIO” Y LAS INVERSIONES DE OSVALDO LAMBORGHINI

A los pocos años de la publicación de “La fiesta del monstruo” en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, y a más de cien de la de “El matadero”, apareció el siguiente eslabón en la cadena de reescrituras del relato echeverriano aquí estudiada: “*El niño proletario* se encuentra inserto dentro de la serie que reúne *Sebregondi Retrocede* datado en 1973. Sin embargo, en la “*Nota del compilador*” a la reedición de *Novelas y Cuentos I*, César Aira afirma la existencia previa del

cuento, cuya circulación se evidenció como panfleto ya en 1960” (Caminada, 31).³¹ Los tres relatos comparten una historia editorial similar: fueron escritores y publicados en un medio periódico antes de ser incluidos en un libro, a diferencia de los textos de Gabriela Cabezón Cámara y Michel Nieva.

La vida de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), como la de Esteban Echeverría, estuvo marcada por la política y terminó a sus cuarenta y cinco años de edad en el exilio. Lamborghini fue catalogado como escritor maldito³² y, de forma análoga, gracias al rescate (en especial gracias al trabajo de César Aira) póstumo de la obra, su figura se ha preconizado en las letras argentinas:

A pesar de ser en la actualidad un autor canonizado, como lo demuestran dos libros de reciente publicación y muy distinto enfoque: *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, de Ricardo Strafacce, y *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, de Juan Pablo Davobe [sic] y Natalia Brizuela, hubo una escasa publicación y una restringida circulación de la obra en vida del autor. *El fiord* (1969), la novela *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980) fueron publicados en la Argentina, mientras que “Los Tadeys” y “Die Verneinung” (La negación), sus dos grandes poemas, aparecieron primero en revistas norteamericanas: *Dispositio* de la Universidad de Michigan, dirigida por Walter Mignolo, y *Escandalar* de New York, dirigida por Octavio Armand. Es Aira quien en *Novelas y cuentos* (1988) habilita la circulación de todos los textos narrativos que Lamborghini publicó en vida, y los que había dejado preparados para publicar. Más adelante, en el 2003, Aira publica *Novelas y cuentos II*, donde reúne, en orden cronológico, “todos los textos sueltos y breves más o menos narrativos” encontrados en “cuadernos, libretas, y hojas sueltas” (Aira, “Prólogo” 306). (Ros, 2014, 3)³³

Lucía Caminada Rossetti, en “Sentidos del cuerpo: penas y castigos en la literatura argentina” (2013), llama la atención del lector para relacionar el posicionamiento político de Lamborghini con su obra: “Osvaldo Lamborghini tiene una trayectoria dentro de la militancia

³¹ César Aira afirma, en su “Prólogo” a *Novelas y cuentos*, que se trata de una segunda versión.

³² Ver Ofelia Ros “Perversión e historia en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini” en *Dissidences*, vol. 5, núm. 10, 2014 y César Aira, “Prólogo”, en Osvaldo Lamborghini *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 7-16.

³³ La versión digital consultada no cuenta con paginación. La página referida corresponde a la numeración del documento PDF.

política vinculada al peronismo, y esto significa que para poder leer dichos textos, es fundamental relevar las competencias políticas del autor a la hora de escribir que se ponen de manifiesto en las numerosas referencias en los textos” (31). Esto lleva a leer el cuento de Lamborghini en sintonía con dicho movimiento político y con el marxismo: “los dualismos y separatismos entran en una red de sentidos que en el discurso plantean la dicotomía marxista de proletarios y burgueses así como puede leerse también en claves de peronismo o antiperonismo, derecha e izquierda: lo que se intenta dejar en claro es la cuestión del poder del discurso para acentuar las desigualdades en la sociedad y las jerarquías” (*idem*, 42).

Es igualmente importante destacar la relación de Lamborghini con su tradición.³⁴ El argumento de “El niño proletario” emplea a “El matadero” como hipotexto: un niño solitario – Stroppani o ¡Estropeado! (el proletario)– se enfrenta con un grupo de niños –Gustavo, Esteban³⁵ y el narrador (los burgueses)–,³⁶ el primero es sodomizado y asesinado por los segundos. Así, se reactualiza el relato de Echeverría: el encuentro mortal con el otro. Caminada Rossetti acierta al afirmar que:

El niño proletario es –en algún punto–, una fiesta política. Fiesta política en donde se juega con la alteridad; se ríe de la otredad e incluso identificamos elementos del realismo grotesco para materializar el cuerpo como objeto lúdico. Se puede agregar que además se caracteriza por las representaciones estrechamente ligadas a dar cuenta de una cultura signada por los excesos y estas representaciones político-literarias configuran relaciones de poder. (*idem*, 33)

³⁴ Más adelante profundizaré sobre las relaciones hipertextuales, paródicas y satíricas del relato.

³⁵ Como el propio Echeverría.

³⁶ Aquí vale la pena referirse al iluminador y anteriormente citado ensayo de Martín Kohan “Mano a mano”. Ahí Kohan analiza la violencia fundadora de la literatura argentina y su tradición: “Empieza [la literatura argentina] con ese abuso, que es sexual pero no solamente sexual, sino también numérico. Es un abuso en el número, antes incluso que en el cuerpo: la cifra precisa de la abyección consumada, la fórmula exacta de la cobardía cabal: la violencia de *todos contra uno* [...] Es conocida la productividad literaria que tuvo “El matadero”. Haciendo de la pandilla patota, de los federales peronistas, y del unitario un judío, Borges y Bioy Casares escribieron su propia versión del todos contra uno en “La fiesta del monstruo” (Bioy después la emplearía, en clave generacional, en *Diario de la guerra del cerdo*). Osvaldo Lamborghini preservó el formato pero invirtió el signo de clase en “El niño proletario”: le otorgó al proletario la condición de la individualidad y a los burgueses les deparó la pluralidad de lo colectivo.” (2009, 227-228)

Stroppani es el otro, un invitado a la fiesta político-ideológica, la cual termina en un su propio sacrificio ritual.³⁷

Lo que en particular parece novedoso de esta reescritura es la inversión de los papeles desempeñados por los personajes, no es ahora la chusma, la masa inculta de “El matadero” y “La fiesta” quien tortura y lleva a la muerte al culto unitario³⁸ o judío, aquí la postura política es reducida a su mínima expresión y solo queda la dicotomía de clases proletariado/burgués, sin matices como *unitario* o *peronista*. En palabras de César Aira: “la representación ha triunfado en toda la línea –el proletario «real» se ha transformado en boxeador «demente», con la inversión social de víctimas y victimarios” (1988, 14); además de la inversión numérica observada por Martín Kohan. Cristina Iglesia, en “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en ‘El matadero’ de Echeverría y en sus reescrituras” (2004), de igual manera percibe la inversión:

Propongo leer el texto de Lamborghini como la inversión de los crímenes de *El Matadero*. Allí, un niño proletario es violado por tres niños burgueses y ahorcado en el lugar que le pertenece, en el barrio precario de los desocupados. Es decir, un niño proletario que participa del simulacro de plural de una escuela pública es vuelto al lugar de donde nunca debió salir. Contra el mito uniformador, en la escuela sería escrito como *uno*, «nosotros teníamos a uno, un niño proletario», y sería tratado como el indeseable por su diferencia y, después de vejado y muerto, tirado, devuelto al barro proletario. Nuevamente hay un cruce de fronteras: como en *El Matadero*, en el pasaje del toro y del unitario, cuando el joven burgués es violado y muerto por más de tres groseros federales.³⁹

³⁷ Volveré al análisis del sacrificio más adelante.

³⁸ La interpretación de Cristina Iglesia es muy sugerente, ya que relaciona más al niño degollado en “El matadero” con Stroppani que con el unitario: “Puede ser el mismo niño que un poco antes había embadurnado el rostro de una *tía* con sangre, o uno de esos dos muchachos que se adiestran en el manejo del cuchillo. Puede ser un niño solitario que contempla todo, como el narrador, desde un lugar privilegiado, pero que no podrá ver el final del relato. En *El Matadero* la cámara del viento es la que narra el degüello del niño: un niño pobre, un *niño proletario*, un espécimen, uno -diferenciado del genérico *pequeña clase proletaria*-, un niño que obtiene la muerte como el niño proletario de Lamborghini. Este es un degüello del destino: un muchacho degollado por el lazo -no por una mano humana-, degollado por la mano del destino, inexorable como la que aguarda a cada niño proletario a la vuelta de cada esquina. Ese carácter inexorable hace exclamar al narrador de Lamborghini, que usa por primera vez la primera persona: «Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario».” (Iglesia, 2004).

³⁹ La versión digital consultada no cuenta con paginación.

El monstruo –a diferencia de lo analizado en el capítulo anterior– no es ya Perón ni sus seguidores, son los niños burgueses, tanto por sus aberrantes actos descritos gráficamente, como por la propia descripción de Lamborghini: “Era enorme y agresivo entre paréntesis el falo de Gustavo” (Lamborghini, 1988, 67)

El análisis del narrador de “El niño proletario” en comparación con los narradores en los otros cuentos resulta esclarecedor. En “El matadero” un narrador en tercera persona –cuya postura es la del unitario– describe los acontecimientos; en “La fiesta” el narrador en primera persona le cuenta a una tal Nelly lo acontecido en una manifestación peronista y al tomar esta postura Bustos Domecq imita el habla⁴⁰ de las masas populares con un lenguaje abundante en italianismos⁴¹ y barbarismos, develando así cierto clasismo en los autores y su posicionamiento político-ideológico; en “El niño proletario”:

un narrador adulto describe sin escrúpulos, y con lujo de detalles, la manera en que cuando era niño violó, torturó y asesinó junto con sus compañeros burgueses a un niño proletario. Esta trama supone, sin duda, la violencia obscena que producen las diferencias de clase. Pero más allá de esta evidencia, la estética que despliega el cuento deja entrever la tematización de una violencia más general, que atañe existencialmente a todo sujeto del lenguaje humano en tanto que necesariamente

⁴⁰ Una de las principales características de este relato de Lamborghini es la inversión, la inversión de papeles, de víctimas y victimarios, etcétera. En comparación con la verborreica voz del narrador de “La fiesta del monstruo”, en “El niño proletario” la voz popular es inexistente –así como lo es la voz de judío asesinado– es un, en palabras del autor: “espacio en blanco aquel que se extendía para mi crujir.

Era un espacio en blanco

Era un espacio en blanco

Era un espacio en blanco” (Lamborghini, 1988, 68).

⁴¹ Vale la pena destacar la continuidad de la representatividad de las masas urbanas de origen italiano. La caracterización de personajes de italo-argentinos por parte del narrador en “El niño proletario” se limita al apellido Stroppani, Lamborghini no proporciona mayor detalle sobre la ascendencia del niño, si no que, simplemente, al nombrarlo así, vincula su condición social a su origen. Sobre la representatividad, la Argentina y Lamborghini: “Y esa representación tenía un nombre: la Argentina. Por eso la Argentina era «¡Albania, Albania!» o «¡Alemania, Alemania!» La Argentina valía sólo «por su gran poder de representación». Vale la pena recordar las circunstancias en que, le oí repetir una vez eso. Ante un viajero que elogiaba la belleza rotunda e impúdica de las mujeres brasileñas, Osvaldo dijo su consabido «pero la Argentina tiene un gran poder de representación». Y se explicó así: «allá una mujer no es más que una mujer, aquí en cambio es una obrera que pasa camino a la fábrica...» Y seguía el argumento político: «...porque el peronismo le dio dignidad a la clase obrera argentina, etc. etc. etc.» Esta recurrencia política era una constante en él, y a veces parecía tan fuera de lugar que llevó a algunos a pensar que tenía algo de cínico. Creo más bien que respondía a su complejo sistema formal” (Aira, 1988, 12).

queda escindido entre lo simbólico y lo imaginario, entre la escritura y el cuerpo, entre el discurso y la lengua, lo que hace de su experiencia vital una confrontación con diferencias tanto fundamentales como insuperables. (Sättele, 9)

El hecho de que sea un narrador adulto rememorando sus crímenes de infancia genera una distancia entre el narrador y los hechos –casi nostálgico y sin arrepentimiento–, al mismo tiempo que se diferencia de los textos anteriores y le proporciona al relato un cariz aún más abyecto y siniestro que los antecesores. Hannes Sättele, en “El espacio vacío o descifrar lo ilegible: ‘El niño proletario’ de Osvaldo Lamborghini” (2014), sentencia que la voz del narrador revela el “posicionamiento de la clase burguesa respecto del surgimiento populista de la clase proletaria [dichos posicionamientos] tienen ya antecedentes en la estructura misma del discurso liberal sobre civilización y barbarie” (12).

Leer “El niño proletario” –como lo propone Caminada Rossetti– en contraste con el contexto político y con sus textos predecesores es revelador, en palabras de Ofelia Ros, en “‘La causa justa’ de la violencia de Buenos Aires a través del humor de Osvaldo Lamborghini” (2013): “el humor lamborghiniiano parodia satíricamente la desmentida del racismo, el sexismo y la xenofobia política confrontando su naturalización en la realidad social cotidiana de la historia reciente de la Argentina” (523-524).

Tanto el peronismo como los personajes representantes de las masas urbanas desempeñan una función central en el relato, al mismo tiempo que establecen una continuidad con “La fiesta”:

En textos anteriores a la última dictadura militar, la sátira lamborghiniiana avizora la consolidación de este impulso de exterminio. “El niño proletario,” escrito en 1973, cuando comenzaba el tercer periodo de gobierno de Juan Domingo Perón, ocupa un lugar emblemático en la parodia de esta tendencia [...] convocando las tensiones sociales que por un lado vehiculiza y por el otro agudiza el peronismo. En torno a la figura de Perón se contrapusieron las nuevas masas obreras a “los tradicionales partidos de clase media y de clases populares, que aparecieron confundidos en lo que empezó a llamarse la “oligarquía” (J. L. Romero 156). Asimismo, muchos sectores medios y altos de la sociedad consideraban que las crecientes masas obreras estaban compuestas por trabajadores

marginales a los que llamaban con desprecio, la “chusma ignorante” o el “lumpenproletariado” (L. A. Romero). (Ros, 2013, 529)

“La fiesta del monstruo” y “El niño proletario” son las contracaras de la moneda del peronismo en la literatura argentina: recuperan y representan las tensiones sociales de su contexto de escritura desde postura políticas diametralmente opuestas, por lo cual, en cierto sentido, “El niño proletario” es la respuesta a “La fiesta”. Una réplica codificada de forma paralela a su predecesor: actualiza “El matadero” y pone de manifiesto la dicotomía civilización/barbarie desde las antípodas de la visión de Bustos H. Domecq.

Tanto en “El matadero” como en “La fiesta del monstruo” y en “El niño proletario” la fiesta siempre se encuentra en primer plano: “Posiblemente los tres textos paradigmáticos de esta tradición –que Ludmer ha agrupado bajo la denominación de ‘la fiesta del monstruo’– sean los siguientes, en orden cronológico de escritura: ‘La refalosa’ (Ascasubi, 1997); ‘El matadero’ (Echeverría, 1992); ‘La fiesta del monstruo’ (Borges & Bioy Casares, 1997).” (Sättele, 9, nota 1).

Las de “El matadero” son fiestas luctuosas: la Cuaresma y el luto de la esposa de Juan Manuel de Rosas, en “La fiesta del monstruo” la fiesta popular peronista. En cuanto a “El niño proletario”, críticos como Caminada Rossetti, Ros, Sättele y Dabove, suscriben dicha continuidad temática desde diferentes enfoques.

Como se vio en el capítulo anterior, las demostraciones peronistas fueron interpretadas, sencillamente, como desmedidas fiestas populares por la oposición, Caminada Rossetti lo corrobora al analizar la representatividad en el cuento: “Se identifican dos planos de representación: el peronismo como fiesta orgiástica y la sexualidad como terreno de enfrenamientos ideológicos” (2013, 33).

Para Juan Pablo Dabove, en “‘La muerte la tiene con otros’: sobre *El niño proletario*” (2008), la fiesta en “El niño proletario” es comparable a una fiestonga sadiana:

Para “fiestongas de garchar”, las de Sade. En la obra de Lamborghini, nada se aproxima más a la fiestonga sadiana (Sade, *Les 120 journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage*, de 1785) que *El niño proletario* (fantasía del marqués de S., podemos imaginar). Esa cercanía es evidente en el estilo de ominosa legibilidad y en los temas comunes: la tortura y muerte de un niño infinitamente disponible, la coprofagia y la emetofagia, el incesto (la “trémula eyaculación” en el rostro bordado de la madre del narrador), la violencia como performance homosocial y la correspondiente fobia a la vagina (“Porque la venganza llama al goce y el goce a la venganza pero no en cualquier vagina y es preferible que en ninguna”) (67), el corte hasta el hueso “depreciable y atorrante” que blanquea el fondo de la herida como forma favorita de tortura. (215)

La acertada lectura de Dabove permite dimensionar el carácter festivo-ritual de la violación y asesinato, ya que estas se tratan de una puesta en escena de un “performance homosocial” de fantasías de dominación.

Para Sättele (17-18), apoyado de Josefina Ludmer, el desbordamiento de la violencia y la perversión en el cuento hace de “El niño proletario” el último de la serie de reescrituras festivas (lo cual problematizaré en el siguiente subcapítulo y en el último capítulo). En ese sentido Sättele logra diferenciar esta reescritura del resto de su tradición:

Esto revela que, en realidad, no se trata aquí de una nueva articulación de los discursos de violencia que han marcado la historia argentina y que se conocen por tradición: el procedimiento retórico que interesa aquí no es el de reescribir la violencia, sino más bien el de describirla (precisamente no en el sentido de ‘leerla’, ‘interpretarla’, ‘descifrarla’, sino en el sentido de ‘borrar lo escrito’, ‘dejar de interpretar’ o ‘des-cifrar’ para hacer surgir algo violento en sí mismo que está más allá de todos los discursos específicos sobre la violencia: el espacio vacío como una condición existencial del sujeto humano). (9)

Las grotescas e hiperbólicas descripciones de Lamborghini le otorgan una nueva dimensión a la serie de discursos sobre la violencia. Lo cual me parece pertinente comparar con el carácter performativo y ritualista que otros críticos han encontrado en este cuento. Dabove –como Ludmer

y Sättele— encuentra, gracias a la espectacular violencia, en “El niño proletario” un límite dentro de su tradición:

En esta dimensión espectacular reside la diferencia entre *El niño proletario* y las otras fiestas del monstruo. *El niño proletario* cuenta un crimen en dos momentos: primero la violación y la tortura, luego la estrangulación y la puesta en escena. El segundo momento no es un plus de crueldad. Probablemente es el acto menos cruel de la serie, y desde esa perspectiva no corona el *crescendo*. Es un plus de sentido, que hace que el cuerpo del niño proletario deje de ser un despojo y se convierta en una reliquia (esto es, en el soporte de una memoria). A diferencia del unitario de “La refalosa”, del unitario de “El matadero” o del judío de Borges-Bioy, a Stropani no se lo deja tirado en la zanja de sus tormentos (el mismo barro de “El matadero”, más de cien años después), sino que se lo enarbola en el límite entre dos territorios (como los cadáveres de los bandidos, mutilados, despedazados y exhibidos en los cruces de caminos). (2008, 226-227)

Por un lado, la existencia de relaciones de dominación y sometimiento en el relato son innegables; por otro, la interpretación de un asesinato y violación ritual tiene, igualmente, cabida. Según Ofelia Ros “el realismo lamborghiniiano no sólo se interna en las fantasías de dominación y sometimiento que estructuran una realidad social clasista jerárquica y explotadora, sino en las prácticas de tortura y exterminio en las que se funda dicha estructura” (2014, 11). Los niños burgueses reafirman su postura en la jerarquía social al violar y asesinar al niño proletario. El poder económico y simbólico que ostentan los niños burgueses lo manifiestan por medio de un acto físico: el sometimiento del proletario, no solo en un plano estructural, sino también la ostentación de poder físico sobre el cuerpo del otro. Stropani se describe como un individuo precario desde su nacimiento: “Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre” (Lamborghini, 1988, 63). La descripción por parte del narrador y perpetrador del crimen lo reducen a un vendedor de periódicos mal vestido: “Desde niño el niño proletario trabaja, saltando de tranvía en tranvía para vender sus periódicos. En la escuela, que nunca termina, es diariamente humillado por sus compañeros ricos [...] ¡Estropeado! con su pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo y los periódicos bajo el brazo” (*idem*, 63-64).

