



HIPÓTESIS Y DISCUSIONES 29 | ISSN 1514-5581

# La letra con sangre entra: un recorrido por los bordes del canon

Juan Pablo Parchuc



**ILA** Instituto de Literatura Argentina



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**La letra con sangre entra:  
un recorrido por los bordes del canon**

**La letra con sangre entra:  
un recorrido por los bordes del canon**

Juan Pablo Parchuc

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decana Graciela Morgade	Secretaría Hacienda Marcela Lamelza	Consejo Editor Virginia Manzano, Flora Hilert; Carlos Topuzian, María Marta García Negroni
Vicedecano Américo Cristófalo	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisela Azcuy, Silvia Gattafoni
Secretaría de Extensión Ivanna Petz	Subsecretario de Transferencia y Desarrollo Alejandro Valitutti	Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas; Sergio Castelo, Ayelén Suárez
Secretario de Posgrado Alberto Damiani	Subsecretaria de Cooperación Internacional Silvana Campanini	
Secretaría de Investigación Cecilia Pérez de Micou	Dirección de Imprenta Rosa Gómez	
Secretario General Jorge Gugliotta		

---



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Serie de revistas especializadas  
Colección Hipótesis y discusiones  
ISSN 1514-5581

Versión digital: Ed. María Clara Diez, Ed. Paula D'Amico

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 4432-0606 int. 213 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)  
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

# Índice

## La letra con sangre entra: un recorrido por los bordes del canon

- 7 Presentación
- 9 La letra con sangre entra: un  
recorrido por los bordes del canon
- 17 El niño proletario
- 27 Las tumbas
- 42 Bibliografía



## Presentación

Durante los años en que el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA estuvo acéfalo -tras el fallecimiento de su director, doctor David Viñas- la Junta Consultiva y el Secretario Académico, Emilio Bernini, llevaron adelante algunos proyectos. Su resultado fueron el número 8 de la revista *El Matadero*, dedicado precisamente a Viñas, y este volumen 34 de la serie *Hipótesis y Discusiones*. La colección fue diagramada como el aporte puntual y preciso de docentes, investigadores, tesis o colaboradores del Instituto, con la característica de ensayos breves, artículos, capítulos avanzados de trabajos más extensos, para revisar autores, títulos o problemas de nuestra literatura nacional.

Este texto crítico de Juan Pablo Parchuc constituye un fragmento de su tesis de doctorado -dirigida por los docentes Jorge Panesi y Silvia Delfino- y propone una interesante relectura de algunos textos y autores para él marginales respecto de la narrativa canónica (Haroldo Conti, Osvaldo Lamborghini, Enrique Medina), en la segunda mitad del siglo XX, y los coteja con otros de la llamada literatura social del boedismo (*Larvas*, de Elías Castelnuovo) y de la izquierda liberal de la década del 50 (*Villa Miseria también es América*, de Bernardo Verbitsky).

Inaugura, además, un nuevo formato y diagramación de la colección, que me propuse continuar, así como la revista *El Matadero*, desde que me hice cargo de la dirección del Instituto, en diciembre de 2014. A tal efecto, preparamos dos nuevos números de esta misma serie:

uno es producto de la mesa dedicada al centenario de Julio Cortázar en el Instituto, a mediados de 2014; y el otro una selección de los trabajos que se leyeron en las Jornadas “Bernardo Kordon tripulante de Buenos Aires” y en cuya organización el Instituto participó junto al Museo del Libro y de la Lengua y a la Biblioteca Nacional.

Está concluido, y en proceso de referato, el próximo número de *El Matadero*, dedicado a las *Revistas culturales del siglo XXI*; y estamos trabajando en el siguiente, que se ocupará de *La literatura argentina en el pasaje hacia el nuevo siglo*.

Eduardo Romano



## La letra con sangre entra: un recorrido por los bordes del canon<sup>1</sup>

En septiembre de 1955, poco antes del golpe de Estado contra el gobierno peronista, el equipo de *Contorno* mandaba a la imprenta un número dedicado a la novela argentina. La nota editorial indicaba que la revisión partía de la “necesidad de enfrentar la realidad” efectuando una valoración “de lo que aquí se ha hecho, y de ver a través de lo hecho”.<sup>2</sup> En ese número, aparece un breve artículo sobre Bernardo Verbitsky y Juan Carlos Onetti, firmado por Diego Sánchez Cortés (pseudónimo de David Viñas), donde se habla de los escritores que han tratado de expresar “el drama del hombre urbano”.<sup>3</sup> El reducido espacio dedicado al primero y la opinión, nada elogiosa, de Viñas, anticipa su destino en las lecturas críticas posteriores. Para entonces, sin embargo, Verbitsky era un escritor y periodista con cierto prestigio. Todavía no había publicado su novela más leída: *Villa miseria también es América*,<sup>4</sup> pero había firmado artículos en *Crítica* y *Noticias Gráficas* y obtenido el primer lugar en el Concurso Ricardo Güiraldes del año 1941, por *Es difícil empezar a vivir*, con un jurado compuesto por Norah Lange, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges. Pese a todo,

---

<sup>1</sup> Este trabajo recupera parte de un capítulo de mi tesis de doctorado sobre las políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina, dirigida por Jorge Panesi y Silvia Delfino en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> “Terrorismo y Complicidad”, *Contorno*, 5-6, septiembre de 1955, p. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>4</sup> De 1957, el mismo año que sale como libro otro texto cuyo origen se encuentra también en notas periodísticas, aunque con más suerte en su futuro reconocimiento: *Operación masacre* de Rodolfo Walsh.

la obra de Verbitsky pasaría a ocupar un rincón, poco destacado, entre los exponentes del realismo de los cincuenta.

En ese derrotero se pueden leer definiciones y reacomodamientos del canon de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo veinte. En este trabajo proponemos algunas discusiones sobre las reglas que actúan en la conformación de ese canon, a través de un recorrido por un pequeño corpus, que no pretende tener un carácter meramente aditivo, de revisión, ampliación o actualización, sino mostrar el reverso de una parte de la tradición, su “contracara”, a partir de la lectura de textos que, como el de Verbitsky, han quedado en sus bordes o márgenes. Cabe aclarar que, tal como lo planteamos aquí, por lo tanto, el reverso de la tradición no implica leer otra tradición – “marginal”, se dirá– ni presentar un canon alternativo, sino más bien abordar el mismo canon de la literatura nacional, aunque viendo su *otro lado*, dándolo vuelta y volviéndolo a recorrer para producir un nuevo espacio y temporalidad que permita vincularlo con el presente.<sup>5</sup>

Nuestra hipótesis es que en los bordes del canon o en sus zonas –digamos– residuales, se puede leer la tradición nacional de otra manera, en toda su extensión, no como sinónimo de “influencias”, textos “representativos” o “lista de obras importantes”, sino por los protocolos y operaciones que marcan condiciones de legibilidad e ilegibilidad y fijan las reglas y límites de la literatura, manifestando polémicas que traspasan los muros de la institución.<sup>6</sup> Se trata, en definitiva, de sistemas de valoraciones y formas de regulación que

---

<sup>5</sup> Tomo esta noción, con resonancias benjaminianas, de Delfino, S., “El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3, 1995, pp. 273-277.

<sup>6</sup> Cfr. Cella, S. (comp.), *Domínios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 199. En especial, la introducción de Cella: “Canon y otras cuestiones”.

orientan lecturas, escrituras, gustos y concepciones, pero también definen el prestigio, la jerarquía y el valor cultural como legitimación de la autoridad. Por lo tanto, cuando se leen los restos, lo que “no entró” o se dejó de lado, se produce una divergencia o superposición de espacios y temporalidades que permite indicar la huella de lo que fue borrado o *tachado* por las lecturas dominantes en un momento histórico determinado y los efectos de su proyección hasta el presente.

Por eso, en nuestra investigación actual tomamos la noción de juicio crítico<sup>7</sup> para proponer un conjunto de núcleos que permita conceptualizar el problema de los bordes del canon de la literatura argentina: primero, los cambios en el estatuto de lo literario y los procesos de valoración desde mediados del siglo veinte, y sus sucesivas reformulaciones hasta el presente, léidos en términos de las correlaciones de la literatura con el lenguaje de la vida. Segundo, la constitución de historias, antologías, tradiciones y cánones cuando tocan o rozan la institucionalización de la lengua y la cultura nacionales. Tercero, el lugar que ocupan los *best seller*, los textos de los escritores llamados “malditos”, los desconocidos o no reconocidos, los emergentes o todavía no descubiertos, los censurados, los olvidados, los que escriben *mal*, en la rearticulación del canon. Y por último, el vínculo productivo de los materiales literarios respecto del lenguaje de la vida en términos de la escucha de nuevas voces, palabras y tonos en la poesía, la narrativa y otras formas de escritura, y la manera en que esos cambios, relaciones y figuraciones cuestionan los límites de la institución literaria por su carácter exploratorio respecto de otras experiencias y prácticas (artísticas,

---

<sup>7</sup> Tal como aparece formulado en el proyecto UBACYT “Teoría y juicios críticos: narraciones, escenas y temporalidades” (2011-2014), dirigido por Jorge Panesi y Silvia Delfino en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso.

educativas, de organización). Por ende, el cambio en literatura es entendido aquí no como continuidad ni desarrollo, sino como salto, desplazamiento, discontinuidad; y las transformaciones de la serie son analizadas no tanto a partir de los rasgos que caracterizan la alternancia de “estéticas” o “escuelas”, la adjudicación de fuentes, tipologías o clasificaciones más o menos adecuadas, como por el modo menos sistemático en que determinados rasgos considerados “menores” o secundarios, ciertos hábitos o matrices del habla y la narración, llegan a constituir procedimientos literarios.

Desde esta perspectiva, postulamos que los protocolos y operaciones de legitimación de discursos y saberes literarios pueden interrogarse no solo por lo que incluyen o excluyen como parte de su trama retórica o narrativa (*adentro*, *afuera*; “leído”, “no leído”; escribir *bien*, escribir *mal*), sino por los efectos de sus acciones, en la medida que cuando marca el límite el juicio crítico no sólo produce reglas, normas y convenciones, y un principio de autoridad para (re)distribuir jerarquías y valores, sino también un borde simbólico (resto, suplemento, exceso) que interpela la distinción entre moral y ética en la institución literaria.<sup>8</sup>

Ahora bien, como decíamos, uno de esos *best sellers* de otros tiempos, olvidado o dejado de lado por las lecturas críticas, junto con su autor, es justamente *Villa miseria también es América*. Se trata de la reescritura, como novela, de un conjunto de notas sobre Villa Maldonado que publicó Verbistky en *Noticias Gráficas*, cuatro años antes, en 1953. El relato se pliega para contar el momento originario en que la llegada de un periodista a la villa revela, en el mismo acto que la

---

<sup>8</sup>Véase, al respecto, Panesi, J., “Marginales en la noche”, en *Críticas*, Norma, 2004, pp. 339-353, y la continuidad de estas discusiones en “Los chicos imposibles”, *portal.educ.ar*, 14 de julio de 2009. Consultado el 22/08/2012. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/contrata-pa/recomendados-educar/donde-esta-el-nino-que-yo-fui.php>.

nombra,<sup>9</sup> “la existencia de una realidad hasta entonces escondida”.<sup>10</sup> En un estilo más cercano al realismo social de los años veinte que al de la naciente literatura testimonial o “documental”, como se la llamaría luego con Rodolfo Walsh, describe la “correntada de cabecitas negras” que llega a Retiro, proveniente del interior y los países vecinos, que se suma a la migración europea poblando Buenos Aires al ritmo del desarrollo industrial de la ciudad capital. Cuenta esa realidad histórica a través de los conflictos que enfrenta una pequeña comunidad: las razias policiales (el relato empieza con una), el vínculo con la prensa, las disidencias internas, los egoísmos y las salidas individuales, las formas de organización barrial, las distintas posturas sobre la realidad nacional, las chicanas y los argumentos del peronismo y el antiperonismo en la voz de los personajes. En el barrio está presente desde el comienzo la mirada sospechosa de la policía y los medios que hablan de “peligro social”, falta de “higiene” y “misericordia”, haciéndole el juego a los que quieren echar a los ocupantes para lucrar con la tierra.

En esa elaboración de los materiales se pueden registrar los modos en que la trama narrativa incluye las palabras de advertencia moral respecto de los cambios en la escena política. De hecho, la novela propone una combinación de voces que sitúa su posición enunciativa como sublimación de la pobreza respecto de un destino moral ratificado por el sacrificio.<sup>11</sup> Esas voces y palabras, aunque los per-

---

<sup>9</sup> Se atribuye a la novela la denominación “villa miseria”.

<sup>10</sup> Verbitsky, B., *Villa Miseria también es América*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 205 y 206.

<sup>11</sup> Fabricio Forastelli (“Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, *Escribas*, 5, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, p. 155) caracteriza esta operación sublimatoria desde el desafío que proponen los modos de organización colectiva como problema narrativo en la literatura nacional. Para eso, discute la aspiración del canon de totalizar discursos, prácticas y valores, cuando es desafiado por un “afuera” que no es previsible ni puede ser estabilizado, y sitúa esta ambivalencia entre la necesidad de jerarquizar lo “alto” y lo “bajo” para totalizar el canon y el dilema moral que plantea la tensión entre reconocer las voces y percibir como “peligro” su presencia.

sonajes hablen de manera directa, están todo el tiempo supeditadas a la enunciación que las contiene, les da el tono y las ordena sobre la superficie del relato. Como se verá, a lo largo del trabajo leemos novelas y cuentos que, a los fines del análisis, se presentan como una serie de recortes, segmentos o fragmentos narrativos que forman un corpus de lo que llamamos relatos de la escucha. Este concepto deriva del modo de lectura que proponemos para estudiar el problema de la legalidad del canon en los bordes o los límites de lo literario. Y responde a la especificación crítica de lo que, en la teoría literaria, se conoce como discurso referido o “estilo indirecto”, es decir, las modalidades o procedimientos que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o “traducción” de voces y palabras en el relato.

En la novela de Verbitsky la villa es descripta como “un corazón pequeño creado junto al corazón más grande de Buenos Aires, *maquette* embarrada de otra capital de la república, porque Villa Miseria es Villa Trabajo y Villa Trabajo es la capital de cualquier país de la tierra”.<sup>12</sup> En el corpus de relatos seleccionados, los textos producen todo el tiempo pequeños modelos a escala, como éste, para leer el territorio de la literatura. Sin ir más lejos, el punto de vista que rige el otro texto de nuestro corpus ubicado en el punto extremo del período que estudiamos: *Larvas* de Elías Castelnuovo, es el del maestro que se interna en el “reformatorio” para hacer, en primera persona, el muestrario de casos que corresponde a un lugar apartado, una especie de laboratorio, “incomunicado del resto de la República”, que, sin embargo, permite observar las falencias de todo un país.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> *Villa Miseria...*, op. cit., pp. 55 y 105.

<sup>13</sup> Castelnuovo, E. (1959). *Larvas*, Buenos Aires, Cátedra Lisandro de la Torre, p. 11. La primera edición es de Claridad y se publicó en el año 1931.