Un niño incapaz de aprender por su propia condición: “Stroppani era su nombre. pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de ¡Estropeado!”⁴² A rodillazos llevaba a la Dirección a ¡Estropeado! cada vez que, filtrado por el hambre, ¡Estropeado! no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande” (*idem*, 63). El niño proletario es reducido a fuente de divertimento: en la escuela es la burla y, fuera de ella, de placer sexual y cumplimiento de fantasía de dominación y de un performance homoerótico. Para el narrador el proletariado está condicionado al fracaso. Su propia hambre le impide estudiar y lo orilla al trabajo infantil y desnutrición. Esteban, Gustavo y el narrador toman ventaja de la debilidad de Stroppani para su satisfacción carnal y para afianzar su poder simbólico dentro de su contexto económico y social. En palabras de Iglesia: “En el texto de Lamborghini tres muchachos burgueses pueden violar y degollar a un niño proletario porque tiene en la cara, en la expresión, las marcas de su cultura” (2004).

Nicolás R. Poblete, en “Niños sagrados: Homines sacri el niño proletario y el Montacerdos” (2002), interpreta el crimen como un ritual: “La violencia extrema que generan la tortura y la matanza del niño, más el placer sexual que acompaña la ejecución, pueden velar lo que indudablemente se drena: una marca ritual” (86). Poblete sigue de cerca *Homo Sacer: la vida nuda o el poder soberano* de Giorgio Agamben y emplea conceptos como *homo sacer*, poder soberano y cuerpo biopolítico para analizar el cuento de Lamborghini (83).

⁴² Esto ejemplifica claramente cómo la violencia es estructural y sistémica: en todos los niveles de las estructuras jerárquicas se humilla a Stroppani; la maestra lo hace desde su superioridad como enseñante: “Antes de que la “mano militar” de Gustavo hunda la cabeza de ¡Estropeado! en el barro de su degradación, antes de que el pene y el punzón del narrador lo corten y lo callen, la maestra operó la primera distribución entre burgueses y proletarios, y silenció definitivamente a Stroppani. Opera esa distribución a patadas y rodillazos, desde luego. Pero antes, la opera por medio del juego de palabras, cuando reemplaza Stroppani por ¡Estropeado! Esa es la violencia “original” que determina y regula la otra” (Dabove, 2008, 220). La maestra, al tratarse de una figura de autoridad, autoriza y legitima las violencias posteriores.

La alteridad y la pertenencia grupal desempeñan un papel central en la codificación de lo sagrado, lo cual hace de la fiesta un rito: “La otredad sería el elemento dislocante y desestructurante, que desintegra los regímenes representados. El ‘otro’ se conforma como objeto de la fiesta, es decir, del juego con entre los cuerpos e ingresa al espacio de la comunidad como aquél que interrumpe las dimensiones temporales y espaciales del clan sagrado y/ o de iguales de la burguesía” (Caminada, 2013, 35-36).

Para Poblete, la vida con la cual se puede acabar es la sagrada, la que es digna de ser sacrificada. Así, Stroppani es indigno de la vida, por lo tanto, merece una muerte ritual. La manifestación de la violencia va más allá del sometimiento y castigo, es un ritual donde los niños burgueses se reafirman dentro de un sector alto en la estructura y jerarquía social y corporalizan su “superioridad” dentro de las mismas.

La relación del texto de Lamborghini con el de Echeverría es incuestionablemente hipertextual. En términos de Gérard Genette, el hipotexto es “El matadero” y el hipertexto “El niño proletario”. Ningún crítico –al menos ninguno de los aquí referidos– ignora este hecho y los acercamientos al análisis de “El niño proletario” con su tradición literaria y las dicotomías civilización/barbarie, burguesía/proletariado, etcétera, y la inversión de signos nunca faltan. No obstante, el análisis de la especificidad de la relación hipertextual de los cuentos deja mucho que desear. Por ejemplo, Ofelia Ros tanto en “‘La causa justa’ de la violencia de Buenos Aires a través del humor de Osvaldo Lamborghini” como en “Perversión e historia en ‘El niño proletario’ de Osvaldo Lamborghini” habla libremente de parodia, sátira y parodia satírica en numerosas ocasiones sin detenerse a profundizar sobre qué entiende por parodia, sátira o parodia satírica.

En el primer capítulo me referí a la obra de Linda Hutcheon *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, como sustento teórico para ahondar en las relaciones

textuales entre “El matadero” y sus reescrituras. Su perspectiva es muy útil para acercarse al género. Sin embargo, la mención del concepto *parodia satírica* de Ros complejiza, no desatinadamente, el estudio de la obra de Lamborghini, y, en especial, “El niño proletario”. En otro texto de Hutcheon, “Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, de forma sintética y concisa, define cada uno de los conceptos mencionados y sus posibles entrecruzamientos. Ahora bien, en el caso de “El niño proletario” Lamborghini satiriza al extremo la visión clasista de la burguesía, mientras que parodia tanto a “El matadero” como “La fiesta”, el cuento lamborghiniiano tiene pues una función triple: ridiculiza la inepta cosmovisión burguesa (lo extratextual), asimismo, tiene como blanco los textos de Echeverría y Bustos Domecq⁴³ (lo intertextual) y la propia tradición literaria en la que se inscribe.

“*El Matadero* es un banco de prueba de la representación del pueblo y sus peligros. El texto irritado termina condenándolo. Lamborghini enfrenta el desafío de una tradición realista congelada y logra desviarla. Sin embargo, ambos trabajan la violencia como crímenes impunes sobre víctimas de la cultura. No hay castigo. Sólo la literatura se hace cargo del desastre” (Iglesia, 2004), sentenció Cristina Iglesia. Lamborghini emplea la inversión y desviación como herramientas principales, lo cual –con Hutcheon– es una herramienta de doble filo, ya que, al invertir y desviar la tradición y textos anteriores, los consagra y legitima dentro de la propia tradición. Se busca inscribir en ella y, como apunta Iglesia, busca también hacerse cargo del desastre de su presente y su pasado por medio de la literatura.

⁴³ Algunos autores incluyen otros textos como “La refalosa” de Ascasubi, sin embargo, mi estudio se limita a los textos mencionados.

II.III. *LE VISTE LE CARA A DIOS*: REPENSAR LA TRADICIÓN DESDE LA TEORÍA LITERARIA FEMINISTA

Un eje central en el feminismo, en general, y en la teoría literaria feminista revisionista, en particular, es el cuestionamiento del canon.⁴⁴ La formulación del canon –¿cánones?– responde a múltiples factores: políticos, históricos, culturales, etcétera. La elección de obras e inclusión en una lista llamada canon (a veces con apellido como nacional, occidental, universal, latinoamericano) no tiene nada de objetivo y tampoco responde a conceptos inmanentistas sobre el valor literario de una obra como lo quisieran críticos como Harold Bloom.

Se pretende que el canon refleje la condición humana, pero en un mundo estructurado desde el patriarcado la “condición humana” es todo menos imparcial. Esto es muy claro para críticas y escritoras feminista y cuestionar, no solo el canon, sino cómo se lee, por qué se consagran a ciertos autores u obras y las incidencias de esto en una cultura falologocéntrica es fundamental en la praxis feminista. Patrocínio Schweickart, en “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura” (1989), afirma que: “la crítica feminista es una forma de *praxis*. La cuestión no es interpretar la literatura de diversas formas, sino también *cambiar al mundo*” (123). La misma autora piensa en una estética de la recepción feminista y subraya el carácter masculino del canon: “el análisis feminista de la actividad de la lectura comienza con darse cuenta de que el canon literario es androcéntrico” (125).

Esto también abre el debate a temas sobre cómo y hacia dónde se debería dirigir la teoría y crítica feminista. Sobre el revisionismo feminista, Elaine Showalter señala, en “La crítica feminista en el desierto” (1981), que:

Toda la crítica feminista es, en cierto sentido, revisionista, ya que cuestiona la pertinencia de las estructuras conceptuales aceptadas, y, de hecho, gran parte de la crítica estadounidense actual afirma ser también revisionista. La defensa más amplia y estimulante de este “imperativo

⁴⁴ Aunque para mi proyecto de investigación resulte más relevante el concepto *tradición* que *canon*, retomo el cuestionamiento más amplio de la teoría feminista sobre el canon para la tradición literaria argentina.

revisionista” la hace Sandra Gilbert: afirma que la mayor ambición de la crítica feminista es “descodificar y desmitificar todas las preguntas y respuestas veladas que siempre han ensombrecido las relaciones entre textualidad y sexualidad, género literario y género, identidad psicosexual y autoridad cultural”. (384)

Asimismo, afirma que tanto la crítica como historia e interpretación literaria parten de la experiencia del hombre y a esto se le pretende atribuir la calidad de universal. La autora problematiza sobre la necesidad de, más allá del revisionismo, crear nuevos parámetros que se alejen de la tradición crítica y cosmovisión masculina. Schweickart al leer a Virginia Woolf, llega a una conclusión similar: “No se puede confiar en profesores, historiadores y poetas del sexo masculino para saber la verdad acerca de las mujeres. La mujer misma debe hacerse cargo del estudio de la mujer” (1989, 117).

Ahora bien, cualquier elección o enumeración de una lista –en este caso, para un corpus de estudio– representa problema. En el caso particular de mi proyecto de investigación: elegir una serie de autores que reescribieron “El matadero” de Esteban Echeverría, la elección, por motivos prácticos, tiene que ser tanto asequible como un reflejo del *hic et nunc* de la crítica académica. Por eso la inclusión de *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara, porque elegir un corpus representa releer y reinterpretar una tradición desde una óptica –desde la mía al menos y en eso también visto desde una perspectiva de teoría feminista– cuestionadora y revisionista.

Gabriela Cabezón Cámara (Buenos Aires, 1968), escritora y periodista, estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y comenzó a publicar en 2009 con *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia). Su segunda novela, *Le viste la cara a dios*⁴⁵ (2011), ha sido reeditada en numerosas ocasiones, se ha reescrito en octosílabo y en novela gráfica con ilustraciones de Iñaki Echeverría

⁴⁵ En adelante *Le viste*.

(Beya, Eterna Cadencia, 2013) y ha sido llevado al teatro por Marisa Busker en 2016 (Favaro, 2019) y performances de danza. En 2014, la autora publicó *Romance de la negra rubia* (Eterna Cadencia) y en 2017 *Las aventuras de la China Iron* (Random House), ambas novelas.

Además de la interesante historia editorial de *Le viste* y sus reelaboraciones en distintos lenguajes, vale la pena destacar cómo inicia el proyecto:

La novela breve forma parte de un proyecto de la editorial Sigueleyendo que en 2010 pidió a varios escritores latinoamericanos que se encargasen de reescribir un cuento clásico de la literatura para editarlo en formato digital. La propuesta de Cabezón Cámara fue la reescritura de *La Bella durmiente* en tres editoriales, formatos y soportes diferentes: ebook, libro y novela gráfica. (*idem*, 2019, 93).

De acuerdo con Nancy Fernández, en “Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara” (2018): “la *nouvelle* se desprende del cuento de hadas donde la protagonista duerme; con la salvedad de que aquí se devela, sin parodia, el horror de un itinerario que va de la vejación extrema a la ira desenfrenada” (114). Al mismo tiempo se desprende de “El matadero” de Esteban Echeverría y “La refalosa” de Hilario Ascasubi, tiene, pues, tres hipotextos, aunque lleva la reescritura de los textos a lugares alejados de las diégesis originales con planteamientos políticos y sociales relevantes para la Argentina de inicios de siglo.

La *nouvelle* de Cabezón Cámara narra la historia de Beya, una mujer cautiva, víctima de una red de trata de blancas, en un prostíbulo de Lanús, en el conurbado bonaerense, sus abusos y cómo logra asesinar a sus captores y huir a España. De los otros cuentos del corpus del proyecto de investigación este es el que más se aleja del modelo diegético de “El matadero”. A diferencia de los otros textos no se narra el encuentro/enfrentamiento con el otro, Beya ya está presa al iniciar el relato, las relaciones de poder también son muy distintas. En *Le viste* hay venganza y el personaje principal encuentra una salida. Adelante analizaré más a detalle dichas diferencias. Sin

embargo, hay una serie de relaciones hipertextuales que vinculan a la *nouvelle* con su tradición y la literatura argentina del siglo XIX.

Por su parte, la autora acepta y es consciente de la tradición. En la entrevista de Nora Domínguez “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara” (2014), Cabezón Cámara responde a una pregunta sobre el imaginario nacional de violencia de la siguiente manera:

Es un imaginario al que yo no puedo renunciar. En términos de literatura, para mí son los textos fundamentales, esos cuya lectura me marcó un antes y un después, incluso cuando no podía pensar en términos de tradición ni de ruptura [...] ya casi no puedo pensar la violencia sin referirla a esos textos: me la filtran, me la estructuran, me la llenan de *leit motifs*. La carne, su falta, la lucha por la achuras, el degüello del nene, la violación elidida, el degüello una vez más, pero esta vez intencional y del enemigo político, la fiesta, el erotismo bestial “para nosotros no es mengua el besarlos en la lengua”, la leva, el ejército, el hambre, el indio, la cautiva, la muerte del niño destripado, el parto, la lluvia de golpes, la violación, el castigo por el sexo, por su falta y por su exceso, la matanza del amo, y, por fin, los cadáveres, esos que de no estar están en todas partes, incluso en el sexo, “en las conchitas de las pendejas”. Son textos que ponen en juego poéticas poderosas, por eso fundan y marcan y se hacen inevitables. (2-3)

De igual forma, la crítica ha vinculado *Le viste* con la tradición de Echeverría. Tanto para Leonardo Graná (2015), como para Paula Daniela Bianchi (2015) hay claras relaciones hipertextuales con “El matadero” y “La refalosa” de Hilario Ascasubi. Desde las primeras líneas Cabezón Cámara invoca a su tradición: “si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca” (2011, 6). Al respecto Graná observa: “Aquí se repiten textualmente las palabras del texto de Echeverría (135) y con ligeras variantes las del poema de Ascasubi: ‘... y lo sabemos parar / para verlo *refalar*/ ¡en la sangre!’ (155)” (2015, 181). Además, la palabra mazorca evoca a la organización policial al servicio de Juan Manuel de Rosas: La Mazorca. Asimismo, ciertas metáforas de la industria cárnica sugieren una relación con el espacio *matadero*, imprescindible en la literatura argentina (Bianchi, 2015). Por ejemplo: “ellos te pueden pasar a degüello como a

un chanco y filetearte después como si fueras jamón” (Cabezón Cámara, 2011, 9) o “pedís parirle mil hijos para que pueda venderlos en el mercado ilegal, te via llenar de chinitos si me metés esa verga hasta llenarme de guasca como si fueras el toro con las mayores cucardas de este año en la Rural y yo cada una de las vacas que se tiene que montar tu destino semental para darle mayor gloria a nuestro ser nacional” (*idem*, 12). Por medio de esta serie de relaciones hipertextuales y referencias la autora se inscribe y reescribe la tradición literaria argentina.

El tratamiento de la violencia en *Le viste* también remite al imaginario de la violencia, iniciado por Echeverría, como apuntó Martín Kohan, se trata de un abuso numérico. Lo mismo se cumple en “El niño proletario” y *Le viste*. En los otros textos de la tradición la violencia manifestada en la violación es un evento único, en esta *nouvelle* la violación es sistémica, reiterada y mercantilizada. Las relaciones asimétricas de poder y violencia parten de dicotomías bien definidas: en “El matadero” unitarios y federales, en “La fiesta del monstruo” un judío intelectual y la masa peronista, en “El niño proletario” clase alta y proletariado, en “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” humanos y gauchoides: civilización y barbarie.

Paula Daniela Bianchi (2015) al analizar la violencia en la *Le viste* parte de: “un concepto de representaciones de la violencia entendido no como un impulso sino como las manifestaciones de las relaciones de poder y dominación, como una construcción social y política, es decir como un enunciado político que se inscribe en los cuerpos vulnerables” (2). La violencia hacia Beya es una estructural, machista y patriarcal: “Una violencia de género asumida como expresión máxima de poder” (*idem*, 8). La violencia hacia subalterno no resulta panfletaria, en comparación con “El matadero” o “La fiesta”, en *Le viste* violación es la impresión en el cuerpo de Beya de una mentalidad misógina donde la trata de blancas es un negocio rentable, donde la violencia hacia las mujeres y los feminicidios forman parte del contexto.

Gabriela Cabezón Cámara es muy consciente de esta particularidad de su obra frente a las otras de su tradición:

Lo político aparece como pugna, como una violencia que estructura a la sociedad y a la cual se intenta resistir. En mis textos no hay patria, no hay un todo que dominar ni un todo que contenga, no hay una idea de pertenencia a una Nación. En todo caso habría clases, pero no se representan como universales en el sentido de que están contenidas en la situación que se relata, no tienen más referencias que las que se describen, los personajes no se sienten parte de algo mucho más grande o en todo caso les parece distante, otro planeta, la política es lo que se practica ahí en el lugar en el que están, es una escala pequeña, no pasa del tamaño de una villa. (Domínguez, 2014, 3)

La violencia política y de clase parece más representada en la tradición que la de género.

La autora, al pensar en la literatura que la precede, recurre a referencias explícitas e implícitas de la misma para abrir la conversación entorno a un debate sobre la subalternidad con perspectiva de género. Para Graná, nombrar el canon es enfrentarse a él, repensarlo y reescribirlo para dialogar con él y debatirlo; el canon atravesado por la violencia y nombrado por Cabezón Cámara presenta una forma distinta de violencia antes invisibilidad en el canon y tradición.

Leonardo Graná lleva más lejos la propuesta de reescritura Cabezón Cámara: “Es, finalmente, preguntarse por la existencia misma del canon y su valor inevitablemente mudable. De ser así, y de ser interpretada según esta estrategia, se puede reconocer la ambición de *Le viste la cara a Dios* de posicionarse no solo en la tradición de “El matadero”, sino en instalarse como “El matadero” del siglo XXI” (Graná, 2015, 197). En efecto, el canon es mudable, el revisionismo feminista lo ha puesto sobre la mesa. No obstante, me parece necesario cuestionar la afirmación de Graná. Por un lado, desconocemos si la ambición de la autora era “instalarse como “El matadero” del siglo XXI” –en todo caso, ¿no se podría pensar lo mismo de H. Bustos Domecq, Lamborghini y Nieva con sus respectivos siglos?–; por otro, sí, la autora hace referencias a la obra de Echeverría y Ascasubi y retoma el tema de la violencia y violación que atraviesa tres siglos de literatura argentina, y eso la posiciona en su tradición, pero la lectura de Graná, en este aspecto, se

antoja categórica para un siglo que apenas comienza y que no ha terminado de reescribir su tradición.

En cuanto a la forma en *Le viste* que se inscribe en su tradición, se puede entender desde la lógica de una literatura menor, una literatura revolucionaria. Gilles Deleuze y Félix Guattari en el tercer capítulo de *Kafka. Por una literatura menor*, “¿Qué es una literatura menor?” definen este concepto, el cual tiene tres características: es la que una minoría hace en una mayor, todo es político en ella y tiene un carácter enunciativo colectivo. Al ser una mujer y su segunda novela, en comparación con otros escritores hombres de su tradición, la *nouvelle* se inscribe en la tradición como minoría. *Le viste*, tiene claras propuestas de denuncia política desde la subalternidad (Bianchi, 2015). Y el carácter “enunciativo colectivo” se puede interpretar desde la denuncia de la violencia de género que propone la autora, las cuales responden al contexto argentino. Basta con recordar el epígrafe de la novela gráfica *Beya*: “APARICIÓN CON VIDA DE TODAS LAS MUJERES Y NENAS DESAPARECIDAS EN MANOS DE LAS REDES DE PROSTITUCIÓN. Y JUICIO Y CASTIGO A LOS CULPABLES.”