Desde el título planteamos el problema de los límites simbólicos y materiales de la representación. La frase hecha “la letra con sangre entra” remite a este problema, en la medida que la “realidad”, el referente o la vida, se articula en el lenguaje en tanto consigna, *entrando y saliendo* de la literatura. La violencia de la letra produce los escenarios y a la vez los afecta en la narración, alterando sus escalas, moviendo fronteras, corriendo cercos y desplazando los límites de las teorías y juicios de la crítica en la trama de los relatos. El afán de totalización prescriptiva del canon encuentra así un obstáculo en la operación sublimatoria que pone a la vista aquello mismo que trata de controlar y que es reinscrito como parte de la cultura política.

Como se puede anticipar, los modelos a escala que componen el corpus se montan sobre dos escenarios fundamentales: la villa y la cárcel. Su composición supone tamaños, alturas, distancias y ubicaciones (grande y chico, arriba y abajo, adentro y afuera, centro y periferia) que permiten analizar el modo en que se asignan valores y establecen o rearticulan sistemas de jerarquías como modo de estratificación de la literatura (“alto”/“bajo”, “bueno”/“malo”, “bello”/“feo”). A su vez, vinculan –de manera inmanente e históricamente concreta– una serie de términos y relaciones en el lenguaje de la vida: pobreza y riqueza, burgueses y proletarios, privilegiados y postergados (o desposeídos), lujo y miseria, limpio y sucio, salud y enfermedad, encierro y libertad; que no son otra cosa que formas de decir y contar.





## El niño proletario

Diez años después de la primera edición de la novela de Verbitsky, aparece el relato que cuenta, esta vez en primera persona, un día en la vida de un pibe de la villa. Se trata de “Como un león” de Haroldo Conti. Publicado en 1967, es incluido en la compilación *Con otra gente*. El texto invierte el punto de vista narrativo para confrontar los enunciados y valoraciones sobre la clase y la pobreza, pero también la “mala conciencia” de los que hablan *bien* de la villa. Construye así una nueva perspectiva literaria desde donde mirar, narrar y, por lo tanto, rearmar la trama de ese espacio y las vidas que lo cruzan.

Lito, el narrador y protagonista, cuenta un día de su vida, plagado de imágenes y recuerdos. Coloca como eje del relato las tensiones entre dos espacios (y sus habitantes): la villa y la ciudad.

Yo no sé que pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida, la mía por lo menos. Esta es una tierra de hombres con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. Y cuando a veces me trepo en el techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o los potreros pelados o las calles resacas me parece que contemplo una fiesta.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Conti, H. (1981). “Como un león”, en *Con otras gente*. Buenos Aires, CEAL, p. 7.

Con giros y palabras del habla popular de la época, se inventa una lengua que es en verdad una perspectiva para contar de otra manera “esa roñosa vida, como la llaman”. Toma los dichos sobre la pobreza, la “miseria” y la “humillación”, y los devuelve, cambiando no tanto su signo o valoración como el sujeto sobre el que se los predica. De la degradación y la indignidad (“dejarse caer”) con que se habla de la villa, el paisaje toma otra forma en la mirada del narrador. Desde su punto de vista, los tipos de los autos que pasan a toda velocidad por la avenida, parecen “enfermos” y dan pena. La narración rearticula así la trama valorativa de los discursos con los que se arma la moral que complementa el modelo de producción capitalista y la organización de las relaciones de clase, según la lengua política de fines de los sesenta.

Las historias de vida (y muerte) en la villa no salen de lo habitual: Pascualino lustra zapatos en la zona de Retiro, el Negro junta trapos y botellas en las quemadas, a Tito lo “levantó por el aire” un Fiat 1500 cuando cruzaba la avenida, el Cabezón estuvo en la 46 por hurto y daño intencional, y al hermano mayor de Lito lo mató la policía.

En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él. (...) Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león. Desde las sombras. Las palabras suenan dentro de mi cabeza pero es mi hermano el que las dice.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 6.

Esta insistencia en una voz del personaje plagada de otras voces, refuerza la creación de la perspectiva desde la que habla, con “el optimismo propio de los de abajo”. Pero sobre todo implica la construcción de una escena cuya cercanía con la muerte es sublimada por el vitalismo de los lenguajes y relatos populares –digamos, “bajos”–, cuando atacan a las instituciones de la ley.

Si la villa es una “fiesta”, la escuela es una “jaula”. El contacto con la institución educativa reproduce las declaraciones de buenas intenciones seguidas del desprecio y el rechazo:

El primero o segundo día [la maestra] puso su manito sonrosada sobre mi cabeza de estopa y dijo que haría de mí un hombre de bien. Parecía estar convencida y a la vieja se le saltaron las lágrimas. Al mes ya no estaba tan segura y a la vieja se le volvieron a saltar las lágrimas, claro que por otro motivo. Esta vez le dijo, con otras preciosas palabras, se entiende, que yo era un degenerado. Eso quiso decir, en resumen.<sup>16</sup>

Podemos ver en las citas los distintos tonos, orientaciones e intensidades del discurso referido. Lito duda de que la escuela sea “algo tan bueno” como dice su madre. Las palabras del hermano, la madre y la maestra se van tramando en la voz del chico, que se opone, invierte o se deja llevar por lo que escucha. Todas esas palabras reproducen discursos ajenos, citando la letra de ley como consejo o incluyéndola en enunciados conminatorios, voluntaristas o de desaprobación, que la fijan y difunden en el lenguaje. En la voz de Lito, la perspectiva narrativa actualiza todos los elementos disponibles en las culturas populares, para apropiarse de la legalidad en la literatura, resistiendo o desplazándola: la astucia, el coraje, la nostalgia, la burla, el humor.

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 13.

Por los mismos años que Conti saca a la calle su relato, Osvaldo Lamborghini está escribiendo el texto que deja afuera la voz de “El niño proletario”, junto al barrio obrero de donde proviene. En este caso, se trata menos de una crítica a la tradición popular que retoma Conti, que a lo que Lamborghini llama el “populismo” de la literatura de la izquierda liberal. Incluido en *Sebregondi retrocede*, de 1973, el texto fue leído como la más extrema impugnación escrita en contra del realismo social en la literatura argentina. De la misma manera que el resto de la obra de Lamborghini, circuló de manera restringida, en fotocopias y pequeños sellos editoriales, hasta la publicación de sus *Novelas y cuentos* a mediados de los ochenta. En la “Nota del compilador”, César Aira lo resume así:

(...) otro “Matadero” [escrito poco después de *El fiord*], planteado en términos realistas, salvo que el realismo no es tanto una opción como un modo casi obligado de intensificar. Es la narración de un crimen, llana e inteligible salvo por la inversión de la voz narradora o moralizadora; literatura proletaria que en su mismo estereotipo se invierte como una venganza.<sup>17</sup>

En efecto, podríamos decir que en “El niño proletario” se cruzan “El matadero” y “La refalosa”, pasados por “La fiesta del monstruo”: la de Borges y Bioy, y la del propio Lamborghini en *El fiord*, que cita a todos.<sup>18</sup> En otras palabras, el realismo es leído desde la crítica que formula la literatura de vanguardia contra la idea del reflejo y la transparencia del lenguaje. Tal como lo planteamos acá, no se trata tanto de un problema de “intensificación” de la representación como

<sup>17</sup> Aira, C. (2003). “Nota del compilador”, en Lamborghini, O., *Novelas y cuentos*, I. Buenos Aires, Sudamericana, p. 301.

<sup>18</sup> Véase Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco, Un tratado sobre la patria*. Perfil, pp. 145-158.

de la relación entre lo abyecto y lo sublime, producida por la crítica ante los cambios de escala en los materiales de la literatura.

Ahora bien, no querríamos marcar una separación entre escuelas (naturalismo y modernismo o realismo y vanguardia), tanto como señalar la artificiosidad propia del texto literario.<sup>19</sup> Como sostiene Néstor Perlongher, en “El niño proletario” se enfrenta un naturalismo crudo y despojado con la “riqueza” barroca del lirismo romántico y la poesía modernista.<sup>20</sup> Los elementos de la materialidad más “baja” son convocados desde las altas torres de lo sublime, y los fluidos y desechos corporales (excremento, vómito, semen, sangre) brillan con esplendor, a un costado del camino, en la zanja de agua escasa donde tres pequeños burgueses torturan al niño proletario. La perspectiva que dispone el espacio narrativo queda cifrada en “la torre fría y de vidrio” desde donde el burgués exasperado<sup>21</sup> (uno de los niños, ya grande), contempla el trabajo de los jornaleros tendiendo el nuevo ferrocarril, mientras escribe el calvario del niño proletario.

El carácter fabricado, de *cosa hecha*, del relato, rompe la “ilusión de realidad”. Pero además, la violencia de la lengua irrealiza la escena. Podemos reponer, en este sentido, las discusiones sobre la “ilegibilidad” de una parte de la literatura de los setenta, pensada como transgresión del lenguaje establecido. En este sentido, Luis Gusman, cuyo texto *El frasquito*, no fue ajeno a esta propuesta literaria, dice,

<sup>19</sup> Cfr. Pezzoni, E. (2009). “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea [1970]”, en *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 21-23.

<sup>20</sup> Cfr. Perlongher, N. (1997). “Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, en *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue, p. 134.

<sup>21</sup> “La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra” (Lamborghini, O., “El niño proletario”, en *Sebregondi retrocede, Novelas y cuentos*, op. cit., p. 62). Recordar la famosa frase de Trotsky, fechada el 10 de junio de 1933 y publicada en *Modern Thinker*: “No todo pequeño burgués exasperado podía haberse convertido en Hitler, pero en cada pequeño burgués exasperado hay una partícula de Hitler.”

varios años después: “en Lamborghini el referente es vaciado por la lengua poética o por la lengua devenida en lugar común”. Y agrega: “a pesar del avance de la metonimia no deviene en género realista, ya que por saturación se transforma en su parodia con un estilo que se basa en una descripción realista que proviene de los tópicos del realismo socialista (Castelnuovo), pero escritos en el registro de una retórica de novela policial clase B”.<sup>22</sup>

En “El niño proletario” la violencia aparece como violencia de la letra; la violencia del nombre (“¡Estropeado!”), la violencia de los relatos realistas y los discursos científicos sobre el delito y los márgenes de la ley. El niño proletario parece sacado de una novela naturalista, de folletín, o un relato propio del realismo social, que se escribe con un manual de criminología positivista al lado, o viceversa:<sup>23</sup>

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y reviciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria.<sup>24</sup>

La biografía *de papel* sigue, con el mismo determinismo patologizante de las leyes de la herencia y de la influencia del medio, el recorrido

<sup>22</sup> Gusmán, L. (2008). “Sebregondi no retrocede”, en *Y todo el resto es literatura, Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.). Buenos Aires, Interzona, p. 44.

<sup>23</sup> Cfr. Rosa, N. (2004). “El folletín: historial clínico”, en *Moral y enfermedad*. Rosario, Laborde, pp. 11-46.

<sup>24</sup> “El niño proletario”, op. cit., p. 56.

previsto para estos casos: el maltrato del padre, los padecimientos en la escuela, los sufrimientos del trabajo y la indefensión ante los imprevistos de la calle. El cuerpo, hecho de palabras, del niño proletario aparece así atravesado por las clasificaciones de la ciencia, el dogmatismo de la teoría, los “lugares comunes”. El relato de Lamborghini cita y vuelve sobre aquello que la tradición literaria ocultó, calló o prefirió no decir: el carácter en última instancia político de los discursos literarios y científicos cuando se discute la nacionalidad en el contexto de la migración de trabajadores europeos –muchos “de bandera roja”– a comienzos de siglo, los chicos *bien* y los escritores que salen a la caza de pobres, obreros, judíos y migrantes. Y, por supuesto, los dogmas y las leyes liberales que apuntalan esa persecución.

El narrador de “El niño proletario” habla desde el centro y lo “alto” de la tradición nacional. Desde ese punto de vista mira la escena del realismo social de la “baja” literatura. La perspectiva pone en cuestión todo el armado de la tradición que abarca (aunque las separe) desde las “grandes plumas” de la elite letrada hasta los escritores llamados “proletarios”. Esas divisiones establecen jerarquías y ordenan el canon. Lamborghini no fuerza los argumentos de la narración; sólo *sube el volumen* de sus propias resonancias. Los excesos de ornamentación corren por cuenta del modernismo, que podemos hallar en el núcleo de la tradición nacional con Leopoldo Lugones. A su vez, la desmesura del relato es una proyección del miserabilismo y la estética de la humillación de Boedo.

En este último caso, el modelo es el “populismo fúnebre” de Castelnuovo,<sup>25</sup> como el propio Lamborghini afirma en una entrevista publicada por *Lecturas críticas* en el año 1980:

<sup>25</sup> Rosa, N. (1997). “La mirada absorta”, en *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos, p. 127.

¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es una poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levanta a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. Es hacer descansar una cultura en este pobre tipo que vino de Italia a laburar acá. Es una cosa no contra Castelnuovo; no importa lo que él piense como subjetividad. En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel. (...) No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento.<sup>26</sup>

La ideología aparece en el argumento como relato, no como representación, y se descompone en sus propios términos, es decir, en la misma acción de narrar. La literatura y, en un sentido más amplio, la narración, quedaría involucrada, según esta concepción, en el campo de conflictos ideológico-políticos del lenguaje.

En la misma entrevista, Lamborghini aclara que en “El niño proletario” hay una frase suprimida: “Yo pienso que...”. Con la inclusión de esa frase, afirma, se perdería todo el efecto del relato. La frase elidida es el fundamento del procedimiento central del texto, es la que habilita la inversión de la voz, sin el marco moralizador que contenga, proteja y atenúe sus dichos, desde la “torre” de la República de las

---

<sup>26</sup> “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, *Lecturas críticas*, 1, Buenos Aires, diciembre de 1980, p. 49.



Letras. Se trata de un problema de pronombres: “(...) ¿por qué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Por qué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales, un pronombre: yo”.

Y si de voces se trata, “¡Estropeado!” no dice una sola palabra en todo el relato. Cuando los tres niños burgueses terminan de torturarlo y deciden ahorcarlo con un alambre (como el de los cercos que dividen campos), en la calle de tierra “donde empieza el barrio precario de los desocupados”, su cuerpo flojo es llevado al lugar donde queda, como dice el texto, con la lengua colgando de la boca. En otras palabras, la lengua del niño proletario queda afuera (del relato y de la literatura), en los márgenes del barrio pobre, junto al cerco imaginario que marca la frontera que separa los principios del realismo de los cincuenta y sesenta de la escritura de la década siguiente.



## Las tumbas

Llegado este punto, estamos en condiciones de ingresar a otro espacio donde se delinea y vuelve escenario la trama del delito y la moral de la ley en los bordes del canon de la literatura argentina. Se trata del llamado reformatorio, el instituto de menores o, directamente, como le dicen, la tumba. Como adelantamos, la entrada coincide con *Larvas* de Castelnuovo, que narra en primera persona las memorias de un maestro que cuenta su encierro durante un año en un instituto de menores.