Vuelvo a la teoría literaria feminista, Schweickart describe un círculo vicioso en la conformación del canon: “Un canon androcéntrico genera estrategias de interpretación androcéntricas, que a su vez favorecen la canonización de textos androcéntricos y la marginación de textos ginocéntricos” (1989, 133). De ahí la importancia de pensar desde la crítica *Le viste* en relación con su tradición, por lo demás, una tradición, mayoritariamente, escrita y reescrita por hombres. Aunado a la tensión entre tradición y ruptura, se encuentra el proceso de inmasculación que podemos inferir de la lectura de Cabezón Cámara de la tradición. En el texto citado de Schweickart afirma que “las lecturas feministas de textos escritos por hombres están motivadas por el deseo de desbaratar el proceso de inmasculación” (*idem*, 138). Me tomo la libertad para

dilatar la propuesta de Judith Fetterly, retomada por Schweickart, hacia la escritura. En *Le viste* también hay una voluntad por desbaratar dicho proceso y repensar, desde el feminismo, una tradición literaria. Tal vez esto explique el porqué de la elección de Cabezón Cámara por alejarse del modelo diegético de “El matadero” y las diferencias en los desenlaces.

La autora logra insertarse en la tradición al retomar tópicos y nombrarla. Pero la lleva más allá, en términos formalistas, desautomatiza la reescritura de “El matadero” –y de paso *La bella durmiente*– al no apegarse a la diégesis original. Beya, a diferencia del unitario, el judío o el niño proletario, sobrevive. En este sentido, *Le viste* parece más esperanzadora para un país con un movimiento social que exige “Ni una menos”. Desde H. Bustos Domecq hasta Nieva, los autores han actualizado “El matadero” con inquietudes sociales, políticas y culturales propias de su contexto de escritura. Y al recurrir a la reescritura plantean una relación dialógica con la tradición y ruptura y consolidan una tradición de la ruptura, Cabezón Cámara lo logra al mismo tiempo que pone sobre la mesa el debate sobre otro tipo de violencia.

III. MICHEL NIEVA Y LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

III.I INTRODUCCIÓN A MICHEL NIEVA Y A *¿SUEÑAN LOS GAUCHOIDES CON ÑANDÚES ELÉCTRICOS?*

Michel Nieva (1988, Buenos Aires), narrador, ensayista, poeta y traductor, estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. En 2011 publicó el libro de poesía *Papelera de reciclaje* (Huesos de Jibia). También tradujo a Columella, Heráclito y Plinio el Viejo. En 2013 vio la luz su primer libro de narrativa, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, posteriormente, el autor escribió, basado en este libro, el guion para el videojuego *Elige tu propio gauchoides* (<https://www.pungas.space/gauchoides/>). En 2018 publicó *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino* y, dos años más tarde *Tecnología y Barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Estos tres últimos fueron publicados por la editorial argentina independiente Santiago Arcos, en el catálogo PARABELLUM. Al momento de escritura de esta investigación Nieva es docente y becario doctoral en la Universidad de Nueva York. La obra de Nieva se ha traducido al inglés, italiano y búlgaro. Otros reconocimientos recientes que lo han consagrado como joven promesa literaria son: el Premio O. Henry de ficción corta 2022 (junto con Samantha Schweblin) por el cuento “El niño dengue” –traducido al inglés por Natasha Wimmer, traductora de escritores como Roberto Bolaño y Álvaro Enrigue– y la mención por la revista *Granta* como uno de los mejores narradores jóvenes en español (Vera Ibáñez, 2022).

A pesar de que existen diversas entrevistas y reseñas de orden periodístico sobre Michel Nieva y su obra en el internet, la bibliografía crítica y académica sobre el autor deja mucho que desear. Dos artículos académicos dedicados exclusivamente a *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* que vale la pena mencionar son: “Una representación histórica argentina: cuerpos civilibarbáricos en *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) de Michel Nieva”, de Juan José Hidalgo Santis y “Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo

XXI”, de Lucía María De Leone. Ambos proponen tesis muy relevantes para el análisis de la corporalidad en el libro de Nieva, las cuales serán de gran ayuda para este capítulo; no obstante, mi enfoque es el de la tradición y consagración literaria y la parodia, temas tratados tangencialmente en dichos artículos. Me parece pertinente una aproximación al texto que abarque aspectos más generales como los mencionados, de igual forma creo que la obra de Nieva precisa de un análisis desde la universidades e instituciones ya que su propuesta literaria tiene un gran mérito, no solo en términos de teoría y tradición literaria, sino también por la trascendencia de los temas tratados en la obra del autor y su relación con la actual coyuntura cultural, social y tecnológica.

Ya que pocas cosas en *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* –me refiero al libro en su totalidad y no exclusivamente al cuento de mismo nombre– son gratuitas, todo tiene una fuerte carga referencial a la literatura e historia argentina y a la ciencia ficción, inicio el análisis desde una óptica paratextual, ya que, como mencioné en el primer capítulo, los paratextos se encuentran en un plano central en el discurso y estética planteados por el autor en el libro. Para este estudio me enfocaré en tres: título, portada y epígrafe.

De Leone subraya el uso que Nieva hace de los paratextos y emplea una metáfora cibernética: “Como si se tratara de una cadena de hipervínculos, el título linkea con el de la novela de Philip K. Dick -*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968)-” (2017, 13). De esta manera, Nieva establece un vínculo genealógico y de género con la ciencia ficción. Asimismo, es una parodia adaptada a las pampas: la ciencia ficción tropicalizada con lugares comunes y personajes latinoamericanos. Hay androides, sí, pero no de cualquier tipo, estos son androides argentinos rurales vinculados con una identidad nacional y relacionados con una tradición literaria.

Con esta elección Nieva establece el vínculo entre una tradición literaria argentina y una novela imprescindible para pensar la ciencia ficción. Así, el autor alude al género de la obra y a su carácter paródico. En palabras de De Leone:

donde los androides de ese mundo devastado [el de la novela de Philip K. Dick], en el libro de Nieva son los gauchos del apocalipsis cyber-rural, y el animal eléctrico que sustituye a la oveja es, tan luego, el ñandú, ave emblemática de las tierras pampeanas y sus habitantes. El sistema de enlaces sigue hacia la película que versiona dicha novela, Blade Runner (1982) de Ridley Scott, cuya trama se ambienta en un futuro distópico del planeta hacia 2019- donde se esconden los “replicantes” refugiados, que habían sido fabricados por una megacorporación para trabajos de riesgo y esclavitud en ruinosas colonias fuera de la Tierra. Por medio de la ingeniería genética, estas réplicas pretendían ser “más humanos que los humanos”, dotadas de mayor fuerza física y menos emociones. (*idem*)

El segundo paratexto es la portada,⁴⁶ creada por el ilustrador argentino Juan Pez. En ella encontramos algunos jinetes del Ejército Rebelde de Gauchoides atravesando una pampa futurística propia del universo de la obra, ahí se halla un cartel de Mousinho, referencia al segundo cuento del libro. En esta pampa vemos el campo parcelado por medio de alambre de púas, tecnología bárbara que cambió para siempre la fisionomía de las oceánicas praderas argentinas.⁴⁷ La portada emplea como “hipertexto”⁴⁸ –o se basa en– al cuadro *La vuelta del malón* del pintor argentino decimonónico Ángel Della Valle.⁴⁹ Nieva evoca directamente esta referencia pictórica en el tercer cuento del libro: “*útil sería que esta escena intentara evocar al lector, de alguna manera, el cuadro La vuelta del malón, de Ángel Della Valle, aunque en versión cyberpunk y futurista*” (Nieva, 2013, 50).⁵⁰ El cuadro de Della Valle “fue celebrada como la ‘primera obra de arte genuinamente nacional’ desde el momento de su primera exhibición [...] en 1892” (Malosetti

⁴⁶ Figura 2.

⁴⁷ Ver nota 64.

⁴⁸ Por decirlo en términos genettianos.

⁴⁹ Figura 3.

⁵⁰ Cursiva en el texto original.

Costa); en él se encuentra una conocida figura de la literatura argentina: la cautiva. Asimismo, son evocados otros tópicos del imaginario de la Argentina del siglo XIX: la Conquista del desierto (1879-1885), el encuentro entre dos culturas, la representación de los indígenas como salvajes, el ganado europeo en el continente americano (los caballos). Cabe destacar que, de nueva cuenta, este paratexto invita al lector a pensar en un juego entre dos tradiciones: una nacional y otra perteneciente a la ciencia ficción; de esta manera se genera un efecto contrastante: el alcance universal de este género con un enfoque regional.

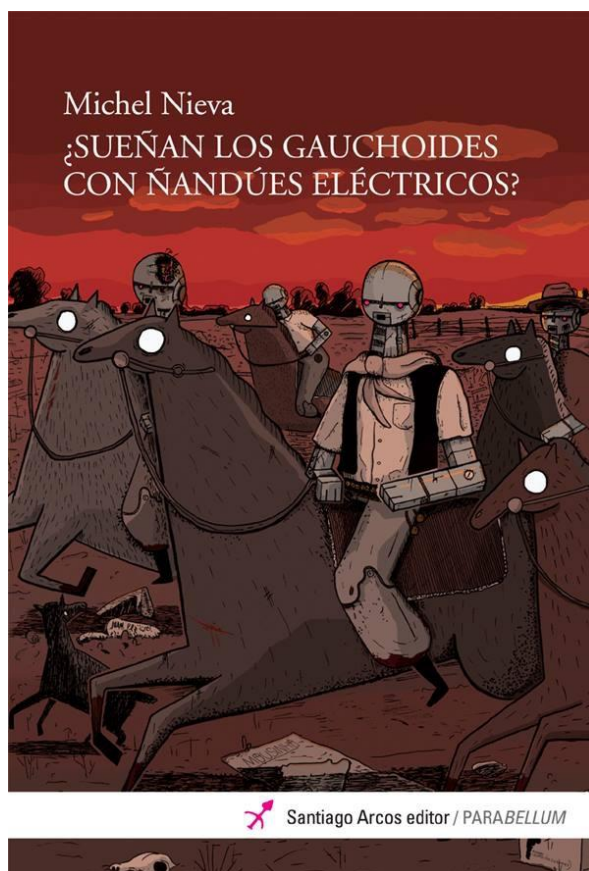


Figura 2. Recuperada de <https://lineasuspensivas.wordpress.com/2017/06/04/sobre-suenan-los-gauchoides-con-nandues-electricos/>



Figura 3. Recuperada de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/#gallery>

Una reedición, en 2022, por la editorial peruana independiente Colmena Editores también reinterpreta el cuadro de Della Valle.⁵¹ En esta portada hay menos referencias del propio universo literario creado por Nieva, el enfoque es hacia los gauchoïdes, quienes, a su vez, parecen regionalizados para dar una imagen más peruana que pampeana. Me parece interesante que en ambas portadas los gauchoïdes parecen más andrôides que humanos; empero, un tema central en el libro es la indistinción entre original y copia, entre creador y creatura, entre humano y no-humano. Sin embargo, esta inconsistencia podría interpretarse como una licencia creativa y editorial o, tal vez, mercadológica.

⁵¹ Figura 4.

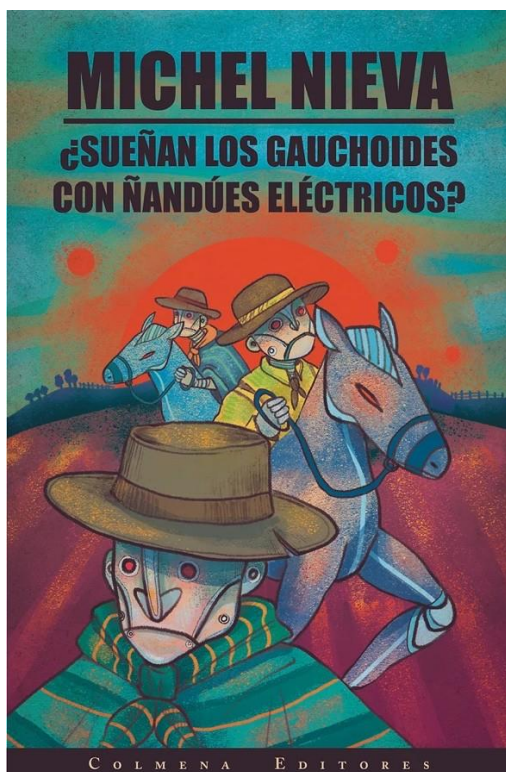


Figura 4. Recuperada de <https://colmenaeditores.wixsite.com/publicaciones?lightbox=dataItem-k486prv5>

El tercer paratexto que propongo para esta lectura de referencias explícitas es el epígrafe del libro,⁵² “¡El país argentinoide!” verso tomado del poema “Ayer” de Osvaldo Lamborghini:

¿Cuándo murió Cámpora?
 Ayer, 19 de diciembre de 1980, pero,
 la verdad, ¿a quién va a importarle la verdad?
 —en el país inmundo (amado)
 donde el pajarraco inmundo ¡Martínez!
 de Hoz puede ser ministro de Economía:
 en el país argentino estéril
 de los estériles militares argentinos.
 Me acuerdo que Perón decía: “—No,
 si las armas no las tienen de adorno,
 lo que tienen de adorno es la cabeza”.
 ¡El país argentinoide!

⁵² Más adelante analizaré los epígrafes de cada cuento.

¿Cuándo murió Cámpora?
Ayer, querida mía.

Si vos supieras (sabés)
cuántas leguas de tierra cuesta cada palabra
y que encima, debajo, la pueblan y repueblan de cadáveres:
el '80, ¡qué hijos de puta!
trajeron a los inmigrantes
—para matarlos.
El loquito Videla y el degenerado de Harguindeguy.
Y el pelotudo máximo: Viola.

Agotaron la cuota del perdón, que era mucha.
¡Y yo hablo en serio, no estoy jodiendo!
Lamborghini del mundo, uníos.
Algunos, para hacerse la paja, utilizan la mano de Zenón:
bella como un talón, nadie lo niega,
Digámoslo a coro, idiotas: “¡Telón!”

En la Época en que no hay un carajo para transferir...
Pero es la Gran Época (jamás minúsculos) Precisamente: porque...
(Lamborghini, 2012, 185-186)

Aquí también la elección de Nieva funciona como una navaja de doble filo. Por un lado, al escoger un verso con el neologismo *argentinoide* el autor delimita sus referencias: Argentina y androides, lo cual, a su vez, refuerza el contexto del mundo que Nieva crea. Por otro, al utilizar como epígrafe un poema de Lamborghini evoca una tradición literaria específica: la de las reescrituras de “El matadero”, al mismo tiempo que establece cuáles escritores son sus precursores. Aquí me parece primordial retomar la famosa sentencia borgiana, la cual se encuentra en “Kafka y sus precursores”: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.” (Borges, 1974, 712). En este sentido Nieva *crea* su ascendencia literaria, y no —como se verá más adelante— para encomiar a la tradición que delimita. Al elegir a sus precursores no es para homenajearlos, sino para cuestionar el concepto *tradición literaria*.

De Leone resalta el carácter desdeñoso del neologismo de Nieva (basado en el neologismo de Lamborghini): “los replicantes del mundo futurista -es el 2037- que construye Nieva se sostienen, desde su nominación, en la fórmula morfológica “gaucho + oide”, donde el sufijo ‘con forma de’ se adhiere a un matiz despectivo. Y aquí recupero la dimensión paratextual y el epígrafe que encabeza el libro: ¡El país argentinoide!” (Leone, 2017, 217).

El neologismo argentinoide aparece en otro poema de Lamborghini, “Juana Blanco”, en referencia a la educadora argentina. Reproduzco algunos versos para contextualizar el uso de la palabra:

Juana Blanco yo me llamo,
vengo de una
—así se ortiva,
me meo por el lunfardo— familia
buena por el apellido y por los mangos,
una familia de la alta
burguesía argentinoide.
(Sarmiento: “Argentino es anagrama de ignorante”)

[...]

“en los manuales psiquiátricos cambien
la designación de *mongoloide*.
Ahora en su lugar pondrán, saben,
argentinoide”.
(Lamborghini, 2012, 180)

Como se vio en el capítulo anterior, Lamborghini no deja pasar la oportunidad para manifestar su orientación política, ni para hablar de la lucha de clases —por ejemplo, “Lamborghinis del mundo, uníos” parodiando la sentencia marxista—, ni para hacer referencia a la historia argentina, desde Sarmiento, pasando por Juana Blanco, hasta Héctor José Cámpora.

Resulta interesante la naturaleza hipertextual, pero sobre todo paródica, de los paratextos. La estrategia es sencilla, pero efectiva: Nieva propone una clave de lectura para su libro, el cual se

mueve con agilidad entre el pasado –con toda la carga referencial, histórica y cultural que hay en el mismo– y un futuro distópico para pensar el presente.

Antes de proseguir al análisis textual, vale la pena ahondar sobre la inclinación de Michel Nieva por la ciencia ficción.⁵³ En la entrevista con Liliana Vera Ibañez para *La Izquierda Diario* el autor responde a la pregunta “¿Cómo definirías tu literatura de ciencia ficción?” de la siguiente manera:

Hay un concepto de Úrsula Kroeber Le Guin que me resulta muy estimulante y es que la ciencia ficción vista como una bolsa transportadora, es capacidad de desautomatizar la literatura y traficar a sus historias jergas de disciplinas científicas y tecnológicas. Creo que es una tarea central en la era contemporánea, en la que el capitalismo viste de aura fascinante y fetichista sus productos y mercancías mediante una narrativa hiper despolitizante. La tarea de la narrativa de ciencia ficción es re-politizar esas narrativas y permitir verlas desde otra óptica. Precisamente ver las violencias extractivas, económicas y destructoras del ambiente.

Por un lado, en términos formalistas, la tradición de reescrituras y parodias a “El matadero” se desautomatiza al plantear la diégesis en una Argentina distópica. Por otro, la relevancia de la ciencia ficción en español y en Latinoamérica, en general, cuenta con una magra trayectoria, frente a la producción en inglés, por ejemplo. En otra entrevista para la revista *Temporales* conducida por Carlos Egaña y Enrique Aureng Silva se plantea la rareza de este género en el continente:

Has publicado dos novelas de ciencia ficción, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* y *Ascenso y apogeo del imperio argentino*. Tenemos la impresión, eso sí, de que la producción de textos en este género ha sido muy escasa en América Latina. ¿Por qué escribir ciencia ficción, pues, desde el continente americano? ¿Crees que has tenido dificultades particulares por tu nacionalidad en relación a esta búsqueda?

⁵³ Sin polemizar sobre los límites de este género, pero de forma aclaratoria retomo la definición propuesta por Eric S. Rabkin: “Science fiction is that branch of the fantastic that implies its own plausibility against a background of science. [...] The fantastic may be generated by an amazing invention, a slippage in time, an extraordinary voyage, an alien contact, or a host of other artistic possibilities; the implication of plausibility flows from the ways in which the fantastic elements are handled by the reasoning and reactions of the characters and the rhetoric of the narrators” (Rabkin, 2012, 309). Esta acepción me parece adecuada como término, al menos, operativo en este análisis.