El texto responde a la estructura del caso, como en un estudio criminológico; cada capítulo lleva el nombre o apodo de un “internado”. En todos los casos se enfatizan los caracteres (aparición física, “mentalidad”, lenguaje) que confirman el estado de “corrupción” que aleja de la humanidad a los cuerpos que los portan. Como dice la ley, se trata de menores en “situación de peligro material o moral”.<sup>27</sup>

De los mil niños reclusos allí, unos clasificados como delincuentes, otros como defectuosos, otros como abandonados, difícilmente se podía encontrar alguno con quien su pudiese compartir los sentimientos más elementales de la especie. Tal era el estado de deformación mental en que se encontraban al hacer su ingreso al asilo. Pasaban por tantos focos de corrupción –el conventillo, la taberna, los calabozos, los depósitos de

---

<sup>27</sup> Son los términos utilizados por la Ley de Patronato de Menores, conocida como “Ley Agote”, en homenaje a su mentor, vigente hasta hace unos pocos años.

contraventores, la miseria— que cuando desembocaban en el reformatorio estaban ya completamente corrompidos.<sup>28</sup>

Castelnuovo vuelve a trazar así uno de los recorridos más transitados, desde chicos, por los personajes de nuestro corpus: de la calle y la casilla en la villa a los pabellones, los pasillos y patios de la cárcel. Y cuando no se trata de la “influencia del medio”, la herencia del mal está en la sangre, y el cuadro de la “degeneración humana” separa biológicamente sanos de “podridos”.

En la cárcel, todo se hace a horario y está sujeto a reglamento. Es el espacio de la ley por antonomasia, que contiene “la miseria moral y física”. Sin embargo, se impone la (des)organización burocrática, que da lugar a la arbitrariedad y el mal funcionamiento —aunque productivo en sus propios términos— de la institución: el director es una “calamidad”, el personal docente es “desastroso” y abunda la incapacidad y la ignorancia en el resto de los empleados, casi tan numeroso como los internos, y preocupados menos por la enseñanza que por cobrar el sueldo a fin de mes. La cabeza del establecimiento, el director, “no tiene cabeza” y la distribución de los cursos se hace de manera aleatoria y sin ningún tipo de selección, forzando la parábola de “la manzana podrida”, como dice el narrador y protagonista del relato —en el que se confunden la biografía y opiniones del autor—.<sup>29</sup> Al maestro le toca el curso más disfuncional y tiene que enfrentar “lo peor del residuo” del total de los asilados. Todo está dispuesto para que la institución más que reformar, deforme:

---

<sup>28</sup> *Larvas*, op. cit., p. 12.

<sup>29</sup> Castelnuovo cuenta en sus *Memorias* (1974, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, pp. 96-107) su empleo como maestro de escuela en la colonia de niños abandonados y “delincuentes” de Estación Olivera.

No solamente se deformaba así más y más al niño, sino que se deformaba también más y más al maestro, dejando el reformatorio de ser gradualmente un reformatorio de menores para convertirse progresivamente en un *deformatorio* de menores y mayores.<sup>30</sup>

Como sostiene Nicolás Rosa, el “populismo fúnebre” de la literatura de Castelnuovo está vinculado ideológicamente con el anarquismo crístico. “El populismo fúnebre es como un oficio de tinieblas sobre las heridas sociales: las lacras de la sociedad.” Y agrega:

[E]l argumento de la pobreza es el eje central de la Iglesia Católica: argumento de la razón, y de los anarquistas: argumento de la pasión. Los argumentos se confunden en el anarquismo crístico: razón y pasión generan las estrategias del populismo fúnebre: cinerario y plañidero.<sup>31</sup>

Pese a que a la mayoría de los internados “la letra no les entraba ni a martillazos”,<sup>32</sup> el narrador no pierde la esperanza de cambiar sus vidas y está siempre atento a las pequeñas muestras de dignidad que puedan contribuir a su supuesta salvación. Aunque los castigos corporales están a la orden del día, asegura que jamás usó la violencia, ni física ni verbal. Trabaja siempre con la persuasión y la sátira. La entrega es total; y siempre hay un halo pedagógico y plagado de religiosidad en sus palabras y acciones.

Desde el punto de vista de Castelnuovo, el maestro confía en que los chicos asilados en el instituto están más enfermos del alma que del cuerpo. Y cree en el poder sanador de la palabra, “que sale del cuerpo y entra en el cuerpo, como entra y sale una droga” (“Yo creo

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 81.

<sup>31</sup> Rosa, “La mirada absorta”, *op. cit.*, p. 127.

<sup>32</sup> *Larvas*, *op. cit.*, p. 68.

que con una palabra se puede matar o resucitar a una persona”).<sup>33</sup> Al final, después del calvario y el descenso al mundo de los muertos,<sup>34</sup> se “ilumina” y decide dejar el trabajo en el instituto. Sin embargo, la conclusión es el resultado de un razonamiento lógico que deriva de las premisas anteriores. Así se lo transmite al director: “[S]e ha hecho la luz en mi conciencia. Ahora veo bien. ¿Sabe usted? Con corregir a los chicos no se arregla el mundo. Hay que corregir a los grandes. La podredumbre no está adentro del reformatorio. Está afuera”. Y decide salir a “reformular el mundo”.<sup>35</sup>

Con su “deformatorio”, Castelnuovo inaugura la representación de la escuela-cárcel de los “guachos”,<sup>36</sup> “idiotas” y “pequeños delincuentes”, con un estilo que se pretende austero, duro y riguroso, según el modelo del realismo social o el naturalismo que recupera todo el saber criminológico de la época. Pero *Larvas* está narrado todavía desde el punto de vista del maestro y en las afueras de la ciudad capital.

Recién en 1972, *Las tumbas* de Medina lleva el instituto al medio de la ciudad para escribir la otra *Juvenilia*, la de la “escuela de delincuentes”, como reverso de la tradición letrada. Con el relato en primera persona del escritor que cuenta los recuerdos de su infancia y adolescencia en la cárcel como “memorias”, se narra la contracara del Colegio Nacional (antes llamado Colegio de Ciencias Morales), donde se formaron Miguel Cané y el resto de la clase dirigente argentina. Como en *Juvenilia* están también los relatos de enfrentamientos,

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 165 y 166.

<sup>34</sup> Se enferma después de un tener relaciones sexuales con una prostituta que es la madre de una niña que fue abandonada y trabaja en el reformatorio. Queda postrado en una cama, convaleciente, por seis meses. (Véase *ibid.*, pp. 192 y 193.)

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>36</sup> En el instituto circula tanto la palabra “guacho” que ya no se le adjudica ninguna importancia, e incluso se la usa “no para rebajarse, por cierto, sino para enaltecerse” (*ibid.*, p. 19).

las picardías y escapadas, pero contados *al revés*, con los motivos propios de los escenarios y tramas de la pobreza y el delito en los márgenes de la ley: las salidas para conseguir mercadería y negociar adentro, las corridas de la cana, el intento de abuso a una nena en el parque, la guerra de sillas que termina con más de uno en la enfermería, el maltrato y las torturas de celadores y prefectos.