Con respecto a la dificultad, siento que fue lo contrario. Al haber tan escasa producción, tuve la libertad de poder trabajar sin el peso de una tradición. Porque en cualquier otro género hubiera tenido el peso de otras escritoras y escritores que en Latinoamérica, y en mi formación, tuvieron un peso fuerte —no sé, Borges, Bolaño, César Aira—, y la ciencia ficción me permitía escapar de esas influencias para poder escribir con más libertad, o al menos ocultándolas. Y con respecto a la otra pregunta, últimamente he estado pensando en una frase de Harold Bloom, que dice que Shakespeare es el creador de lo humano, y que toda la literatura occidental es la modulación de las pasiones que Shakespeare sincera como lo que entendemos como humano. Entonces yo pensaba que la visión de Bloom es ultra eurocéntrica, siempre pensando en la literatura europea y norteamericana, y me pregunté qué pasa con lo no-humano —porque la colonización de América es justamente la historia de considerar poblaciones, y también geografías, como no-humanas— y la ciencia ficción, en ese sentido, me pareció que ofrecía herramientas interesantes para pensar la historia de Argentina o de Latinoamérica en general desde un nuevo ángulo. (Egaña y Aureng Silva, 2022)

El ángulo de lo no-humano funciona como un buen punto de partida para analizar la inclinación de Nieva por la ciencia ficción, pero especialmente por el cyberpunk, como se verá más adelante. Retomo una opinión compartida por el autor en entrevista con Mariano Vespa para Eterna Cadencia (2015): “Personalmente, me interesa mucho el concepto de ‘lo inhumano’, qué pasa con los cuerpos que no se consideran humanos”. Este parece ser un eje que atraviesa el pensamiento y obra del autor, por ejemplo, el capítulo “La periferia de lo humano. Monos antropoides, criminales, parlanchines y melancólicos” de *Tecnología y Barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*, del propio Nieva, donde lleva a cabo un recorrido histórico y análisis sobre la deshumanización de los indígenas y la humanización de algunos primates. La ciencia ficción facilita la exploración del problema de lo humano y lo no-humano. Sin embargo, Nieva va más allá, juega con las categorías del género y crea uno nuevo: el gaucho-punk.

El autor tiende a la ideación de neologismos y construcción de palabras compuestas (gauchoide y los demás tipos de androides: tangueroide, borgesoide, peronoide, gauchoide,

kirchneroide, CEOcidio –al conjugar las siglas en inglés CEO con el sufijo -cidio en *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino*, gaucho-punk, entre otros) con el proyecto gaucho-punk pretende conjugar el subgénero cyberpunk y la poesía gauchesca. Para el autor: “el progreso tecnológico como degradación de la vida, es también el núcleo del género literario llamado cyberpunk” (Nieva, 2020, 11). Lo cual se conjuga con la polémica de lo humano teñido del color local latinoamericano:

Y hay que decir que la literatura argentina nace entonces con otros dos motivos típicos del cyberpunk: por un lado, el de la distopía, expresado en la descripción geográfica de la pampa como un “desierto”, una vasta llanura post-apocalíptica en la que no hay nada ni nadie, la cual Martínez Estrada define incierta, vaporosa, yerma, un páramo en el que sólo florecen el peligro y la muerte, que sólo despierta la tristeza y la angustia, y que no puede ser el hogar de nada ni de nadie. Por otro lado, está el motivo cyberpunk del androide, expresado en las figuras del “indio”, de la “india”, del “gaucho” y de la “china” criaturas que valen menos que un humano, y cuyo asesinato no constituye un homicidio. Estos androides nómades son la alteridad radical que habita el “desierto”, improductivos en un sentido económico; racialmente diferentes en un sentido científico, abyectos en términos estéticos. (*idem*)

Para el escritor, el gaucho punk se adapta perfectamente a la realidad de este continente, en la entrevista con Liliana Vera Ibañez afirma que:

Gauchos punk es un proyecto literario que surge un poco porque desde la Conquista de América hasta nuestra época, se dio un proceso en el que diversas tecnologías y discursos produjeron una indistinción entre cuerpos y territorios como una mercancía de extracción equivalente. Que reposa en una distinción entre qué es lo humano y no humano, lo vivo y no vivo. Uno de los problemas fundamentales del cyberpunk y la ciencia ficción es este límite, entonces interrogar con ese lenguaje la violencia política contra esos cuerpos y territorios es un propósito. (Vera Ibañez, 2022).

A simple vista parecería que el género propuesto por Nieva parece limitante, no obstante, ahí conviven tanto los problemas de representatividades, como el de lo no-humano, la gauchesca y tradición literaria. En la siguiente cita Nieva explica su proceso para llegar a la invención del neologismo gauchoides y la relación que buscar crear o esquivar con sus precursores:

Primero estuvo la idea de mezclar arbitrariamente dos géneros (gauchesca y ciencia ficción) a partir de una palabra que inventé divagando: “gauchoides”. Después, fue muy importante el libro de

Ludmer, *El género gauchesco*, cuya tesis principal es que mientras el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para el servicio militar, la literatura se apropió de su voz. Me pareció una idea muy potente, porque se podía trasladar a otras figuras de la historia y la literatura argentinas, como el “cabecita negra” o el “desaparecido”. Quería escribir no sobre la voz sino sobre ese cuerpo que está eliminado de la representación, y que por estar eliminado retorna deformado. Personalmente, me interesa mucho el concepto de “lo inhumano”, qué pasa con los cuerpos que no se consideran humanos. Creo que con estas figuras aparece un poco ese problema. A partir del mito de que hay algo argentino, la gauchesca inventa costumbres, paisajes y personajes que no existían en Argentina. Borges decía que en el Corán no hay camellos porque no necesita incluirlos para declarar que es un libro musulmán. La gauchesca en cambio está plagada de lugares y expresiones comunes, y Osvaldo Lamborghini juega un poco con esos estereotipos en su poesía. La gauchesca es un tópico de nuestra tradición; todos los escritores argentinos, al plantearse si cargaban con algo propio, tuvieron que lidiar con ese género, por eso no es raro que para discutir con los precedentes se planteen nuevas versiones de la gauchesca. Por otro lado, para un autor del siglo XXI que quiere acuñar su propio estilo, volver al siglo XIX también puede ser una manera de eludir o disimular influencias más cercanas y problemáticas. (Vespa, 2015)

Para el escritor la ciencia ficción, especialmente el cyberpunk, propician una libertad para escribir desde el Sur global, por un lado, dada la escasa tradición en esta región; por otro, porque estos géneros permiten una libertad creadora para analizar las posibilidades del “progreso” y futuro humano, lo cual resultaría más restrictivo en otros géneros. No obstante, Nieva atiborra –hasta extremos cómicos– su obra de guiños a la tradición literaria en la cual busca adscribirse. El resultado de este juego entre la dicotomía universalismo/localismo⁵⁴ es una entretenida crítica social donde ni las nuevas ni futuras tecnologías, ni los lugares comunes de la historia y literatura argentina se salvan de la aguda pluma de Nieva. La obsesión del autor por figuras como Sarmiento, Borges o Echeverría se puede interpretar como lúdica y cómica: Sarmiento es un zombi, Borges un androide, “El matadero” de Echeverría se puede escribir desde el gauchopunk. No retoma dichas eminencias literarias para endiosarlas, las retoma para reírse de la obsesión cultural y encomio de estas.

⁵⁴ Polémica muy arraigada en Argentina y Latinoamérica, como se vio en el subcapítulo sobre “La fiesta del monstruo”.

La clasificación de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* es problemática. Para entenderlo es necesario examinar el libro en su totalidad. Este se conforma por cinco relatos, vinculados los unos a los otros por el género, los temas, tipos de narradores, personajes, etcétera. Algunos se podrían leer autónomamente, mientras que la inteligibilidad de algunos depende de sus relaciones con otros cuentos. La categoría novela corta parcialmente podría describir el libro, colección de cuentos también podría de manera más certera, pero igualmente insuficiente; por tanto, me parece necesario un análisis de la totalidad del libro para poder dilucidar dicha cuestión.

El primer relato “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” es la piedra angular y punto de partida, introduce al lector al universo narrativo que propone Nieva y ahí se concentran los tópicos y la estética que se desarrolla a lo largo del libro. Más adelante analizaré este cuento con mayor detalle.

El segundo cuento, “The Mousinho Company[®]”, comienza con un epígrafe que vincula el texto con su género: “*Instant Ubik has all the fresh flavor of just-brewed drip coffee. Your husband will say, Christ, Sally, I used to think your coffee was only so-so, But now, wow! Safe when taken as directed.*” Este texto de orden publicitario es, a su vez, el epígrafe del tercer capítulo de la novela *Ubik* de Philip K. Dick. Nieva apunta a un fenómeno social observado por Dick (pero primero por Karl Marx): el fetichismo de la mercancía. En un mundo, como el actual, donde el consumismo no es solamente parte fundamental de la economía, sino que opera como una panacea para los malestares posmodernos, los personajes de Nieva son víctimas del consumismo paliativo: “Lo compré por internet, una noche que estaba deprimida y necesitaba comprar algo” (Nieva, 2013, 26), explica la amiga del narrador de “The Mousinho Company[®]”. De forma análoga el narrador del primer relato del libro compra a don Chuma pensando que así “sobrellevaría mejor

mi depresión” (*idem*, 8). Tanto la acción de comprar como el objeto adquirido son fetichizados: se les idealiza y se les atribuye cualidades curativas; sin embargo, en ambos casos las compras tienen hiperbólicos y cómicos resultados adversos.

En “The Mousinho Company®” el personaje principal narra en primera persona cómo descubrió por accidente “la bebida que habría de superar en popularidad a la Coca-Cola en el siglo XXI: el jugo de mouse” (Nieva, 2013, 30). El anónimo narrador-personaje compra una juguera eléctrica capaz de sacarle jugo a cualquier objeto; pone a prueba la capacidad del electrodoméstico e introduce unos tornillos. Después se plantea exprimir una novela de Juan Filloy, pero descubre que se trata de una primera edición, por lo cual opta por introducir un mouse de computadora en el aparato. Pronto la nueva bebida se convierte en un rotundo éxito internacional y el narrador vive los altibajos de ser un “gurú capitalista” “asquerosamente rico”. Tras el fracaso de su biografía novelada el personaje pierde la compañía y regresa a su estilo de vida original.

Este cuento cuenta con un *Post Scritum*: “¿Qué son el benereoTT y el binodinal?”, en el cual el narrador describe su experimentación con las drogas sintetizadas del jugo de mouse. Gracias a los efectos alucinógenos producidos por el benereoTT y el binodinal el narrador percibe meta realidades, dentro de esta metaficción:

Primero empecé con el binodinal. Lo consumí una noche, solo, en mi casa, mientras leía un libro llamado *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, de Michel Nieva. La droga, líquida, transparente, venía en un pequeño frasco de vidrio de 250 ml, y se administraba humedeciendo en la sustancia una especie de esponja con forma de tenedor, cuyas puntas, dos, después se apoyaban en los orificios de la nariz. El efecto fue inmediato y desconcertante. Apenas aspiré el líquido, sentí que me transformaba en vos, lector, leyendo en el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* que yo aspiraba binodinal de un tenedor mientras estaba leyendo *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Y apenas leía, siendo vos, que yo aspiraba binodinal, sentía que me transformaba en otra persona que leía en el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* que vos leías que yo aspiraba binodinal mientras intentaba leer *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Y apenas leía, siendo otra persona [...] (*idem*, 37-38)

Y continúa así hasta llegar a un sexto individuo. Posteriormente, el narrador se ve atrapado en un intrínquilis ontológico donde narrador, autor, lector y texto se entreveran en un juego de espejos. Luego una mariposa gigante le susurra al oído una traducción del inicio del *Quijote*: “*In quodam loco Manicae regiones, cuius nominis nolo meminisse, nuper vivebat quidam fidalgus ex eis de quibus fertur eos habere lanceam in repositoio, scutum antiquum, equum macrum canemque venaticum cursorem*” (*idem*, 40). Entre los efectos secundarios del uso de estas drogas se destaca: “no poder distinguir androides de humanos” (*idem*, 41). Este desmesurado e irónico empleo lúdico de estrategias retóricas le sirve a Nieva para introducir un final alternativo del primer relato: “Agarré el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* en la página en la que me había quedado, la 22, y leí lo que sigue:” (*idem*, 42). En efecto, es en la página 22 de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* donde termina el segundo apartado del cuento e inicia la tercera y última parte.

El tercer cuento, “Otro final en otro metamundo para *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*” abre con un poema sobre gauchos matreros de Enrique Blanchard, a manera de epígrafe. En este tercer cuento y final alternativo Don Chuma decapita a sus verdugos Francisco y Juan y escribe una cita textual de *El gaucho Martín Fierro* (1872) en la frente del primo:

*Pido perdón a mi Dios
que tantos bienes me hizo,
pero dende que es preciso
que viva entre los infieles
yo seré cruel con los crueles:
ansí mi suerte lo quiso*⁵⁵

⁵⁵ Cursivas en el original. Esta cita se encuentra en la página 41 del libro de Nieva y en la 30 en el de Hernández.

firmada: “*Preferí hacerlo*”, así Nieva no solo propone un final alternativo a su relato – final más en sintonía con el *Martín Fierro*– sino que también da un nuevo giro a la sentencia de Bartleby, el escribiente. Además, establece relaciones hipertextuales con el poema de José Hernández, el cual, sin duda tiene una importante carga referencial en la construcción de don Chuma; mientras que, de nueva cuenta, acarrea agua de la tradición literaria argentina a su molino. La cita escrita por don Chuma se encuentra en el apartado XIII, “Martín Fierro”, del poema de Hernández, cuando el gaucho está por cruzar la Frontera e irse a territorio indígena para convertirse en, junto con su amigo Cruz, gaucho matrero⁵⁶ como lo hará don Chuma con Ejército Rebelde de Gauchoides –lo cual justifica el epígrafe de Blanchard; así, otra vez, Nieva crea vínculos textuales con las “cumbres” de la tradición literaria nacional. Con esta operación el escritor sitúa al gaucho y al gauchoides en el mismo plano de explotado y en esta explotación ambos encuentra una apología para su comportamiento:

Y sepan cuantos escuchan
De mis penas el relato
Que nunca peléo ni mato
Sino por necesidad;
Y que á tanta alversidá
Solo me arrojó el mal trato.

[...]

Ninguno me hable de penas
Porque yo penando vivo
Y naides se muestre altivo

⁵⁶ Andaremos de matreros
Si es preciso pa salvar
Nunca nos ha de faltar
Ni un güen pingo pa juir'
Ni un pajal ande dormir,
Ni un matambre que ensartar.
(Hernández, 1894, 21)

Aunque en el estribo esté
Que suele quedarse á pie
El gaucho mas alvertido.

Junta esperencia en la vida
Hasta pa dar y prestar,
Quien la tiene que pasar
Entre sufrimiento y llanto;
Porque nada enseña tanto
Como el sufrir y el llorar.

Viene el hombre ciego al mundo
Cuartiándolo la esperanza,
Y a poco andar ya lo alcanzan
Las desgracias a empujones;
¡Jué pucha! que trae liciones
El tiempo con sus mudanzas!
(Hernández, 1984, 4)

En este relato se dan noticias sobre otros androides cimarrones y sobre el Ejército Rebelde de Gauchoides; asimismo, un narrador en tercera persona interviene el cuento y especula sobre las posibilidades del futuro de don Chuma. Nieva aprovecha la licencia literaria de introducir otro narrador para –con un tono que se antoja didáctico– introducir un comentario crítico de su obra donde explica las relaciones hipertextuales del paratexto título; y de igual forma, esboza una versión cyberpunk del cuadro “La vuelta del malón”. También, aunque no lo explicita, alude a las “Tres leyes de la robótica” las cuales aparecen en el cuento “El círculo vicioso” (1942) de Isaac Asimov. Las leyes son las siguientes: Primera Ley: un robot no hará daño a un ser humano ni, por inacción, permitirá que un ser humano sufra daño; Segunda Ley: un robot debe cumplir las órdenes dadas por los seres humanos, a excepción de aquellas que entren en conflicto con la primera ley; Tercera Ley: un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la primera o con la segunda ley. Así, pues, Nieva dialoga con sus precursores y explora las posibilidades de la transgresión de dichas leyes en el mundo que inventa.

El cuarto cuento, “Sarmiento Zombi”, abre con un epígrafe de Augusto Roa Bastos, “CONTRA LA CADAVERINA NO HAY RESURRECTINA”, y con la famosísima “*On ne tue point les idées*”,⁵⁷ recurso lúdico que adelanta la aparición de un Sarmiento resucitado gracias a una operación digna de la narrativa de Mary Shelley. Sin entrar en pormenores, de este relato destaco algunos elementos que lo vinculan con el resto de los cuentos, lo cual produce un efecto de unidad, aunque no forme parte de los cuentos que apoyan o complementan al primero.

Este cuento se divide en tres partes, las cuales a su vez enmarcan otros textos. El primer apartado lleva el nombre de su narrador, Emiliano –como el segundo nombre de Michel Nieva, cabe señalar que en la primera publicación de Nieva, *Papelera de reciclaje*, también hay varios juegos con el nombre del autor–; narrador en primera persona que se ve envuelto en extrañas situaciones que conjugan la ciencia ficción con elementos de la tradición literaria argentina y a sus más grandes nombres. Nieva también crea un universo cerrado que atraviesa su proyecto creador. Bodoque y el doctor Juan Odel son propietarios de una librería que tiene un cartel que reza: “EN ESTA LIBRERÍA EL PRESIDENTE DE LOS ARGENTINOS SIGUE SIENDO DOMINGO F. SARMIENTO”; el primero aparece también, ya ciego por el ataque de Sarmiento, en *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino* (2018). Este primer apartado se divide a su vez en tres secciones las cuales están intercaladas por mensajes de texto del interés romántico de Emiliano. El segundo apartado, “Julio Pasos, sargento primero de la Policía Federal Argentina”, se trata del testimonio de un policía en Buenos Aires que rememora los asesinatos y violaciones perpetrados por el zombi Sarmiento, a

⁵⁷ Julio Schvartzman (1996) arroja luz sobre la historia del conocido epígrafe del *Facundo*: “«*On ne tue point les idées*». Paul Verdevoye ha rectificado a Sarmiento, que había atribuido la frase a Fortoul; el original sería de Diderot, citado a su vez en un artículo de la *Révue Encyclopédique*, y diría, en realidad, «*On ne tire pas de coups de fusils aux idées*» (ver las «Notas sobre Facundo» de Ricardo Piglia, en *Punto de Vista*, año III, n.º 8, marzo-junio de 1980). Así, *coups de fusils* (literalmente, «fusilazos», y con *tirer*, fusilar). ha recibido, con «degüello», una traducción argentina, esto es, se ha nacionalizado. De paso, Sarmiento consuma un fusilamiento imaginario, si tenemos en cuenta que fusilar, en el diccionario, segunda acepción, figurado y familiar, es «copiar trozos o ideas de un original sin citar el nombre del autor», Diderot o Rosas.”

un interlocutor llamado Michel. El tercer apartado, intitulado como el primero, funciona como epílogo. Aquí el narrador describe su reencuentro con Bodoque, quien escribió un poema gauchesco en honor al zombi: *Sarmiento Zombi*. En la descripción del poema también se encuentra un comentario crítico del autor:

Las partes que decidí no reproducir aquí de su obra, que se llama *Sarmiento Zombi*, y que el sello editorial Nulú Bonsái⁵⁸ publicará el próximo invierno, polemizan con los géneros literarios hoy de moda en la Argentina, sobre todo la novela corta, el monólogo oral, el mensajito de Facebook y el email (y dos o tres estrofas especialmente brillantes invocan la necesidad de volver a las cartas de papel escritas con pluma de ganso, y su importancia capital en la comunicación entre los ciudadanos), acuñan dos o tres arquetipos que funden una nueva identidad nacional más allá del futbolista, el asador, o el bailaror de géneros equis de música popular (uno de ellos, el *neo-gaucha* o *gauchoid*), reflexionan sobre la importancia fálica del obelisco, y exaltan un nuevo modelo de amor cortesano y necrofílico que no terminé de entender, entre otras especulaciones filosóficas de enorme importancia (*idem*, 80-81)

De nuevo aparece el neologismo *gauchoid*, pero con otra acepción. Nieva no pierde la oportunidad para cuestionar los “arquetipos” de una “identidad nacional”, así como géneros literarios tanto emergentes como polémicos: “el mensajito de Facebook y el email”. Una estrategia que Nieva parodia al intercalar en sus cuentos tweets o mensajes electrónicos de sus personajes. El estribillo del *Sarmiento Zombi* continúa la tradición de malas traducciones iniciada por Sarmiento: *Pero las ideás no se matán/No seás vos un patán*. Y en este lamentable intento de gauchesca regresa el tópico que más parece interesarle a Nieva: lo no-humano:

*Todavía corre el pobre monigote
Buscando el resto que aún falta
A su cuerpo pa ser hombre
¿Será ausencia tal vez de alma?
¿O bien este el mismo es
Sentimiento de insipidez
Que a todo hombre corroe?
(idem, 85)*

⁵⁸ Editorial real donde Michel Nieva publicó su traducción de *Los fragmentos* de Heráclito.