Cabe destacar que *Las tumbas* es el principal *best seller* de nuestro corpus, aún más que *Villa miseria...*; vendió alrededor de treientos mil ejemplares, sin contar ediciones clandestinas, y fue llevada al cine veinte años después de su primera publicación. Todo esto no evitó –y tal vez provocó– el aparente olvido de la obra de Medina, con más de quince novelas en su haber, además de compilaciones de cuentos, artículos de opinión y ensayos, escritos en su mayoría durante los setenta y ochenta. Sin embargo, tras varias décadas de silencio, nuevas compilaciones de cuentos y reediciones de sus viejas novelas empezaron publicarse hace algunos años.<sup>37</sup>

Uno de los pocos textos críticos de la postdictadura que se detiene en la obra de Medina, caracteriza a *Las tumbas* como la “obra que rompió definitivamente con la decencia y el eufemismo en la expresión literaria argentina”.<sup>38</sup> Se menciona, en el mismo sentido, la “crudeza de su lenguaje” y la conjugación de “estilos de vida” que retratan “las excrescencias del ritmo dinámico de degradación impuesta por el mecanismo político”. Por su parte, Juan José Sebreli atribuye a Medina el privilegio de ser, junto a Manuel Puig, uno

<sup>37</sup> De la misma manera se empezó a leer nuevamente a Conti y Paco Urondo (cuyos nombres hoy designan instituciones: premios, centros culturales, departamentos y espacios académicos), junto con otros, menos destacados, como Jorge Asís, Ricardo Zelarayán y Miguel Briante, que resuenan en las narraciones y poesía de los y las escritores/as más jóvenes.

<sup>38</sup> Foster, D. W. (1987). “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘proceso de reorganización nacional’”, en Balderston, D. et. al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, p. 11.

de los autores que con su obra introduce en la literatura argentina el lenguaje popular y la prosa de la vida, signo distintivo de lo que llama el “nuevo realismo” de los setenta.<sup>39</sup> Al respecto, sostiene que, a diferencia de Bernardo Kordon y Oscar Hermes Villordo, que “prestan su voz” a personajes marginados, en el caso de Medina, en cambio, son los personajes mismos los que parecen prestar su voz al autor. En los pocos artículos críticos escritos sobre Medina, se destaca en general este tipo de transgresiones a nivel lingüístico y temático, contra el decoro, el “buen gusto” y la lengua culta de la tradición literaria anterior, al término que se focaliza la producción de una voz que impugna también las literaturas “de izquierda”, por fuera del canon nacional.

El derrotero de la obra de Medina da cuenta de las dificultades de clasificación y los problemas que genera su lectura cuando se intenta responder a tipologías o formas de clasificación estables. De hecho, el mismo Sebrelí se pregunta si la escritura de Medina debe ser leída como literatura testimonial o “de imaginación”, y si puede comparársela con *Papillón* o *Diario de un delincuente*. De la misma manera que las jergas delincuenciales o el lenguaje de los marginados se vuelven contra la lengua oficial, Medina escribe “como si desconociera la literatura” –en última instancia, como reconoce Sebrelí, un recurso de la misma literatura–, contra la palabra autorizada. Si bien, para Sebrelí, Medina no es un autor “inocente”, es decir, conoce la tradición literaria desde la que escribe, la materia de su literatura, dice, no es otra literatura, sino “la vida misma”. Literatura y vida se cruzan en su obra, y esa es la clave de su “espontaneidad, franqueza y autenticidad”, que “lo libra de caer en la mitología del suburbio o la retórica del lunfardo”.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Sebrelí, J. J. (1984). “Enrique Medina y el realismo lingüístico”, en Medina, E., *Colisiones*. Buenos Aires, Galerna, p. 11. Cabe agregar que Medina y Puig fueron dos de los autores más censurados antes y durante la última dictadura.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 11.



Incluso llega a señalar su origen social como prueba de autenticidad: no es un escritor de clase media fascinado por el mundo lumpen; “surge de los mismos ambientes populares que describe”.

Preferimos pensar este encuentro entre la literatura y la vida como límite antes que por su carácter representativo. Jorge Panesi se refiere, de esta manera, a la relación que tienen con la literatura niños, niñas y jóvenes que asisten a talleres literarios en el encierro: “el encierro penal de los adolescentes, por un lado, y la literatura por el otro, no se dejan atrapar, en tanto ‘encuentro’, en la grilla, la malla o el grillete que los estudiosos suelen llamar ‘un objeto de estudio’”.<sup>41</sup> La literatura, sigue, es un “objeto de creencias”: se cree poseer un objeto como lo dado, lo prestigioso y hasta lo evidente, en su aura de prestigio cultural; un “malentendido” que prevalece, a la manera de un espejismo, en todas las relaciones institucionales que tienen por objeto la literatura. “Para los reclusos, en cambio, más allá de su propio encierro, más allá de la certeza inconcebible de su propio encierro, no hay ningún objeto.” Los encerrados y los desposeídos de todo solo poseen la posibilidad de un encuentro. Percibirlo, sigue Panesi, exige tener “un buen oído para la singularidad, para la experiencia ajena cuyo lenguaje inaudito apenas entrevemos, y que aún no es hablado por los únicos que pueden hablarlo, en este caso, los niños del encierro”. La literatura brindaría ese lenguaje, no desde la imposición, sino desde lo que llama “un encuentro” entre la literatura y su lector, “con la implícita consigna de que ésta tiene mucho que decirle, pero también en el supuesto de que el joven tendría mucho que decirle a la literatura, esto es, al mundo entero”.

Medina trama esa escena de la escucha en nuestro corpus, tanto cuando escribe “haciéndose el que no sabe nada de literatura”, como

<sup>41</sup> Panesi, “Los chicos imposibles”, op. cit.

cuando se propone experimentar con el saber literario de las teorías y vanguardias artísticas de la época, como sucede en otras de sus novelas. Para seguir pensando estos problemas, junto con aquello que surge como una de las principales preocupaciones de la obra de Medina, en especial, en *Las tumbas*, a saber: la construcción de la voz narrativa, podemos citar las palabras de Pezzoni, que además fue su editor. En una breve reseña sobre su segunda novela, *Sólo ángeles*, afirma:

(...) el texto de Medina se ordena en una sucesión de tramos narrados en primera persona por un yo que presume de remitirse a un mundo exterior que lo acosa, pero que se distrae de él para centrarse obsesivamente en su propio hablar. Como en el terrible testimonio de *Las tumbas*, este hablar acaba siendo no ya la evidencia de un correlato externo, sino de sí mismo, de su poder de evocarse reiterándose a medida que transcurre.<sup>42</sup>

Como el resto de los textos de este capítulo, también *Las tumbas* se presenta como un espacio representativo, una “maqueta” o pequeño (anti)modelo donde se puede leer, a contrapelo, toda la literatura (y la sociedad) argentina. Como dice la nota de *Primera Plana* publicada en la contratapa de una de sus tantas reediciones:

(...) no se debe confundir *Las tumbas* con una crónica piadosa sobre la siniestra rutina de los reformatorios. Por el contrario debe verse en estas páginas un intento por trasgredir la anécdota, una deliberada actitud por la cual se busca transformar a estos institutos en un emblema sobre cuyo cuerpo se dibuja una figura mayor.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Citado, sin la referencia, al final de Medina, E. (1984). *Los asesinos*. Buenos Aires, Milton, p. 171.

<sup>43</sup> Contratapa de Medina, E. (1974). *Las tumbas*. Buenos Aires, De La Flor.

Pero además, como adelantamos, en nuestro corpus, *Las tumbas* es el reverso de la tradición letrada de la clase dirigente argentina, que cuenta en sus memorias o autobiografías la formación recibida en el Colegio Nacional.

Para entrar a *Las tumbas*, hay que tener en cuenta, en primer lugar, que se trata de espacios ordenados por jerarquías, con una pirámide de mando que asciende de los más pequeños o “novatos” entre las barras de pares, pasando por los internados mayores, padrinos, “ortibas”, celadores y prefectos, además de las maestras, docentes y el resto del personal, hasta el director. Si bien la autoridad entre niveles o estratos está siempre clara, las relaciones dentro de ese sistema no responden tanto a un orden fijo como a una lógica contingente de conflictos, tensiones, alianzas y pequeñas batallas en distintos niveles.<sup>44</sup>

Este complejo mapa de relaciones variables se aprende con el tiempo. Pero la autoridad se impone de una sola vez y para siempre desde el comienzo. La violencia a través del insulto, la amenaza, los golpes y el castigo físico, que llega incluso a la tortura y la violación, son un modo de disciplinamiento de las mentes y los cuerpos, que todos deben atravesar en su ingreso a las tumbas.

En la llegada al primer instituto, al Pollo le juegan una broma que le cuesta una advertencia de la enfermera, es testigo de una golpiza y una violación; luego le pegan, en orden de progresión jerárquica, un par, el celador y el prefecto. Cuando lo trasladan, ya “mayor”, a otra tumba, a pesar de la apariencia más “infantil” del ambiente del nuevo instituto (que describe como “una pequeña ciudad rodeada de puntas de lanza”, con muchos jardines, pabellones de techo rojo, niños de pantalones cortos y maestras con guardapolvos blancos), recibe una

---

<sup>44</sup> Véase, *ibíd.*, p. 43.

de sus peores golpizas. El primer “viandazo” lo toma por sorpresa; le llega de un tipo de guardapolvos blanco que lo agarra de los pelos en el colectivo y le dice: “¡Levantate enseguida, mocoso atorrante!, ¡Aquí te vamos a enderezar!” Lo sube hasta su altura y agrega: “Te aviso atorrantito de porquería que aquí vas a hacer lo que te mandan o te voy a bajar esa cresta de gallito que tenés... ¿entendiste?”.<sup>45</sup> Pero la verdadera “bienvenida” la recibe de dos celadoras que lo lavan, lo insultan y golpean en el baño, antes de llevarlo con el resto. En el ínterin, sigue recibiendo los insultos que confirman el lugar asignado: le dicen “guacho”, “indio”, “negronchino mugriento” y “apestoso”. El insulto funciona de anticipo y refuerza el golpe que coloca al chico *en su lugar*.

La mala fama aparece como consigna en el discurso referido: “Gutiérrez aseguraba que se había corrido la pelota de que estábamos apestados”. Y es ratificada más adelante, con sorna, por aquellos de los que se la predica: “Dice que de donde vengo somos todos sucios y apestosos. ¡Chocolate por la noticia!”.<sup>46</sup> Nuevamente, se trata de una cuestión de fronteras y puntos de vista. La gente que pasa caminando por afuera, del otro lado del alambrado, mira a los pibes como a “bichos raros”. El alambrado marca el cerco que separa la tumba de la calle, el adentro del afuera. Pero ese espacio entre dos “mundos”, está contaminado de palabras y miradas de miedo, desprecio o amenaza que se cruzan, como el Pollo y sus compañeros cada vez que se escapan o saltan el alambrado a buscar la pelota, para volver caminando con la elegancia de un duque, devolviendo “mirada por mirada” o haciendo explícita la confrontación con insultos.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 224.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, pp. 109-110

Como nos enseña el Pollo, la sobrevivencia en la tumba depende de la astucia y la inteligencia para rebuscársela; del aprendizaje de saberes que no están en los libros.<sup>48</sup> El Pollo, como buen “pollo”, aprende y va ascendiendo en prestigio y jerarquía en la tumba. Cuando empieza a salir, a escaparse, los grandes, “de puro vagos”, le encargan cosas de afuera por las que cobra propina. Forma un equipo y organiza las salidas por turnos entre los mejores de la barra. Aumenta así su fama que, como vimos, depende del discurso referido, y es “buena” o “mala”, según de dónde se la mire: “aseguraban los cheroncas que además de ser un pendejo rana, tenía un brillante futuro por delante”.<sup>49</sup> Su “prestigio” se confirma en la página siguiente, con las palabras de la maestra, del otro lado:

La maestra era la que menos esperanzas tenía en mí.

—Este chico ya no tiene arreglo.

Eso era lo mejor que habían dicho de mí. Por supuesto que yo me lo tomaba con soda, para mí era lo mismo que me dijera: ¡hola, qué tal!<sup>50</sup>

El Pollo acepta y revierte la valoración del estigma que construyen las palabras y miradas que recaen sobre él. Asimismo remarca el contraste entre los distintos puntos de vista en los que se disputa el valor de los actos a partir de la separación entre el saber práctico y el de los libros y las aulas: “A pesar de que prácticamente sabía ganarme las vaquitas y nadie me pasaba, en las clases ponía dos más dos cinco. Siempre tuve problemas con las aulas”.<sup>51</sup> De todas formas, conforme avanza el relato y se moldea, a golpes, el cuerpo y la mente

<sup>48</sup> En más de una oportunidad el texto se refiere a la “piyadura” (de ser pillito).

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 174.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 174.

del Pollo, se muestra la complementariedad de los distintos modos de disciplinamiento en la cárcel. En la segunda tumba ya no le dan ganas de escaparse: “un poco por miedo (...) y otro poco porque me entró a gustar la escuela”, dice.<sup>52</sup> No hay oposición ni equivalencia en estos términos, sino una superposición compleja de la trama que narra esta ambigüedad en el aprendizaje del Pollo. No parece casual que, inmediatamente después, hable de la literatura que pretenden enseñarle. Llama “colifa” al profesor que le quiere hacer aprender el *Martín Fierro* de memoria, el mismo que lleva todo el día bajo el brazo *Amalia*, “un libraco que nunca pude pasar de la primera página”.<sup>53</sup>

A la larga, el Pollo aprende y retiene aquello que le hace falta para sobrevivir, replicando todo sobre los pequeños, cuando se hace celador, en la segunda parte del libro. Cerca del final, Barragán, un chico que viene de su antigua tumba y al que le habían hablado bien de él (otra vez la fama), le dice: “A mí me parece que vos te diste vuelta”.<sup>54</sup> Al Pollo le toca presenciar la “bienvenida” a ese chico, igual que la que le dieron las celadoras en su llegada, y piensa: “Tantas, tantas biabas había recibido y tantas, tantas había visto, que no me explicaba por qué carajos sentía los golpes como si me lo estuvieran dando a mí. No aguantaba verlo retorciéndose en el suelo”.

Cuenta el suplicio de Barragán como si fuera en primera persona pero cuando tiene que tomar una decisión y actuar, no duda en cumplir con sus obligaciones: “Uno de la fila se movió y enseguida estuve al lado para sentarlo de culo de un cazote”. La escena termina con la confirmación por parte de la autoridad:

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 257.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pp. 295-296.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 335.

–Lo vamos a enseñar bien a ese negronchino... Ya vas a ver.

Me sonrió y me cacheteó suave la cara.

–Así aprendiste vos...

La legalidad se impone a cualquier otro código en el encierro. Antes del punto final, queda condensado ese aprendizaje como un insulto referido que devuelve al personaje al comienzo, es decir, a las dudas sobre la paternidad y el abandono que lo lleva a la tumba, pero con todo un bagaje de experiencia y saberes acumulados. La frase autorreferida confirma, por así decirlo, su lugar en el mundo, y lo deja afuera, del otro lado de las rejas y los muros, en la última línea del libro: “Me dije: feto mal cagado, estas calles son tuyas. Y las hice mías. Al menos eso creí. Punto”.