Tanto don Chuma como el Sarmiento zombi –ambos también productos del cruce entre una tradición con las posibilidades de la ciencia ficción– cuestionan la esencia de lo humano al mismo tiempo que la padecen: la insipidez que sobrelleva el Sarmiento zombi como la abulia y depresión del gauchoides son características humanas, no obstante, no se saben humanos. En este relato Nieva de nuevo invoca a figuras históricas para cuestionar, no sin comicidad, su legado político e histórico; Domingo Faustino Sarmiento, naturalmente, no se salva:

Sarmiento era un varón de los que ya no hay, con un pene de treintaisiete centímetros (la precisión del dato, ciertamente, me alarmó) y había fornicado con más de novecientas mujeres! y no sé, mucha, mucha otra información que no me interesaba para nada.

Yo, de Sarmiento, solo sabía que había sido el ideólogo de una matanza descomunal de indios y de gauchos, y que había escrito un libro aburridísimo, el *Facundo* (*idem*, 64).

Nieva pone en diálogo contrastantes opiniones sobre el político e intelectual, una, por un lado, hiperboliza no solo el proyecto político del prócer, sino su propia masculinidad y genitales; por otro, el narrador lo reduce a mal escritor y genocida.

“Sarmiento Zombi” y “The Mousinho Company[®]” tienen una estructura circular: los protagonistas, tras vivir hiperbólicas aventuras, regresan a la situación en la que se encontraban antes de sus extraordinarias vivencias. Lo cual, por un lado, produce cierto grado de comicidad y, por otro, demuestra cierta pasividad en los narradores protagonistas, parecen indiferentes a lo que les aconteció y sus vidas siguen como si nada hubiese sucedido. Esto contrasta enormemente con el primero cuento, el cual tiene varios finales y una estructura narrativa menos redonda y más rizomática.

En el quinto y último cuento, “El final en tu meta-mundo, lector, para *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*” –tal vez en forma de homenaje a *Ubik* y a Philip K. Dick– el epígrafe es un texto publicitario de empresas ficticias del mismo libro. Aquí, como en los cuentos anteriores, se entremezclan ciertos elementos de otros textos del libro; por ejemplo, la unión de

Mousinho con Picanas Leopoldo Lugones⁵⁹ como tratamiento al llamado “Síndrome de Bartleby”. Asimismo, en este final Michel Nieva vuelve a jugar con el concepto de autor y su propio apellido: “*borgesoide NIEVA (acrónimo recursivo de “NIEVA Inscribe Estos Versos Argentinos”)*” (*idem*, 90). Por supuesto, no podía faltar el escarnio a Jorge Luis Borges, quien, como Sarmiento, el gaucho, Leopoldo Lugones o “El matadero”, conforman una idea de identidad y tradición literaria nacional denostada por Nieva. No obstante, lo interesante de este relato es la reflexión sobre las copias: “¿cuál es el original, lector, y cuál es la copia?” (*idem*, 90). La imposibilidad de distinguir entre original y copia presenta una serie de problemas sobre la esencia de las cosas: si no se puede distinguir el original de la copia la autenticidad del primero pierde su valor. Esto, amalgamado con la problematización de lo humano y lo no-humano, resulta en una homogeneización de valores: si las creaturas de Nieva se saben conscientes y se saben creadas por el ser humano –ya sea resucitados o bien fabricados a imagen y semejanza de un “gaucho platónico”– ¿son menos humanos? El escritor cuestiona el binomio humano/no-humano desde la tradición argentina y toma como punto de partida la dicotomía iniciada por Sarmiento: civilización/barbarie. Actualmente, sería imposible categorizar a un genocida y mal escritor como Sarmiento como civilizado, gracias al paso del tiempo se puede reanalizar la historia desde múltiples ópticas y polemizar sobre figuras históricas. No solamente se pone en duda la importancia o benevolencia de personajes históricos, también se reinterpretan los términos *civilización* y *barbarie*; Nieva, por su parte, pone en duda la cualidad de humano, reinterpreta lo humano y lo no-humano, porque le parece tan problemático como el binomio sarmientino.

⁵⁹ Macabro chiste sobre la historia argentina ya que el hijo de Leopoldo Lugones, Polo, inventó la picana eléctrica como artefacto de tortura y la nieta de Lugones, conocida como Pirí, fue torturada con el mismo invento, de acuerdo con Mariana Guzzante (2007).

Los críticos de Nieva encuentran una dilución del binomio de marras. Juan José Hidalgo Santis intuye que: “la civilibardbarie plantea una idea posmoderna donde las dicotomías (campo/ciudad, civilización/barbarie) van quedando atrás. Además, la elección de tratar este tópico tradicional de la literatura, arraigado desde el *Facundo* (1845), guarda relación con los personajes tratados en la novela: el gaucho y Domingo Faustino Sarmiento” (2021, 9). Por su lado, De Leone indica que existe un: “resquebrajamiento de los antiguos binarismos -centro/periferia; nacional/cosmopolita; urbano/rural; naturaleza/cultura; humano/animal; humano/no humano- que fueron producto de proyectos civilizatorios y ordenadores de la Modernidad” (2017, 209). Si bien me parecen atinadas sus interpretaciones, no me parece que el relato de Nieva sea, únicamente, sintomático de la disolución de binomios, el autor retoma el tópico para criticar la lógica y el razonamiento dicotómico.

Los textos que conforman *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* comparten una serie de recursos, literarios, retóricos, lingüísticos, entre otros, que le proporcionan unidad; retomo la metáfora de De Leone: genera una “cadena de hipervínculos” ligados entre sí, pero no exclusivamente, por medio de la hipertextualidad, la parodia y el empleo de referencias y alusiones específicas, los textos del libro se vinculan con varias tradiciones literarias argentinas (la de “El matadero” en particular) y con la ciencia ficción. Dada la composición del libro, aventuraría a categorizarlo dentro del concepto *fix-up*. Robert M. Luscher, en “The American Short-Story Cycle: Out From the Novel’s Shadow” (2012), examina la historia del género *short-story cycle*, una clasificación literaria relativamente reciente, la cual tiene como precedente a la novela y los libros de cuentos. En el caso particular de la ciencia ficción el *short-story cycle*, tiene una variante que podría describir adecuadamente el libro de Nieva, *fix-up*, definido por Luscher de la siguiente manera:

Although usually considered outside the mainstream, science fiction has had a clear relationship with the short-story cycle in its technique of the “fix-up,” a term coined by A. E. van Vogt to describe the practice of tying together short stories into longer works or embedding them in a novel in progress. The patchwork nature of some of these works is sometimes painfully obvious, with the result a less organically satisfying work often skewed toward the novel via forced causal and temporal connections; most often, they have been analyzed as composite novels. (Luscher, 2012, 370)

A pesar de que el investigador literario interpreta esta técnica como una unión forzada e inorgánica (o improvisada) de diversos de textos en un solo volumen, se podría pensar que los escritores de ciencia ficción han cultivado este método compositivo hasta alcanzar obras más acabadas en términos de cohesión y armonía entre los textos que conforman el proyecto en su totalidad.

III.II ANÁLISIS DE “¿SUEÑAN LOS GAUCHOIDES CON ÑANDÚES ELÉCTRICOS?”

A pesar de la relevancia de la estructura y contenido del libro, el más importante (en relación con la tradición de reescrituras de “El matadero”) es, por supuesto, “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” cuento tripartito con el cual abre el libro homónimo. La primera parte inicia con el ensamble de don Chuma, el gauchoides:

La caja traía seis piezas (cabeza, brazos, torso y piernas, que eran de muy fácil ensamblaje) además de ropa y una guitarra. Una vez que lo armé y lo vestí, su piel fue abandonando la palidez hasta hacerse rosada; sus soñolientos párpados se alzaron y el rostro, antes inexpresivo, se iluminó de un no sé qué cándido: como la expresión de un niño, imaginé, que despierta.

Salud, patrón, soy don Chuma, se presentó. No necesité escandir su primera oración: octosílabo.

Al androide, o gauchoides, para ser más precisos, lo había comprado cuando volví a Buenos Aires de Colombia, después de las extrañas circunstancias que me habían deparado el libro *Papelera de reciclaje*. (Nieva, 2013, 7)

Nieva aprovecha la ocasión para hacer alusiones tanto a su propia obra –*Papelera de reciclaje* es un poemario y el primer título publicado del autor, en la “Nota preliminar”, la cual está redactada en función del tópico del manuscrito encontrado, alude al viaje del escritor de Argentina a Medellín, esto opera como una suerte de *metaautoficción* (si se me permite el neologismo)—, como a su perspicacia literaria –sabe que don Chuma, como buen gaucho, está versado en el arte del octosílabo.

De acuerdo con Juan José Hidalgo Santis, en “Una representación histórica argentina: cuerpos civilibarbáricos en *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) de Michel Nieva” (2021), el ensamblaje y activación (¿nacimento?) de don Chuma tiene una fuerte carga simbólica, la cual atraviesa la narración: “La construcción corporal de don Chuma y la invocación patronal que inicia la conversación delimita inmediatamente dos posiciones que permanecen a lo largo del relato: cuerpos dominantes y cuerpos no humanos dóciles” (2). Así, se establece quién el dominador y el dominado, en lo biopolítico: cuerpos que someten y cuerpos sometidos.

Para el narrador/personaje don Chuma tiene dos funciones, una práctica y la otra emocional. La primera como un electro-empleado doméstico, la segunda como un vínculo entre el narrador y su cultura: “como mi familia era de campo, de San Antonio de Areco,⁶⁰ y como había pasado allí mi infancia, pensé que la compañía de un androide modelo gauchoide, hasta donde era posible, estimularía un nuevo contacto con esos años tan felices de mi vida, y quizá así, también, sobrellevaría mejor mi depresión” (Nieva, 2013, 8). Aquí Nieva satiriza⁶¹ tanto la mercantilización del folclor como la folclorización de las mercancías:

⁶⁰ La mención a esta localidad de la provincia de Buenos Aires no es, en absoluto, casual, la población es conocida como la “cuna de la tradición”. En 2015 el Congreso Nacional la decretó como “Capital Nacional de la Tradición” esto gracias a su interés histórico, arquitectura y por el cultivo de tradiciones asociadas con la cultura gauchesca. Ver: <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1305-1999-61022/texto>

⁶¹ Empleo la acepción de sátira definida por Linda Hutcheon, a la cual me referí en el primer capítulo.

Después de que se prohibieran los androides de primera generación, indistinguibles de los humanos, cuando se descubrió que el estado chino los utilizaba para reemplazar a los opositores que encarcelaba, torturaba y desaparecía, la empresa que los fabricaba lanzó una segunda generación con números de identificación tatuados en sus antebrazos, entre otras marcas que los volvieron fácilmente reconocibles. Y, con este mismo propósito, la medida comercialmente más exitosa había sido la de producirlos, según cada país o región, caracterizados como personajes folclóricos autóctonos. En Argentina, con gran éxito, se habían lanzado cinco modelos: tangueroide, borgesoide, peronoide, gauchoide y kirchneroide. (*idem*)

Aquí la sátira devela los contingentes y oscuros alcances de la tecnología, el capitalismo y el totalitarismo. Sin embargo, al mismo tiempo que es el soporte emocional del narrador, en este cuento el gauchoide cumple con su programación para servir mientras ostenta un gran conocimiento de la cultura gaucha:

Sabía amenizar estos desayunos rasgando su guitarra mientras recitaba alguna estrofa del *Martín Fierro* o de *Santos Vega*, que conocía enteros, o bien zapateando una chacarera. Tampoco me escatimaba (él no lo sabía, instaladas artificialmente en su memoria) anécdotas sobre la vida en el campo: los atardeceres de ginebra en la pulpería, con los paisanos; el sentimiento oceánico y casi místico de galopar la pampa sobre el zaino; algún duelo remoto que justificaba cierta cicatriz de su frente; el recuerdo de alguna china que explicaba cicatrices de las otras, las del corazón, entre otras historias que se desplegaban por las sobremesas de las comidas, y que me endulzaban de una manera inexplicable. (*idem*, 8-9)

Por cuatro meses don Chuma se integró armónicamente a la vida del narrador hasta que fue sorprendido por un ataque de abulia melvilliana:

Recuerdo con absoluta claridad aquella mañana, ya que, cuando me desperté, todavía Chuma no me había preparado el desayuno (algo extraño, dado que hasta ese día siempre lo había hecho), de manera que le tuve pedir que lo hiciera, pero fue apenas después de que me sirviera el mate y las tortas fritas que me susurró aquella frase que, en ese momento, solo por zafarse una sílaba de la métrica a la que me tenía acostumbrado, me inquietó:

—¡Habría preferido no hacerlo! —me dijo, y se encerró en su habitación sin dar mayores explicaciones. (*idem*, 9)

Aquí Nieva se aleja de la tradición echeverriana y se inscribe en otra serie literaria, la de “Bartleby, el escribiente”. En este cuento, publicado en 1853 por el autor estadounidense Herman

Melville, la respuesta de Bartleby a cualquier encargo o pregunta se volvió canónica: “Preferiría no hacerlo” (*I would prefer not to*). La enigmática sentencia del personaje podría interpretarse como un acto de rebeldía antiproductivista en un modelo económico capitalista, en donde las relaciones jerárquicas y estructuras de poder son parte fundamental del mismo sistema y la pasividad y apatía son formas contestarias de sublevación. Don Chuma, con el mismo espíritu bartlebiano, “falla” en el cumplimiento de sus obligaciones y al ser solicitados sus servicios responde: “¡Habría preferido no hacerlo!”.⁶² La propuesta es valiosa: establece un paralelismo entre un oficinista y un robot-siervo. El autor retoma la crítica de Melville a Wall Street y propone que algo similar pudiera ocurrir en el caso de que existan androides al servicio del hombre: una rebeldía robótica propiciada por la inteligencia artificial; sin lugar a duda, dicha inteligencia establece relaciones intertextuales con el argumento de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Para Nieva, Bartleby es el arquetipo de autómatas: “Esta nueva versión del autómatas como una pura negatividad que se niega a obedecer, en cierto punto, halla su arquetipo en Bartleby, el escriba del cuento de Melville, que cuando recibe la orden de copiar un texto contesta en loop, como un robot: *preferiría no hacerlo*” (Nieva, 2020, 117), por lo cual, la alusión al personaje de Melville no es únicamente cómica, sino genealógica: hay una línea de ascendencia literaria entre don Chuma y el escribiente.

Propongo dos lecturas de la abulia de don Chuma como indicios de su (¿parcial?) humanidad: rebelión y depresión. Cuando un electrodoméstico, aparato o máquina deja de operar correctamente diríamos –con más humor que seriedad– que está en huelga. Sin embargo, los conceptos *huelga* y *rebelión* solo podrían ser aplicados a colectivos o individuos humanos cuando

⁶² Una común traducción de “*I would prefer not to*” es “Preferiría no hacerlo” –la traducción de Borges, por ejemplo–, aunque Nieva retoma el verbo modal *would* y la traduce por el condicional “habría”, tal vez con la intención de romper el octosílabo.

deciden manifestarse en contra de las normas preestablecidas por otros humanos; por lo cual, Don Chuma es un gaucho punk (no como el género literario, sino como la amalgamación de las personas del campo del Cono sur y la tribu urbana y movimiento contracultural), se subleva, pone resistencia a las tareas para las cuales fue programado en un mundo capitalista y consumista. En cuanto a la abulia como síntoma de la depresión –nuevamente, lo contraste con la idea electrodomésticos, aparatos y máquinas–, sería risible llevar el auto al taller (o al psicólogo) porque está deprimido y no quiere arrancar, pero don Chuma fue conferido de características nuestras, por lo tanto, la depresión antrópica no es sorpresiva (los personajes de Nieva también padecen depresión). Tanto la rebelión como la depresión son características de la condición humana, al ser don Chuma un androide, cierta humanidad le fue otorgada por sus creadores. De esta manera, Nieva problematiza la polémica sobre lo que nosotros humanos consideramos humano o inhumano. Lo que podría parecer un problema de nuestra especie, es, en realidad, el camino hacia la humanización del gauchoide: “Los androides de segunda generación no tienen emociones, de modo que todo esto debía ser un error de su sistema operativo, pensé” (Nieva, 2013, 10-11).

La primera parte del cuento termina con las cavilaciones existenciales y nostálgicas en octosílabo de don Chuma y con el descontento del narrador al ver la “dura e implacable” figura del gaucho reducido a un “enclenque” y “maricón” androide en proceso de tomar consciencia:

¡Soledá, patrón, soledá!
Los días, en mí, sin sentido
como lodo se acumulan,
y más no haber nacido
que esta hubiera preferido
vida monótona, de mula
¡Estoy solo, patrón, solo!
¿Qué soy sino un elemental
simulacro, una accidental
copia falsa? ¿O un fundamental
propósito acaso traigo?

Ni padres ni amigos haigo
y solo el encierro arraigo
¡Qué daría yo por tener
un caballo en que montar
y una pampa en que correr!
¡Diga, patrón, si tal vez,
de otro gauchoides gimiente
deba yo hacerme padre y juez
pa no ser tan contingente!
¡Soledá, patrón, soledá!

Y después de un breve silencio, agregó enigmática mente:

—¡Y habría preferido no contárselo!
(*idem*, 13)

Por un lado, el descontento del personaje-narrador se debe a que la triste figura de don Chuma rompe la idealizada expectativa por encontrar en los gauchos el retrato de un hombre de campo fuerte, rudo, curtido. Por otro, recuerda –no solo por la estructura formal de los versos y la caracterización del gaucho por medio del lenguaje, sino también por el afectado tono del yo lírico– al *Martin Fierro*:

Es triste en medio del campo
Pasarse noche enteras
Contemplando en sus carrera
Las estrellas que Dios cria,—
Sin tener más compañía
Que su delito y las fieras.

Me encontraba como digo,
En aquella soledá,
Entre tanta oscuridá,
Echando al viento mis quejas,
Cuando el grito del chajá
Me hizo parar las orejas.
(Hernández, 1894, 21)

Si bien el enfoque de esta investigación ha sido el de la relación paródica con “El matadero”, a lo largo del estudio, como en este caso, han surgido claras relaciones hipertextuales

con otros textos y otras tradiciones. Por lo tanto, sería impensable obviar los vínculos entre don Chuma y Martín Fierro y las maneras en las que el primero se basa en el segundo. Así como el gauchoide cuestiona su propósito en el mundo y su propia génesis, el gaucho, de forma análoga, reflexiona sobre su creador y su humanidad:

Dios formó lindas las flores,
Delicadas como son—
Les dio toda perfeccion
Y cuanto él era capaz—
Pero al hombre le dió mas
Cuando le dio el corazón.

Le dio claridá á la luz,
Juerza en su carrera al viento
Le dio vida y movimiento
Dende el águila al gusano—
Pero más le dió al cristiano
Al darle el entendimiento.

Y aunque á las aves les dió
Con otras cosas que inoro,
Esos piquitos como oro
Y un plumaje como tabla—
Le dió al hombre mas tesoro
Al darle una lengua que habla.
(*idem*, 30)

Al repensar la folclorización de las mercancías, sería factible concluir que los fabricantes chinos de don Chuma perpetúan la visión idealizada de los gauchos, la cual también es compartida por el narrador-personaje al desilusionarse con la masculinidad del gauchoide al llamarlo “enclenque” y “maricón”: “el recuerdo que yo tenía de los gauchos, al menos de los gauchos humanos, era el de personas duras e implacables, que no se arrepentían de nada de lo que hacían” (Nieva, 2013, 12).