Cuenta Medina que un día, en La Academia, Leónidas Lamborghini leyó a su hermano Osvaldo fragmentos de *Las tumbas*, lo cual generó, primero, una sonrisa de Osvaldo, y terminó en una discusión subida de tono que obligó a los mozos a echar a los tres del lugar.<sup>55</sup> No conocemos el contenido de la discusión, aunque podemos imaginarlo por el enfrentamiento de Osvaldo con todo lo que sonara a realismo o literatura testimonial en la época.<sup>56</sup> La anécdota habla de una serie de vínculos y afinidades que atraviesan narrativas y proyectos estéticos cuya separación habitual no resulta tan nítida como se suele pensar. A pesar de las controversias literarias que pudieran tener, Medina no sólo era un gran admirador de Osvaldo, sino que, retrospectivamente, se puede ver que su obra no disimula el “ascendiente

<sup>55</sup> Medina, “De ‘Las tumbas’ a ‘Las muecas del miedo’”, op. cit., p. 222. Medina era muy amigo de los hermanos Lamborghini. Leyó a Osvaldo antes de que fuera conocido y publicó *La estatua de la libertad* de Leónidas en 1968, con parte de su sueldo como cargador de Coca-Cola.

<sup>56</sup> Luis Gusmán (“Sebregondi no retrocede”, op. cit., p. 50) habla de Medina y Asís como los “horrores” de Osvaldo.

lamborghiniano”, por llamarlo de alguna manera. Sobre todo en sus textos más “experimentales” como *Las muecas del miedo*.

Un artículo crítico de Medina del año 1979 sobre la obra de Osvaldo Lamborghini, termina afirmando que es “tan ingenua la tarea de reflejar la realidad como la búsqueda utópica de un texto libre de alucinación analógica”,<sup>57</sup> colocándose en un lugar que le permite a la vez denunciar el reflejo realista y la pretensión de una escritura sin ningún vínculo con la “realidad” que nombra. Devuelve así a los procedimientos literarios su carácter configurador sobre el lenguaje y la narración. En este sentido, como decíamos, conviene ver el artificio que rige las representaciones o reflejos de la literatura, incluso en un texto como *Las tumbas*.

Sin necesariamente contradecir este argumento, en el otro extremo del arco donde se coloca Osvaldo Lamborghini, está la opinión de Walsh, que habla de *Las tumbas* como un “vigoroso testimonio sobre el infierno de los reformatorios”.<sup>58</sup> Vale decir que en la novela de Medina se trata de la cárcel de los pibes pobres y marginados, no la de los presos políticos, que se asocia más a Walsh –aunque el tiempo, y las condiciones, a la larga, las hagan coincidir–. Asimismo, si tratamos de caracterizar el lugar político de Medina, no de “política literaria”, sino de política *a secas*, veremos que su escritura lo deja más cerca de Lamborghini que de Walsh. Ahora, si tomamos el testimonio como acto verbal y no como reflejo, podemos complejizar las lecturas posibles de la afirmación de Walsh, para dejar el problema en el plano crítico de la palabra y sus tensiones con las condiciones en que se formula o es reelaborada.

---

<sup>57</sup> Medina, E., “Osvaldo Lamborghini: Die Verneinung”, en *Colisiones*, op. cit., p. 89.

<sup>58</sup> Walsh, R. (1972). “Vigoroso testimonio sobre el infierno de los reformatorios”, *La Opinión*. Buenos Aires, 8 de agosto, p. 19.



A propósito, como pudimos ver, este trabajo indaga los modos en que se disponen y organizan los escenarios donde privilegiadamente se narran el delito y la moral de la ley en la literatura argentina, como un modo de discutir sus vínculos con la trama de los discursos legales. La constelación de textos que arma nuestro corpus nos permite afirmar, en consecuencia, que el problema de los bordes del canon no es tanto un problema de representaciones (representación, representatividad), como de acciones y juicios de la crítica, que permite revisar los límites, fronteras y cercos que marcan el territorio de la literatura, hacia *adentro* (estilos, géneros, estéticas) y con respecto a su *afuera*, donde se encuentra con la vida. La escritura del encierro y la pobreza en nuestro país siempre anduvo por los bordes, señalando los límites de la realidad, la moral y la ley, desafiando la letra con nuevas voces, de “El matadero” y “La refalosa”, pasando por “La fiesta del monstruo”, a *El fiord* y los devaneos de Cucurto; de la cárcel de malevos de Fierro a “La verdad es la única realidad” de Paco Urondo y sus ecos en Camilo Blajaquis; del Semanario Villero proyectado por Walsh a *La Resistencia*, *La garganta poderosa*, ¿*Todo piola?*<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Tres publicaciones que se escriben en la cárcel y la villa como parte de proyectos educativos, culturales y de organización.



## Bibliografía

---

- » Aira, C. (2003). “Nota del compilador”, en Lamborghini, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, I. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 297-308.
- » Castelnuovo, E. (1959). *Larvas*. Buenos Aires, Cátedra Lisandro de la Torre.
- » ——— (1974). *Memorias*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- » Cella, S. (comp.) (1997). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada.
- » Conti, H. (1981). “Como un león”, en *Con otras gente*. Buenos Aires, CEAL, pp. 5-19.
- » Delfino, S. (1995). “El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3, pp. 273-277.
- » Forastelli, F. (2008). “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”, *Escribas*, 5. Universidad Nacional de Córdoba, pp. 155-166.
- » Foster, D. W. (1987). “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘proceso de reorganización nacional’”, en Balderston, D. et. al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, pp. 96-108.
- » Gusmán, L. (2008). “Sebregondi no retrocede”, en *Y todo el resto es literatura, Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (comps.). Buenos Aires, Interzona, pp. 33-54.
- » Lamborghini, O. (2003). “El niño proletario”, en *Sebregondi retrocede, Novelas y cuentos*, I. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 27-74.

- » Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco, Un tratado sobre la patria*. Perfil.
- » Medina, E. (1974). *Las tumbas*. Buenos Aires, De La Flor.
- » ——— (1984). “De ‘Las tumbas’ a ‘Las muecas del miedo’”, en *Colisiones*. Buenos Aires, Galerna, pp. 221-223.
- » ——— (s/f). “Osvaldo Lamborghini: Die Verneinung”, en *Colisiones*. pp. 81-89.
- » ——— (1984). *Los asesinos*. Buenos Aires. Milton, 1984.
- » Panesi, J. (2004). “Marginales en la noche”, en *Críticas*. Norma, pp. 339-353.
- » ——— (2009). “Los chicos imposibles”, *portal.educ.ar*, 14 de julio. Consultado el 22/08/2012. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/contratapa/recomendados-educar/donde-esta-el-nino-que-yo-fui.php>.
- » Perlongher, N. (1997). “Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, en *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue, pp. 131-138.
- » Pezzoni, E. (2009). “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea [1970]”, en *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 19-38.
- » Rosa, N. (1997). “La mirada absorta”, en *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos, pp. 113-129.
- » ——— (2004). “El folletín: historial clínico”, en *Moral y enfermedad*, Rosario. Laborde, pp. 11-46.
- » Sebrelí, J. J. (s/f). “Enrique Medina y el realismo lingüístico”, en *Colisiones*, pp. 9-16.
- » Verbitsky, B. (1967). *Villa Miseria también es América*. Buenos Aires, Paidós.
- » VV.AA. (1980). “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”, *Lecturas críticas*, 1. Buenos Aires, diciembre, pp. 48-49.

- » VV.AA. (1955). “Terrorismo y Complicidad”, *Contorno*, 5-6, septiembre.
- » Walsh, R. (1972). “Vigorous testimonio sobre el infierno de los reformatorios”, *La Opinión*. Buenos Aires, 8 de agosto, p. 19.