En el segundo apartado, el narrador, perturbado por el extraño comportamiento de don Chuma, organiza un viaje a la estancia de Francisco, un primo suyo, a San Antonio de Areco, don

Chuma insiste con su “¡Habría preferido no hacerlo!”. Juan, amigo de Francisco, los acompaña en el viaje, lo cual entusiasma al narrador: “Juan, también de Areco, era gerente de una empresa que fabricaba aceite de soja, en la que todos los empleados eran gauchoides, lo cual me dio la esperanza de que tal vez él podría darme una mano en el trato con don Chuma” (*idem*, 14). El primo, por su parte, es productor y exportador de cebollas, conocido por su odio y abuso de algunos de sus peones androides, lo cual no buscaba esconder: “cuando lo vio a don Chuma, le palmeó la cara y, sonriendo, me dijo: —Uy, qué orto tierno que debe de tener este sorete, ¿no?” (*idem*, 15). Francisco continúa demostrando su interés sexual por don Chuma por medio de coloridas y descriptivas expresiones: “¿Che, el marrón del paisanoide acredita más pijazos que molinete de cancha, no? [...] ¿Che, me parece a mí o el robote folclórico tiene un anillo de cuero que es una manteca? [...] ¿Che, soy yo o la popa del jinete está más aceitada que sartén de burgerkín? [...] ¿Che, me parece a mí o el cortachifle del golem argentino pide más garompa que monja jubilada? [...] ¿Che, a la alcancía del mimético aprendiz de gaucho le hacen más depósitos que a cajero automático en día laborable o me equivoco?” (*idem*, 15-16).⁶³

Hidalgo Santis subraya la importancia de la caracterización de Juan y Francisco:

Es interesante cómo Nieva configura a ambos personajes, donde uno es productor de cebolla y el otro gerente de una empresa que fabrica soja, respectivamente. En ellos subyace la representación del hombre enfrentado a las relaciones de producción y poder, del que controla corporaciones y grandes fortunas (Connell 37), es decir, del latifundista que todo lo manda y el resto obedece; otra clásica figura del patrón de campo con botas, pantalón, camisa y sombrero que domina a cuerpos dóciles y condenados. (2021, 5)

⁶³ Esto manifiesta el extraño diseño y producción de los gauchoides, ¿para qué necesitaría un androide un ano?

Ambos son personificaciones de los cuerpos dominantes, de figuras en una posición de privilegio y poder capaces de someter, como se verá más adelante, con su propia corporalidad, al sujeto otro, al no-humano.

Mientras tanto la idea del narrador surtía efecto, don Chuma volvió a ser él mismo, incluso cocinó un pantagruélico asado para los humanos, salvo por el hecho de que seguía repitiendo la frase de marras, lo cual desconcertó a Francisco y Juan, el segundo sugirió corregir el comportamiento con una picana⁶⁴ (incluida en la compra del gauchoide). Como al unitario de Echeverría, los bárbaros humanos amarraron, a pesar sus protestas, a don Chuma a la mesa. La aflicción de don Chuma empezó cuando el primo le cedió la picana al propio gauchoide junto con la orden de autoflagelarse, a lo cual respondió: “¡Habría preferido no hacerlo!”. Francisco comienza a masturbarse y después a sodomizar a don Chuma, quien no puede desacatar el mandato de automutilación, aunque habría preferido no hacerlo. El primo ordena al gauchoide hacerse un hoyo en el costado para penetrarlo por ahí. La segunda parte termina con el remordimiento del

⁶⁴ La picana tiene una importante carga referencial que alude al encuentro de la tecnología con la pampa. Nieva profundiza sobre el tema en *Tecnología y Barbarie* y De Leone subraya la importancia de este artefacto: “La aparición de la picana eléctrica amerita una mayor reflexión. El mismo autor del libro escribió en un ensayo titulado “Tecnología y barbarie. Una lectura cyberpunk de la literatura argentina” (2017), en el que analiza las relaciones entre el surgimiento y la consolidación de la literatura argentina en el marco de un proyecto civilizatorio, de país moderno agroexportador y la utilización de cuatro dispositivos tecnológicos: el fusil Remington, el telégrafo, el alambre de púa y la picana eléctrica. Si los dos primeros fueron sustanciales durante la Campaña del Desierto, el cercamiento de la tierra ganada al indio para fines utilitarios necesitó del alambre de púa para privatizar esas grandes extensiones por donde cabalgaba el gaucho que creaba la misma literatura; ya en el siglo XX es la picana eléctrica el dispositivo utilizado para controlar y disciplinar el movimiento del ganado incluso dentro de parcelas privadas, cuya implementación, como se sabe, se extenderá a otros dominios humanos [en realidad el invento primero fue utilizado para torturar humanos, después para el manejo del ganado]. Con todo, lo sugestivo que señala Nieva es cómo estos dispositivos tecnológicos, que atravesarían la literatura argentina desde su emergencia, asumen un lugar nómada, fronterizo, en la también dudosa fórmula civilización/ barbarie desde la que se leyó la realidad y la literatura argentinas. Si en primera instancia, no se vacilaría en responder de qué lado incluiría Domingo Faustino Sarmiento a la tecnología, no habría dudas sobre cuánta barbarie podría engendrar precisamente su uso. Ese lugar difícil de encasillar, híbrido, mutable que ocupan los dispositivos tecnológicos en vinculación con la tradición literaria es el mismo que Nieva va a rescatar en *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, cuando ficcionalice los intentos de control de don Chuma rebelado mediante la picana eléctrica y otros dispositivos y tecnologías de la violencia” (De Leone, 2017, 219-220).

autor-narrador por los métodos correctivos perpetrados por Francisco, quien termina orgulloso y satisfecho por haber reparado al androide.

La violencia gráfica de este apartado, sin duda, está a la altura de “El niño proletario” o *Le viste la cara a dios*. Para De Leone:

El humo nauseabundo del quíncho de la estancia donde se tortura a Chuma reemplazaría al barro de la zanja donde violan a Estropeado, el personaje del cuento de Lamborghini; la erótica sobre el cuerpo tecnificado, que sin embargo emana olor a carne quemada con cada picanazo, sustituye la mirada deseante y clasista sobre el cuerpo raquítico y sucio del proletario. Los gritos son los mismos. (2017, 220)

La violencia sexual y tortura en el cuento abre la posibilidad a muchas interpretaciones, destaco dos: por un lado, la violencia y corporalidad atraviesa la historia de la literatura argentina y es un fundamental eje de análisis, por otro, al referirse el autor a la violencia original, a la violencia fundacional, pretende dialogar con su tradición. Hidalgo Santis, en una lúcida interpretación sobre la violencia física, vincula las corporalidades con la historia: “La metáfora que emerge en estos actos tiene la motivación no solo de controlar un cuerpo con referencias históricas, sino el de vulnerar y dañar la corporalidad gauchesca; hay un intento de eliminar una imagen asociada al archivo canónico trasandino, romper su institucionalización” (2021, 5). Para el cuerpo dominante, someter al otro es afianzar su posición y su relación con el poder, al mismo tiempo que revela su forma bárbara de hacer política. Desde los federales de “El matadero”, hasta los humanos de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, pasando por los peronistas de *La fiesta del monstruo* y los proxenetas en *Le viste la cara a dios*, someten al otro por medio de la fuerza bruta y la tortura sexual, por lo cual valdría la pena preguntarse si esta forma de sometimiento biopolítico es fundamental en las representaciones de grupos de poder en la literatura argentina. ¿La literatura busca hacer de sus enemigos políticos monstruos bárbaros o solo se mantiene la dicotomía arquetípica gracias al vaivén de parodias y reescrituras del relato de

Echeverría? En los cuentos de Bustos Domecq y Lamborghini la violencia parece surgir del resentimiento social, ya sea por una animadversión de la élite hacia las clases trabajadoras o del burgués por el proletariado; en ambos casos el ejercicio de la violencia es exhibitorio y performático, como apunta Juan Pablo Dabove al analizar “El niño proletario”: “la violencia como *performance* homosocial” (Dabove, 2008, 215). En cuanto a los textos de Cabezón Cámara y Nieva, la violencia es menos exhibicionista y performativa y mucho más siniestra. A diferencia de sus precursores, las agresiones no tienen una carga política ni de resentimiento social. Sugieren, más bien, una violencia por la violencia, porque es fácil y accesible; gracias a la impunidad, los perpetradores piensan que pueden salirse con la suya. Si se deshumanizar al otro (a Beya o a don Chuma) la violación no es un crimen, el asesinato no es un homicidio o feminicidio. Sin embargo, los finales tanto de *Le viste la cara a dios* como los finales alternativos de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, demuestran que las víctimas pueden vengarse de sus victimarios.

El cuento termina, con el breve tercer apartado, la mañana siguiente cuando el narrador despierta con el olor del desayuno recién preparado por el androide, quién, a pesar de cumplir con sus obligaciones, demuestra inconformidad: “era evidente en su mirada todavía lastimada por la tortura, esa mirada de ojos de vidrio aun que penetrante y sincera” (Nieva, 2013, 23). Nieva cierra el relato contrastando al afligido don Chuma con su consabida frase presentada en un juego⁶⁵ intermedial donde invita, sarcásticamente, al lector a adivinarla:



⁶⁵ Figura 5.

Figura 5. Tomada de *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, 24.

Una posible interpretación –legible así gracias a las referencias decimonónicas a lo largo del libro– es que este juego del ahorcado sea una alusión al órgano parapolicial La Mazorca, al periodo conocido como el *terror* durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas y a “La refalosa” de Hilario Ascasubi. De igual forma, me parece que es un comentario de Nieva sobre la forma en la que se ha idealizado al gaucho, como sentenció, parafraseando a Ludmer: “el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para el servicio militar, la literatura se apropió de su voz.” (Vespa, 2015), el gaucho fue ahorcado: quedó sin voz. “la idea platónica y literaria del gaucho” (Nieva, 2013, 91)⁶⁶ es la que pervive, la que la que mercantilizan y folclorizan las megacorporaciones chinas que los fabrican en un futuro no tan lejano.

III.III MICHEL NIEVA: ENTRE LA PARODIA Y LA CONSAGRACIÓN

Ya pormenorizados ciertas generalidades sobre *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* y Michel Nieva, contrastaré la teoría, revisada en el primer capítulo, de Linda Hutcheon sobre la

⁶⁶ Lo cual era claro para José Hernández e insiste en ello, tanto en *El gaucho Martín Fierro* (1894): “Porque el gaucho en esta tierra/Solo sirve pa votar” (21), como en *La vuelta de Martín Fierro* (1894):

Y quiso al punto quitarme
La lista que yo llevé,
Mas yo se la mesquiné
Y ya me gritó... «Anarquista
«Has de votar por la lista
«Que ha mandao el Comité.
Me dio vergüenza de verme
Tratado de esa manera;
Y como si uno se altera
Ya no es fácil de que ablande
Le dije... «mande el que mande
«Yo he de volar por quien quiera.»
(Hernández, 1894, 42)

parodia con “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?”. De la teoría de Hutcheon analizaré los siguientes elementos en el cuento: parodia e intertextualidad; transcontextualización, transgresión e inscripción; y codificación y decodificación.

Para la autora es necesario entender la parodia dentro “del canon de la intertextualidad” (Hutcheon, 1992, 177). En este caso y desde una óptica hipertextual genettiana: “El matadero” es el hipotexto y “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” el hipertexto; o sea, el relato de Echeverría es el texto parodiado y el de Nieva la parodia. En términos generales “El matadero” es el principal eje de la parodia; sin embargo, en la totalidad del libro abunda la parodia, por ejemplo, se cambia “*On ne tue point les idées*” por “*Pero las ideás no se matán/No seás vos un patán.*” Asimismo, Hutcheon anota que no solo las obras, sino también las convenciones literarias pueden ser objeto de los parodistas, por lo cual, por ejemplo, los versos octosílabos de don Chuma o el poema gauchesco “Sarmiento zombi” son también una parodia, en el cuento homónimo también se parodian las convenciones de la literatura testimonial (como el testimonio de Julio Pasos), así como las convenciones de la literatura fantástica y la ciencia ficción. El análisis de la parodia de convenciones literarias puede resultar engañoso, ya que el empleo de esta podría caer en otras categorías de la hipertextualidad y/o combinar estrategias de la parodia con otras formas de hipertextualidad; no obstante, la dirección de esta investigación se dirige hacia la parodia y no hacia todos los posibles y diversos mecanismos de la hipertextualidad en general.

En cuanto a la transcontextualización de elementos formales –en otras palabras: inversión y repetición diferenciada– es en el primero cuento del libro de Nieva que mejor se pueden apreciar las inversiones. Nieva sigue de cerca a sus precursores y como lo hicieron Bustos Domecq, Lamborghini y Cabezón Cámara repite la estructura narrativa de “El matadero”, pero invierte ciertos elementos, la víctima no tiene una caracterización ideológica y política como el unitario

del texto de Echeverría, se invierte y se vuelve la cara opuesta de lo humano: un androide. Por supuesto, la intención del autor por cuestionar *lo humano* es patente. Los victimarios no son ya los bárbaros federales mazorqueros, sino hombres latifundistas, dueños del campo, sus productos y sus peones androides. Al parodiar *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Nieva repite la estructura sintáctica del título de la novela de Philip K. Dick, pero la repetición diferenciada —y tropicalizada hasta llegar a la ironía— es el cambio de androide por gauchoides y oveja por ñandú. De igual forma, la simple elección del género desautomatiza el texto de Nieva y lo separa del resto de sus antecesores. Reescribe el cuento fundacional argentino, pero esta parodia sobresale al situar la misma estructura diegética de “El matadero” en una Argentina distópica. Mientras que los demás relatos analizados, si bien cuentan con una estética hiperbólica, desmesurada, neobarroca, podrían situarse más cerca del polo de la literatura mimética, sus referencias y alusiones son más próximas al contexto *real* en el que fueron escritos; por su parte, Nieva opta por la ciencia ficción, un género que siempre ha estado muy cercano a la parodia.⁶⁷ La literatura mimética o realista refleja el subjetivo punto de vista de autor empleando referentes localizables en el mundo material; mientras que la literatura no-mimética, fantástica o, para este caso, la ciencia ficción⁶⁸ tiene la capacidad intrínseca de proyectar y reflejar posibilidades basadas en el mundo material, sin que sean verdaderas o reales. Si bien las posibilidades son meras especulaciones, el reflejo de la realidad material que nos regresa el espejo de la ciencia ficción produce resultados distintos a aquellos del

⁶⁷ De acuerdo con ciertos investigadores, el origen de la ciencia ficción está en la parodia misma: “Some critics trace science fiction to ancient works like *Icaro-Menippus* by Lucian of Samosata (120–80), in which Menippus acquires wings, flies to the moon, and has a revealing look down on the many follies of humanity. As the title suggests, this satire transforms the much older mythic tale of Icarus, the son of the archetypal great engineer and inventor, Daedalus” (Rabkin, 2012, 314).

⁶⁸ Los conceptos literatura *mimética*, *no mimética*, *fantástica*, *realista*, etcétera, son asaz problemáticos; no me interesa definir o limitarlos aquí, simplemente me permito esta acotación para diferenciar, en ese sentido, el texto de Nieva del resto del corpus.

realismo. Así la propuesta de Michel Nieva permite ciertas interpretaciones que las otras reescrituras de “El matadero” no, notablemente el cuestionamiento de la condición humana.

Un aspecto imprescindible de la teoría de Hutcheon—central para entender la parodia en general y, en particular, las estrategias discursivas y estéticas de Nieva— son la transgresión e inscripción. La parodia es una navaja de doble filo, en un lado de la hoja tenemos la aceptación de la obra parodiada como canónica; el opuesto, por medio de la parodia, se procura cuestionar y transgredir el texto canónico, ya que la parodia no homenajea el hipotexto. De ser efectiva la operación, el parodista se inscribe en la serie histórica, pero desde el margen, desde la problematización de la tradición literaria. Para Nieva esto es claro y lo pone de manifiesto al burlarse de figuras literarias, históricas y políticas de su país. Gracias a *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Nieva se inscribe, transgrediéndola, a lo que a lo largo de esta investigación he llamado una tradición de reescrituras de “El matadero”. Nieva también lleva a cabo una labor de curaduría, en cierto sentido, de su tradición: le interesa la estructura diegética de “El matadero”, pero descarta su tono político (a diferencia de “La fiesta del monstruo”); propone a Lamborghini, en un sentido borgeano, como su precursor, pero no con una animadversión política y de clase, (a diferencia de “El niño proletario”); recupera a Sarmiento y a Borges, pero con un cariz denostador.

Aquí vale la pena traer a colación un interesante estudio de Pavao Pavličić, “La intertextualidad moderna y la posmoderna” (2006), en el cual lleva a cabo una comparación histórica de la intertextualidad contemporánea con la de la era Moderna. Para Pavličić: “Desde la perspectiva moderna, la relación intertextual se establece por la creación de lo nuevo, mientras que en la óptica posmoderna por el reavivamiento de lo viejo” (87), el “reavivamiento de lo viejo” se vincula fácilmente con los conceptos transgresión e inscripción descritos por Hutcheon, revivir el

pasado es, finalmente, una inscripción histórico-literaria. Ahora, en cuanto a la intertextualidad moderna para el crítico croata el pasado no se trata sino de un punto de partida:

el arte modernista no necesita del pasado, excepto como objeto de oposición. Su rasgo dominante es la voluntad de empezar desde el principio; y la tradición, en la medida en que es aceptada, es adoptada en una forma revalorizada, es decir, en una forma cambiada y completamente nueva. Por más tenebroso que pareciera a veces, el arte modernista es, en esencia, optimista, lo cual también es lógico, teniendo en cuenta que es un arte del principio de siglo. (*idem*, 89)

La novedad y la superación de modelos era central para la intertextualidad moderna mientras que en la posmodernidad: “es, por el contrario, pesimista, o tal vez sería mejor decir, realista.”⁶⁹ Parte de la conciencia de que el pasado no puede ser desechado” (*idem*). Para los escritores aquí analizados, de forma consciente o no, el reavivamiento de “El matadero” no se trata de una mera estrategia de superación de modelos, más bien pareciera que –en el sentido pesimista y realista que propone el crítico– reinterpretar el pasado histórico y literario, es una necesidad para comprender el presente.

El realismo pesimista aludido por Pavličić en la posmodernidad adquiere un interesante matiz, particularmente, en la ciencia ficción, donde el pesimismo se antoja fatalista. Si bien en la actualidad sería un completo desacierto deshumanizar a grupos, comunidades y poblaciones enteras –como se ha hecho históricamente con los indígenas en América–, privar a un androide de caracteres humanos sería risible. Empero, desde una óptica relativista ¿por qué no aprenderíamos de los errores del pasado para entender el futuro? Ahí es donde la ciencia ficción revela cierto fatalismo: estamos condenados a repetir los errores pretéritos. Lo cual supone cierto esencialismo, como especie –sirvan la historia y la literatura como ejemplo– por más avances tecnológicos que existan siempre habrá un otro subalterno deshumanizable. En ese sentido Nieva alcanza a dilucidar

⁶⁹ Sirva este empleo de la palabra *realista* para ejemplificar el problema de la definición del concepto.

un problema de la condición humana (o de la imbecilidad humana) gracias a la libertad propiciada por la ciencia ficción.⁷⁰

Por último, retomo los conceptos codificación y decodificación, con los cuales Hutcheon incorpora algunos fundamentos de la estética de la recepción con la parodia. Los procesos de codificación y decodificación son llevados a cabo por el escritor (codificador) y por el lector (decodificador), respectivamente. Por su parte, el codificador, para que la parodia sea efectiva, debe dominar y comprender los mecanismos implícitos en la parodia; o sea, aceptar y reconocer al texto parodiado como canónico o, por lo menos, como un texto conocido en su contexto social, cultural y literario; si “El matadero” no estuviera encumbrado como el primero cuento argentino, fundador de una tradición narrativa, o si el cuento de Echeverría fuera completamente ignorado por el decodificador, resultaría en una parodia malograda. En cuanto al lector o decodificador, al igual que el escritor, debe entender la estética de la parodia, en este caso, idealmente comprendería que “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” es un texto que se sabe parodia, y que reconoce la posición central que el texto parodiado cuenta en el canon de su tradición literaria. Asimismo, el decodificador tendría que conocer la subalternidad del gaucho en un sentido histórico, conocer a Sarmiento y a Borges; de igual forma, debería contar las aptitudes necesarias para reconocer las convenciones literarias parodiadas, por ejemplo, el octosílabo, la ciencia ficción, la metaficción, entre otros.

Nieva juega entre lo popular y lo culto en varios niveles, en principio, el decodificador debería interpretar este mecanismo lúdico. Retomo la metáfora con la cual Noé Jitrik (1970) describió “El matadero”: puente entre lo popular y lo culto; la ciencia ficción (lo popular), conecta como un puente con lo culto (la tradición literaria argentina) en el texto de Nieva. En cuanto al

⁷⁰ Aquí regreso al problema del realismo y la mimesis, por más ficticio que un texto sea, mimetiza, en este caso satiriza, conductas humanas reales.

lenguaje, su lector ideal entendería las sutilezas de los diferentes registros lingüísticos, ya que el libro recurre a diversas voces narrativas y la caracterización de los personajes depende de su lenguaje; por ejemplo, la forma en la que el primo Francisco sexualiza, con un extenso repertorio de argot porteño, a don Chuma, el hablar versado en octosílabo del gauchoides o la cita en latín del inicio del *Quijote*. El decodificador ideal de Nieva es, pues, uno que tenga la facilidad de comprender las convenciones literarias de la ciencia ficción, al mismo tiempo que domine o tenga conocimientos generales sobre la tradición literaria e historia argentina y que, como resultado, pueda leer la ironía de este amalgamamiento de saberes populares y cultos.

Ahora preciso integrar las propuestas (también analizadas en el primer capítulo) teóricas de Pierre Bourdieu sobre los campos intelectuales y de poder, ya que robustecen la comprensión de la parodia –desde una perspectiva sociológica– para hacer un análisis también con alcances extraliterarios. Primeramente, en *Campo de poder, campo intelectual* (2002) el autor francés define la lógica de la conservación cultural, al contrastar esta lógica con el prestigio de “El matadero” se puede entender la supervivencia misma del texto, ya que este se ha conservado no solo por la reanimación de críticos, historiadores e intelectuales y sus reescritores; la academia y las instituciones educativas desempeñan un papel fundamental en la enseñanza, preservación y difusión del texto; lo cual, sienta las bases para que exista un mayor número potencial de decodificadores ideales del cuento de Nieva. Al mismo tiempo, ciertos agentes del campo intelectual literario (críticos, editores, lectores especializados) influyen el proyecto creador del escritor: de no ser “El matadero” un texto entronizado, el blanco de la parodia de Nieva hubiera sido otro. Nieva se conserva así mismo mientras que conserva a “El matadero” y, en menor medida, a sus precursores, así como en la parodia la transgresión e inscripción son, finalmente, un mismo

proceso, desde la lógica de Bourdieu un agente cultural pretende: “conservar y conservarse conservando” (2002, 123).

Para Bourdieu el proyecto creador y la consagración son inherentes, por lo cual el autor: “inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende [...] de la posición que ocupa en el campo intelectual [...] jurisprudencia que combina la tradición y la innovación” (*idem*, 40). La parodia, gracias a la transgresión e inscripción, es el dispositivo retórico idóneo para cuestionar la tradición a la vez que la innova. Por lo cual valdría la pena plantearse la siguiente pregunta: ¿la verdadera transgresión e innovación sería ignorar por completo la tradición y a los precursores? ¿Sería esto realmente un objetivo alcanzable?

Por último, retomo el planteamiento de Bourdieu sobre la brecha entre quienes acumulan capital simbólico y los desposeídos:

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación -las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la ortodoxia-, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la doxa, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la doxa. (*idem*, 121)

¿*Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* es el primer libro de narrativa de Nieva, al momento de su publicación su autor tenía 25 años y poco capital simbólico (un poemario y traducciones de Columella, Heráclito y Plinio el Viejo); por lo cual, la búsqueda por capital simbólico con ¿*Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* es entendible al ser una

transgresión del canon nacional. Gracias a los planteamientos sociológicos de Bourdieu se puede deducir el por qué de la inclinación del autor por un género hereje como la ciencia ficción.

III.IV CONCLUSIONES

La mirada de Nieva es estrábica, con un ojo en lo popular y otro en lo culto cautiva al lector no solo por la facilidad con la que recurre a uno u otro foco de la cultura y campos de conocimiento, también lo hace por la forma cómica con la que los une. Todo lo cual no me parece en absoluto gratuito, las referencias más “pedestres” de la cultura popular (Coca-Cola, El Guasón, Radiohead, Burger King, la ciencia ficción, etcétera) se unen con temas más “solemnes” (la condición humana, la historia de América, la esclavitud, el capitalismo, la teoría literaria). Por un lado, Nieva es horaciano en el sentido que busca deleitar y enseñar; por otro, es medio tramposo. Las referencias y alusiones “cultas” van dirigidas a un lector especializado, a la academia, a la crítica, entre otros agentes culturales del campo literario, quienes modelan, al menos tangencialmente, el proyecto creador de Nieva, pero ese mismo lector, idóneamente, también leería la ironía de la mezcla entre lo culto y lo popular.

Concluyo que para Nieva el lector –el decodificador de la parodia, pues– es central, al menos en el sentido en el que lo quiere atrapar. En *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* se encuentran un par de interpelaciones directas al lector: en el *Post Scriptum*: “Apenas aspiré el líquido, sentí que me transformaba en vos, lector, leyendo en el libro *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*” (Nieva, 2013, 38) o, por supuesto, el último relato “El final en tu meta-mundo, lector, para *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*”, donde el borgesoide NIEVA dice: “—¿CUÁL ES EL ORIGINAL, LECTOR, Y CUÁL ES LA COPIA? *Todos nos mirábamos algo perplejos (tanto por la extravagante entrada de NIEVA y su enigmática alusión a*

un “LECTOR” (*idem*, 90-91). En *Papelera de reciclaje* hay diversas interpelaciones y alusiones al lector: “Desatendido lector⁷¹ que buscas, desesperado, una respuesta en este proverbio” (Nieva, 2010, 22) o “¿Desea/el lector/ algún/ favorcito/ alguna/ gauchadita [...] -No, pero si el/ lector/ no es/ sino/ una despreciable/ cosa/ una cosa/ ingrata [...] como una ex/ novia mía/ eres,/ cosa lectora/ una ex novia que/ no me quería [...] ¡cosa mala cosa lectora cosa cruel y engañadora!” (*idem*, 83-86) y, finalmente, “tonto lector caíste/ en mi trampa./ tonta cosa lectora caíste/ en mi trampa/ quedaste atrapado en este poema para siempre” (*idem*, 92). Esta “trampa” al lector es también el cierre de *¿Sueñan los gauchos con ñandúes eléctricos?*:

ESTE LIBRO ES MÍO, Y DE NADIE MÁS. ME PERTENECE A MÍ, AL BORGESOIDE NIEVA, Y VOS, LECTOR, AHORA QUE ESTAMOS SOLITOS EN TU METAMUNDO, ME VAS A ESCUCHAR BIEN CLARITO: EL MÉTODO QUE SE DESCUBRIÓ PARA CURAR EL “SÍNDROME DE BARTLEBY” CONSISTE EN QUE, APENAS TERMINES DE LEER ESTE LIBRO, EL GAUCHOIDE SE CONVIERTA EN VOS, DONDE ESTÁS AHORA, LEYENDO ESTAS PALABRAS QUE AQUÍ TE MIRAN Y TE EVOCAN (Nieva, 2013, 94)

A mi parecer la verdadera trampa de Nieva no es el recurso lúdico del apóstrofe, sino la trampa de doble filo de la inscripción y transgresión, la innovación y el regreso a la tradición. De esta manera el autor atrapa –y yo de esto, lector, tampoco me salvo– al lector especializado, al estudioso de la tradición literaria argentina, a críticos y académicos; la carnada con la cual Nieva lo consigue: la parodia de “El matadero”.

Para cerrar este capítulo me gustaría rescatar una reflexión de Michel Nieva sobre su tradición literaria:

La historia de la literatura argentina es entonces una historia de la modulación de este problema, el de la tecnología como cruce de la civilización y la barbarie. Y la pregunta que inmediatamente este problema nos propone es cómo debe ser reactualizado en una época en la que como nunca antes en la historia de la humanidad se hizo una apología tan grande de los avances tecnológicos, y en la que como nunca antes, tampoco, estuvimos tan marcados por ellos. (Nieva, 2020, 21-22)

⁷¹ Una parodia muy cervantina del recurso *captatio benevolentiae*

Nieva reactualiza el problema conjugando el consumismo y la dependencia a la tecnología actual rescatando los tópicos que moldearon el pensamiento argentino, así une lo extraliterario con lo literario. La obra del autor es sintomática de la preocupación de escritores contemporáneos por visitar el pasado para cuestionar los problemas del presente ya que, en palabras del autor: “Sólo modulando el problema del que nace nuestra tradición literaria podremos escribir esa literatura del futuro” (*idem*, 22-23).

CONCLUSIONES

El estudio de textos que abarcan tres siglos de literatura es complejo y su delimitación desde la óptica de la tradición o la hipertextualidad o la parodia, si bien es un sustento teórico pertinente para conciliar heterogéneos relatos, a su vez desencadena diversas problemáticas, asimismo teóricas, sobre los límites de lo que podría llamarse una categoría de estudio literario.

La idea y delimitación de una tradición literaria, como se vio en el primer capítulo, siempre ha sido polémica. Tanto para Juri Tinianov y los formalistas rusos, como para un escritor y crítico como Juan José Saer, la tradición es un concepto escurridizo, difícilmente definible. Lo cual, por un lado, plantea la interrogante borgiana: ¿cuál es la postura de un autor frente a su tradición?; por otro, surge la pregunta: ¿pueden existir y convivir diversas tradiciones literarias? De este modo, propuse una lectura de la historia literaria argentina desde *una* tradición en específico, la de “El matadero” de Esteban Echeverría. Al tener como punto de partida este texto, analicé su importancia como texto fundacional de la narrativa argentina, así como su contexto de edición, escritura, circulación y su rescate crítico y literario, este último fenómeno deriva en la conservación del texto en el privilegiado lugar que ocupa para la historia literaria argentina. “El matadero”, como paradigma de la lógica de la conservación cultural, resulta asaz adecuado ya que el interés por este texto no solo reside en su excepcional y extravagante naturaleza, sino en la insistencia por encumbrarlo como primer texto narrativo argentino desde distintos campos culturales, ya en la crítica, ya en la creación literaria, ya en las instituciones educativas y un largo etcétera. Asimismo, resultó muy significativo indagar cómo se diluye la categoría autor, ya que la completa autoría de Echeverría –o la coautoría de Juan María Gutiérrez, por decirlo de otra manera– es cuestionable. Igualmente, en ese capítulo llevé a cabo un recuento teórico de la hipertextualidad y parodia (con

Linda Hutcheon), en función de la literatura argentina como marco teórico y sus relaciones con el campo intelectual (con Pierre Bourdieu).

En el segundo capítulo estudié tres reescrituras del relato echeverriano en contraste con las distintas coyunturas sociales, históricas y políticas para comprender la relevancia de la reactualización de “El matadero” y comparar los textos que conforman el corpus. En “La fiesta del monstruo” de Bustos Domecq –un cuento, por lo menos, inusual en diversos sentidos– sus autores revelan su orientación política y se discute la importancia de la representatividad, el universalismo y localismo, lo cual también adicionó a la cuestión del escritor y su tradición. Gracias al estudio de “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini se dilucidaron sus relaciones paródicas con “La fiesta del monstruo” –el cuento de Lamborghini se ha interpretado como una respuesta codificada al cuento de Bustos Domecq– e hipertextuales con “El matadero”. Al invertirse determinados elementos estructurantes, Lamborghini reactualiza, con elementos de su contexto, el cuento fundacional. Del análisis de *Le viste la cara a dios* de Gabriela Cabezón Cámara, recupero, por un lado, la importancia del reavivamiento de tópicos decimonónicos con perspectiva de género; por otro, resulta muy fascinante la evolución y cambio de lenguajes en los que se reescribió la *nouvelle*: novela gráfica y puesta en escena en el teatro, lo cual revela los múltiples alcances y transformaciones que pueden tener temas recuperados de la historia literaria (por ejemplo, también, el videojuego escrito por Nieva basado en su cuento). A su vez esto demuestra un interés por sacar la literatura de los libros, lo cual se ha logrado gracias a prácticas interdisciplinarias como las mencionadas.

En el tercer y último capítulo estudié el primer libro de narrativa de Michel Nieva en contraste con el resto de las reescrituras del corpus y con determinados conceptos teóricos sobre la parodia y la consagración en un campo intelectual. En cuanto a la consagración, sería categórico

afirmar que gracias a *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Michel Nieva se ha consagrado en el campo intelectual, solo los lectores del futuro lo sabrán. Sin embargo, los planteamientos estético-ideológicos de Nieva son sintomáticos de inquietudes de nuevas generaciones de escritores y son indicativos de la pretensión por cuestionar el canon, la tradición y la literatura. Nieva domina la teoría literaria y pone en discusión conceptos aquí estudiados, la tradición y la parodia especialmente, en la praxis, en su narrativa. Desde la literatura y para la literatura, el escritor cuestiona las convenciones literarias que le causan un prurito intelectual, el resultado: un reflejo de la realidad que nace del espejo de la literatura misma.

Un estudio cuyo marco sea, en términos generales, la teoría literaria, sea cual sea el texto o la teoría en específica, desvela todo lo demás. Es decir, tanto la literatura como su teoría no son más que excusa para poner en diálogo al autor con su contexto, la literatura con la sociedad, la historia con la literatura y la literatura con la historia, el futuro con el pasado y el presente, la ciencia ficción con la realidad. En ese sentido, el alcance de la teoría literaria y de la literatura no es únicamente la literatura en sí, sino que también es todo lo demás.

ANEXO

LITERATURA CARTONERA: UNA ENTREVISTA CON MICHEL NIEVA

Entrevista entre Michel Nieva y Jorge Luis Sandoval Ruiz llevada a cabo virtualmente el 20 de septiembre de 2022

Introducción

Michel Nieva narrador, ensayista, poeta y traductor argentino, estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. En 2011 publicó el libro de poesía *Papelera de reciclaje*. También tradujo a Columella, Heráclito y Plinio el Viejo. En 2013 vio la luz su primer libro de narrativa, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, posteriormente, el autor escribió, basado en este libro, el guion para el videojuego *Elige tu propio gauchoides*. En 2018 publicó *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino* y, dos años más tarde *Tecnología y Barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. Estos tres últimos libros editados por la editorial independiente argentina Santiago Arcos, en el catálogo PARABELLUM. Al momento de escritura de esta investigación Nieva es docente y becario doctoral de Universidad de Nueva York. La obra de Nieva se ha traducido al inglés, italiano y búlgaro. Otros reconocimientos recientes que lo han consagrado como joven promesa literaria son: el Premio O. Henry de ficción corta 2022 (junto con Samantha Schweblin) por el cuento “El niño dengue” –traducido al inglés por Natasha Wimmer, traductora de escritores como Roberto Bolaño y Álvaro Enrigue– y la mención por la revista *Granta* como uno de los mejores narradores jóvenes en español.

Jorge Sandoval: Gracias al *Facundo* de Sarmiento resulta casi imposible acercarse a la literatura argentina sin pensar en la dicotomía civilización o barbarie; sin embargo, ciertos críticos

contemporáneos señalan que esta estructura dual se ha ido desdibujando, los binarismos campos/ciudad, civilización/barbarie, centro/periferia, nacional/cosmopolita, humano/no humano, etcétera, se resquebrajan y cada vez es más difícil de ver la diferencia entre estos binarismos. En ese sentido, ¿cuál es el valor de la estructura maniquea civilización o barbarie en un contexto post binario en el cual este paradigma resulta cada vez más difícil de distinguir?

Michel Nieva: Bueno, justamente me parece que ya en Sarmiento ese binarismo se diluye porque él, de alguna manera, se fascina también por la barbarie y encuentra un punto de contacto con la civilización y digamos que esa es la gran contradicción en la que se funda la civilización y barbarie, la civilización también entraña elementos considerados barbáricos. A mí me interesaba hacer una relectura de la historia de la violencia política de Latinoamérica; que esto lo desarrollo en el ensayo “Tecnología y Barbarie”. Las tecnologías que fueron importadas de Europa y que Sarmiento consideraba como los grandes pilares de la civilización fueron las que produjeron las grandes matanzas, primero con el genocidio indígena y después con otra serie de violencias que hubo en Latinoamérica.

JS: Claro, mencionas el alambre de púas, el rifle Remington y la picana eléctrica, que fue el hijo o nieto de Lugones quien la inventó, ¿no?

MN: Sí, sí, el nieto de Lugones que era policía.

JS: Luego fue utilizada en las torturas de la dictadura. Hay una unión histórica que está siempre presente.

MN: Si mal no me recuerdo la genealogía, creo que es el hijo de Lugones quien la inventa y la nieta de Lugones quien fue torturada con la picana.

JS: Estas siniestras coincidencias históricas.

MN: Pero bueno, hoy en día también, con el desarrollo de la tecnología transgénica, por ejemplo. En Argentina hay un gran desarrollo de la soja transgénica que también es un elemento natural que está corroído por la tecnología y que se usa también para el avance sobre comunidades indígenas, porque el avance de la soja entra sobre bosques nativos que son habitados por comunidades indígenas sobre todo en una región que se llama Gran Chaco, ahora en este momento que estoy con ese tema me parece que ni siquiera es una metáfora, es una encarnación de estos elementos, o sea, esta dilución entre la cultura, la naturaleza y la violencia.

JS: Y la tecnología, la tecnología de importación, que es un poco también la idea del gauchoidé, creado en China, para consumo latinoamericano.

MN: Sí, totalmente. Justo pensaba en eso, que la gauchesca surge como la gran identidad nacional y surge a partir de textos de escritores urbanos que tenían más conexión con la literatura francesa que con lo que ocurría en el campo y la literatura funda esa identidad a partir de una invención imaginaria. En un contexto en el que la importancia de literatura se desvanece más, quería imaginarme cómo estas identidades serían reinventadas por corporaciones y cómo esas identidades

nacionales eran creadas por una corporación china; o sea, que los octosílabos eran compuestos por máquinas chinas.

JS: La siguiente pregunta es sobre la conferencia de Borges “El escritor argentino y su tradición”, donde Borges parafrasea otro autor diciendo que no hay camellos en el Alcorán porque sería una obviedad, como es el más árabe de los libros sería redundante que hubiera camellos en él y no los necesita para demostrar que es árabe. Al final de la conferencia dice: “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo, ensayar todos los temas y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos”. En “¿Sueñan los gauchoideos...”, que está colmado de lugares comunes y personajes argentinos, la carga referencial es muy irónica, rayando en lo absurdo. La pregunta sería ¿cuál es el compromiso que un escritor podría tener con su tradición o si sería el universo su patrimonio? como proponía Borges. ¿Cuál sería la postura del escritor argentino o latinoamericano frente a su tradición?

MN: A mí ese ensayo siempre me pareció muy potente a nivel poético y político. A nivel poético porque propone que, justamente, producir arte desde la periferia es un valor y no un desvalor y cómo eso políticamente permite subvertir los órdenes establecidos. Pensaba también que tiene un germen ese ensayo de lo que después, en el arte contemporáneo, es tratar de sacar del museo el arte o introducir elementos no artísticos dentro de un museo. Me parece que ese ensayo marca la fundación de un compromiso poético y político del artista, que es subvertir la tradición.

JS: Tú también haces una parodia de esta conferencia, al inicio de *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino*, dices que no hay ninguna mención al dulce de leche en el Corán, que es el más argentino

de los de los libros [risas]. Entonces, ¿crees que esto siga teniendo valor? ¿Los escritores jóvenes siguen pensando en esta dicotomía universal versus local? Como Sarmiento, quien desde el principio fue un poco exacerbado con esta idea.

MN: En cierto punto ese ensayo de Borges perdió vigencia, en el punto en el que, hoy en día, la literatura y el arte se volvieron mercancías globales y un escritor que está en Argentina puede tener tanta relevancia como alguien que escribe en Estados Unidos. Hay mucha gente en Latinoamérica que tiene relevancia internacional, que gana los premios más importantes del mercado literario, en ese sentido, creo que desdibuja un poco ese provincianismo que le pesaba tanto a Borges y a los escritores y las escritoras de su contexto, pero me parece que lo que tiene de interesante ese ensayo es pensar en ponerse siempre al margen, al margen de ese circuito global; o sea, tratar de interrumpir esa mercantilización. Cómo el arte y la literatura latinoamericana entra, pero folclorizada o exotizada por esta cuestión. Hay márgenes, ponerse al margen del margen y tratar de interrumpir esa mercantilización de las identidades. Creo que ahí seguiría teniendo vigencia el ensayo de Borges, una relectura de ese ensayo.

JS: Exacto. Como dices este alcance más global al que ahora se puede llegar con mayor facilidad también funciona como moneda de cambio, es decir, como una exotización o autoexotización de la escritura.

MN: Hablaba con una amiga que decía que ahora se mercantilizan identidades subalternas, pero siempre el formato es el mismo. Ahora la literatura que vende es la autoficción, por ejemplo. Entonces de alguna manera por más que se comercien identidades subalternas, el formato las

aplasta y las vuelve la misma pulpa mercantil. El capitalismo globaliza esa forma y parece que pueden vincular todo, pero se vuelve la misma mercancía, para mí sería, en el caso de la literatura, la autoficción. Que es mi gran enemigo en todo el mundo.

[risas]

JS: ¡Qué bueno haya enemigos! Es interesante, como dices, que desde esta corriente de la autoficción y desde la subalternidad y demás, se puede terminar en lo mismo, no lo hace necesariamente mejor.

MN: Para mí la función poética y política de la literatura es interrumpir. Interrumpir los lenguajes comerciales y tecnológicos y la autoficción es una prolongación de las redes sociales, no interrumpe nada.

JS: Hablando de los márgenes, la siguiente pregunta tiene que ver con el género y, un poco, con la recepción. En los países hispanohablantes, a diferencia del mundo anglosajón, la ciencia ficción es un género considerado al margen del canon de los géneros, a diferencia de la autoficción. En tu obra se encuentra un interés por teñir la ciencia ficción de color local argentino. En ese sentido, cuando escribes ¿piensas en tu lector modélico? ¿Este es uno de ciencia ficción o también piensas en un lector que entienda las referencias culturales y literarias argentinas, con toda la carga simbólica que hay en tu obra? ¿Piensas en un lector más entrenado o crees que tus lectores sean precisamente de ciencia ficción o de algún otro tipo?

MN: Justo el otro día me preguntaban si pensaba en algún lector cuando escribo. En general no, creo que es muy contraproducente pensar en algún lector o pensar en una audiencia porque aplasta un poco... Pensar “esto le puede caer mal a tal o cual”, recae en lo más políticamente correcto, pero me gustaría que pueda ser algo que no requiera un entrenamiento; idealmente es la fantasía de muchos escritores y escritoras y más si practicas un género popular como la ciencia ficción, lo cual no es necesariamente para lectores y lectoras entrenados, que pueda leerlo cualquiera. La ciencia ficción es un género popular.

JS: Es interesante esta tensión entre lo popular y lo amigable con el lector, por así decirlo...

MN: No amigable, sino que pueda ser legible. Lo que yo quería decir es que sí hay una mezcla de lenguajes en mi escritura que cruza la ciencia ficción con la historia latinoamericana y me parece importante que eso no se diluya, pero sí me gustaría que no sea el lector un especialista en literatura latinoamericana para poder leerlo.

JS: También están estos juegos con el lector, como la idea de que la novela te atrapa, atrapa al lector y hay referencias directas al lector, entonces por eso me pareció interesante esta inclusión del lector, porque el lector está dentro de tu obra, de cierta manera. Me parece interesante esta cercanía con un lector no especializado. La siguiente pregunta es sobre la intertextualidad partiendo de un estudio muy interesante de Pavao Pavličić, donde compara la intertextualidad moderna y la posmoderna. Parafraseo este artículo, ahí dice que desde la perspectiva moderna la intertextualidad funcionaba para superar modelos, con la idea de la novedad, mientras que en la postmodernidad lo viejo, lo antiguo, no se puede desechar, sino que se integra, no sé si más o

menos, orgánicamente, pero se busca integrar el pasado con el presente. Entonces, ¿cuál crees tú que sea la función de integrar textos y tópicos decimonónicos en tu obra, en tu proyecto creativo, como a Sarmiento o Echeverría? ¿Crees que esta integración sea una tendencia actual? O sea, que haya nuevas generaciones que busquen esta integración de lo antiguo con lo contemporáneo

MN: Me interesa la ciencia ficción como un lenguaje de lo no-humano para explorar la historia de la violencia contra lo que fue considerado no-humano y en esa intersección del lenguaje de la ciencia ficción y la historia, encontré en siglo XIX un punto medular, en el que empecé mi escritura. Pero me gusta esta idea del desecho, más que el homenaje o poner la escritura como armas. En Argentina hay una figura que es el cartonero, quien es una persona que recicla cartón, saca el cartón de la basura y después de eso lo vende para reciclar. Me gusta más esa figura, una persona que agarra cosas de la basura de la tradición y la mezcla.

JS: Fue, en cierto sentido, lo que pasó con “El matadero”. Fue publicado póstumamente, lo rescató Juan María Gutiérrez y fue la misma operación: rescatar este texto rarísimo de Echeverría, publicarlo con intenciones políticas y después la crítica misma lo ha reciclado. Fue hasta el siglo XX que fue titulado como el cuento fundacional y después se reescribió. Lo reescribió Bustos Domecq, con “La fiesta del monstruo”, luego “El Niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, *Le viste la cara a dios*, de Gabriela Cabezón Cámara y, finalmente, “¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?”. Ese es el camino que establezco en relación con las redes intertextuales. No sólo la crítica, sino los escritores mismos hacen esta operación del cartonero. Me parece muy interesante esta metáfora, creo que funciona muy bien.

MN: Sí, en las narraciones oficiales todo esto es desechado y la parte en la que los próceres intervienen en los genocidios o la historia de estas matanzas, por más que se tire la basura esa basura sigue hediendo y bueno sigue estando ahí, de ahí la idea de cómo manipular eso desechos.

JS: Como “Desechos tóxicos. Maneje con cuidado”. Es la idea de Pavličić, quien dice que el pasado no se puede desechar, sigue teniendo una presencia en la actualidad.

MN: Totalmente.

JS: Por último, quería dejarte la palabra para que hablaras sobre algún proyecto a futuro, algún proyecto que vaya encaminado por esta línea de la ciencia ficción, no sé si tengas pensado algo relacionado con esta integración de desechos del pasado.

MN: Me quedé pensando en esa idea de desecho y el poder que tiene para pensar. Porque la ciencia ficción vista desde Latinoamérica también permite releer las tecnologías, cómo operaron en la región, en la extracción de recursos y la producción de contaminación en poblaciones. Ahora terminé una novela que retoma la cuestión del desecho y la contaminación por ese lado, que se llama *La infancia del mundo*, de la cual “El Niño dengue” es el primer capítulo y transcurre en un futuro en el que por el calentamiento climático, las capas antárticas, los cascos polares se derriten y aumentan los niveles del océano y en la Argentina, entre la Pampa y la Patagonia, que son regiones muy cargadas histórica, cultural, literariamente, quedan bajo el agua, se vuelven un ecosistema caribeño y es la historia de un mosquito en esta región, es una novela que terminé ahora y que sale el año que viene.

JS: Perfecto, para estar atentos este a ella y también para ver qué peligros nos pueden deparar.

[risas] ¡Muchas gracias, Michel!

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W, “Lukács y el equívoco del realismo”, en Georg Lukács y otros, *Polémica sobre realismo*, Ricardo Piglia (comp.), Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 41-87.
- Aira, César, “Prólogo”, en Osvaldo Lamborghini *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 7-16.
- Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra escrita*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, , 1987, pp. 65-71.
- Bianchi, Paula Daniela, “Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski”, en *Orillas*, núm. 4, 2015, pp. 2-14.
- Blanco, Mariela, “‘La fiesta del monstruo’ y sus precursores”, en *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, núm. 37, 2014, pp. 157-176.
- Borges, Jorge Luis, *El informe de Brodie*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 1019- 1078.
- , “El escritor argentino y la tradición” en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 267-274.
- , “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 710-712.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, “La fiesta del monstruo”, en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1977, pp. 101-122.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002.
- Cabañas, Miguel Ángel, “Géneros al matadero: Esteban Echeverría y la cuestión de los tipos literarios” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 24, núm. 48, 1998, pp. 133- 147.
- Cabezón Cámara, Gabriela, *Le viste la cara a Dios*, Sigueleyendo, 2011.
- Caminada Rossetti, Lucía, “Sentidos del cuerpo: penas y castigos en la literatura argentina”, en *Intersticios De La política y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, núm. 2(3), 2013, pp. 31-49.
- Carilla, Emilio, “Juan María Gutiérrez y ‘El matadero’”, en *Thesaurus*, t. XLVII, núm. 1, 1993, pp. 30-68.

- Curia, Beatriz, “La estética literaria de la generación del 37 en una carta inédita de José Mármol”, en *Arrabal. Revista de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, núm. 4, 2002, pp. 41-49.
- Dabove, Juan Pablo, “‘La muerte la tiene con otros’: sobre *El niño proletario*”, en Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.) *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona, 2008, pp. 213-231.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, “¿Qué es una literatura menor?”, en *Kafka. Por una literatura menor*, Ciudad de México, Era, 1978, pp. 28-44.
- Domínguez, Nora, “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 10, 2014, pp. 1-6.
- Echeverría, Esteban, “El matadero”, en Juan María Gutiérrez (comp.), *Obras completas, Tomo 5 y último. Escritos en prosa*, Buenos Aires, C. Casaralle, impr. y librería de Mayo, 1870, pp. 209-242. Versión digitalizada recuperada de: <https://archive.org/details/obrascompletasd00echegoog/page/n482>
- Echeverría, Esteban y Juan María Gutiérrez, en Leonor Fleming (ed.) *Epistolario entre Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez (1840-1845)*. Recupero de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epistolario-entre-esteban-echeverria-y-juan-maria-gutierrez-1840-1845/html/d82b4004-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_
- Egaña, Carlos y Aureng Silva, Enrique, “Michel Nieva: virus, desierto, tecnología”, en *Temporales*, marzo de 2022, recuperado de: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/michel-nieva-virus-desierto-tecnologia/>
- Favaro, Alice, “Un relato sobre la trata de mujeres”, en *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, núm. Extra 3, 2019, pp. 92-101.
- Fernández, Nancy, “Violencia, política y escritura. Gabriela Cabezón Cámara”, en *Mora*, núm. 24, 2018, pp. 111-120.
- Gamberro, Carlos, “El nacimiento de la literatura argentina”, en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006, pp. 17-46.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Cecilia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Graná, Leonardo, “*Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta a la literatura decimonónica” en *Nuevas Lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador, 2015, pp. 177- 201.

Guzzante, Mariana, “Los Lugones: un destino trágico”, en *Los Andes*, 13 de junio de 2007, recuperado de:
<https://web.archive.org/web/20110318201515/http://www.losandes.com.ar/notas/2007/6/13/estilo-232898.asp>

Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro*, Décimo quinta edición, Buenos Aires, Casa Editora y Depósito General Librería «Martín Fierro», 1894. Versión digitalizada recuperada de:
<https://archive.org/details/elgauchomartinfi00hernuoft/page/n1/mode/2up>

_____, *La vuelta de Martín Fierro*, Décima edición, Buenos Aires, Casa Editora y Depósito General Librería «Martín Fierro», 1894. Versión digitalizada recuperada de:
<https://archive.org/details/elgauchomartinfi00hernuoft/page/n1/mode/2up>

Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía al grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.

_____, *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Champaign, University of Illinois Press, 2000.

Iglesia, Cristina, “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en ‘El matadero’ de Echeverría y en sus reescrituras”, en *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/martires-o-libres-un-dilema-estetico-las-victimas-de-la-cultura-en-el-matadero-de-echeverria-y-en-sus-reescrituras/html/5dbfe4e4-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#:~:text=M%C3%A1rtires%20o%20libres%3A%20un%20dilema%20est%C3%A9tico.,Echeverr%C3%ADa%20y%20en%20sus%20reescrituras&text=Escrito%20probablemente%20entre%201838%20y,del%20R%C3%ADo%20de%20la%20Plata.

Jitrik, Noé, “Bipolaridad en la historia de la literatura argentina” en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970, pp. 222-249.

_____, “Forma y significación en ‘El Matadero’, de Esteban Echeverría”, en *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina, 1971, pp. 63-98. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/>

Kohan, Martín, “Mano a mano”, en *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, núm. 27, 2009, pp. 227-234.

Lamborghini, Osvaldo, “El niño proletario”, en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 63-69.

_____, *Poemas 1969-1985*, Mondadori, 2012.

- Leone, Lucia Maria De, “Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo XXI” en Revell, vol. 3, núm. 17, 2017, pp. 207-229.
- Lukács, Georg, “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, en *Significación actual del realismo crítico*, trad. de María Teresa Toral, Ciudad de México, Ediciones Era, 1974, pp. 58-112.
- Luscher, Robert M., “The American Short-Story Cycle: Out From the Novel’s Shadow”, en Alfred Bendixen (ed.), *A Companion to the American Novel*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 357-373.
- Malosetti Costa, Laura, “Comentario sobre La vuelta del malón”, Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>
- Melville, Herman, *Bartleby*, trad. de Jorge Luis Borges, Rosario, Serapis, 2008.
- Myers, Jorge, “Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética”, en Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.), *Las brújulas del extraviado: para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora 2006, pp. 57-75.
- Nieva, Michel, *Papelera de reciclaje*, Buenos Aires, Huesos de jibia, 2010.
- _____, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, Buenos Aires, Santiago Arcos, PARABELLUM, 2013.
- _____, *Ascenso y apogeo del Imperio Argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, PARABELLUM, 2018.
- _____, *Tecnología y Barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*, Buenos Aires, Santiago Arcos, PARABELLUM, 2020.
- Orce de Roig, María Eugenia, “‘La fiesta de monstruo’ de ‘Borges’: un texto diferente”, en *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, 1999, pp. 233-248.
- Pavlicic, Pavao, “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, en *Versión*, UAM-X, México, núm. 18, 2006, pp. 87-113.
- Pellicer, Rosa, “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, en *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, núm. 10, 2010, pp. 5-28.
- Piglia, Ricardo, “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, 1993, pp. 8-12.
- _____, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- _____, “Saer o la tradición del escritor argentino”, en *La literatura argentina por escritores argentino. Narradores, poetas y dramaturgos*, Sylvia Iparraguirre (coord.), Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2009, pp. 29-41.
- Poblete, Nicolás R., “Niños sagrados: Homines sacri el niño proletario y el Montacerdos”, en *Lucero*, vol. 13, núm. 1, 2002, pp. 83-91.
- Rabkin, Eric S., “O Brave New Worlds: Science Fiction and the American Novel”, en Alfred Bendixen (ed.), *A Companion to the American Novel*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 309-322.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2004.
- _____, *Diez problemas para el novelista latinoamericano*, La Habana, Casa de las américas, 1964,
- Ros, Ofelia, “‘La causa justa’ de la violencia de Buenos Aires a través del humor de Osvaldo Lamborghini”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 37, núm. 3, Primavera 2013, pp. 523-543.
- _____, “Perversión e historia en ‘El niño proletario’ de Osvaldo Lamborghini” en *Dissidences*, vol. 5, núm. 10, 2014.
- Rossi, Luis Alejandro, “Borges, Bioy Casares y el peronismo”, en *Estudios Sociales Revista Universitaria Semestral*, año VIII, núm. 14, primer semestre 1998, pp. 73-88.
- Saer, Juan José, “Literatura y crisis argentina”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2014, pp. 94-120.
- Sáitta, Sylvia, “‘La fiesta del monstruo’ de H. Bustos Domecq en tres tiempos: 1955, 1967, 1977”, en *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, núm. 49, 2020, pp. 49-68.
- Salessi, Jorge. “El (primer) matadero”, en *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995, pp. 55-76.
- Sansinena de Elizalde, Elena, “Esteban Echeverría. Nota biográfica”, en *C. H. Pellegrini: su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946, pp. 260-265. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esteban-echeverria-nota-biografica/html/>
- Sättele, Hannes, “El espacio vacío o descifrar lo ilegible: ‘El niño proletario’ de Osvaldo Lamborghini”, en *Mitologías hoy* vol. 11, verano, 2015, pp. 8-23.
- Schvartzman, Julio, “«Facundo» y la lucha por el sentido” en *Microcrítica, Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996, pp. 35-41, recuperado de:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/facundo-y-la-lucha-por-el-sentido/html/92cb5f12-14fa-41d0-b95e-fed3637f6586_2.html

- Schweickart, Patrocinio, “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura” en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feminista*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989, pp. 112-151.
- Shklovski, Viktor, “El arte como artificio”, (1917), en Tzvetan Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1976, pp. 55-70
- Showalter, Elaine, “La crítica feminista en el desierto”, en *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Nara Araújo y Teresa Delgado (coords.), Barcelona, Anthropos, 1981, pp. 381-404.
- Silva Barandica, Juan Manuel, “Remanentes y causalidades críticas en ‘La fiesta del monstruo’” de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, en *Hipertexto*, núm. 13 Invierno, 2009 pp. 132-139.
- Sorrentino, Fernando, “Verosimilitud literaria o academicismo gramatical”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 20, 2002.
- Tinianov, Juri, “Sobre la evolución literaria” (1927), en Tzvetan Todorov, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1976, pp. 89-101.
- Uparela, Paola, “‘El Matadero’ en 1871. Naturalismo, salud pública y el monstruo biopolítico”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 85, núm. 268, 2019, pp. 1037-1065.
- Vera Ibáñez, Liliana, “Entrevista. Michel Nieva, el escritor que da cuerpo al cyberpunk y vida a gauchos andróides”, en *La Izquierda Diario*, 6 de mayo de 2022, recuperado de: <https://www.laizquierdadiario.com/Michel-Nieva-el-escritor-que-da-cuerpo-al-cyberpunk-y-vida-a-gauchos-androides>
- Vespa, Mariano, “La gauchesca cyberpunk”, 10 de junio de 2015, recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/clics-modernos/item/la-gauchesca-cyberpunk.html>
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- Waldegaray, Marta, “Masa, individuo y celebración en ‘La fiesta del monstruo’ de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”, en *América, Cahiers du CRICCAL*, núm. 28, 2002, pp. 155-161.

Weinberg, Félix, *Esteban Echeverría: Ideólogo de la segunda revolución*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

Nº. 03459

Matrícula: 2203802851

"¿Sueñan los gauchoides con
hándees eléctricos?" de
Michel Nieva: tradición
literaria argentina y
parodia de "El Matadero"

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas
del día 9 del mes de agosto del año 2023 en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DRA. MARIA GUADALUPE CORREA
DR. FRANCISCO RODOLFO MERCADO NOYOLA
DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ



JORGE LUIS SANDOVAL RUIZ
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuya denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JORGE LUIS SANDOVAL RUIZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al
interesado el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALVA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA

DRA. MARIA GUADALUPE CORREA

VOCAL

DR. FRANCISCO RODOLFO MERCADO
NOYOLA

SECRETARIO

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