

Del otro lado: legalidad y canon en la literatura argentina

Juan Pablo Parchuc

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

jparchuc@hotmail.com

Resumen

Esta ponencia retoma parte de mi tesis de doctorado sobre las políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina, dirigida por Jorge Panesi y Silvia Delfino en el marco del proyecto UBACyT que coordinan ambos en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad. Propone algunas discusiones sobre la relación entre legalidad y canon, a partir de la lectura de sus bordes, en el reverso de la tradición. Para abordar estas discusiones, elabora un corpus de relatos “carcelarios”, publicados entre 1959 y 1981, que se presentan como un espacio representativo, una “maqueta” o pequeño (anti)modelo donde se puede leer el otro lado del canon nacional.

Abstract

This paper reintroduces a chapter from my Ph.D thesis, directed by Jorge Panesi and Silvia Delfino as part of the UBACyT project they coordinate at the Institute of Filology and Hispanic Literature “Dr. Amado Alonso”. My thesis is centred on the narrative policies of legality in Argentine literature. My presentation revises some of the discussions on the relationship between legality and canon, read from the borders or the other side of tradition. To approach these discussions, we elaborate a corpus of “prison accounts” published between 1959 and 1981, which are presented as a representative space, a model or even an anti-model from which the other side of the national cannon can be read.

En junio de 1981, Fogwill publicó en *Vigencia* un texto escrito mientras estaba detenido, bajo el cargo de “defraudación”, en la cárcel de Caseros. Todavía no había ni siquiera proyectado la novela que sería su puerta de entrada al canon: *Los pichiciegos*. Tampoco era un preso político, como las personas “a disposición del PEN” o los/as detenidos/as desaparecidos/as de la dictadura; apenas, como sugería en una línea, “un pequeño delincuente escritor, o un escritor pequeño delincuente”.

Desde el título, Fogwill cita enunciados ajenos, enredando en la letra una realidad cuyo fundamento tiene como condición, y a la vez hace imposible, el lenguaje. “[L]a cuestión de la realidad –carcelaria o externa– depende de la confianza en cierta virtud de las palabras”, a la que, afirma, prefiere no afiliarse (Fogwill 2010: 13). El título reproduce el modo en que lo llaman los guardias (“el interno ese que escribe”), y el mismo origen del relato es un discurso referido:

Dice Mamá que: “dicen tus amigos escritores que ahora que sos escritor preso tenés que hacer literatura realista...”. En una carta explico yo que, en plan de ser realista comenzaría por respetar la lengua establecida, y entonces ya no sería “escritor preso” sino “escritor interno” y quedaría relevado de la condena de escribir realista. (Fogwill 2010: 11)

La cárcel aparece retratada como el espacio realista por antonomasia: “aquí las cosas se presentan muy al servicio del realismo, y todo [...] parece convocado para satisfacer las necesidades de un escritor realista” (Fogwill 2010: 12). Directores, guardias, médicos y hasta instructores de gimnasia confían en las palabras que repiten y aseguran su puesto. Pasan sus vidas promoviendo al realismo y simulando que las cosas son así “como son”; empeñados en sostener el montaje del “simulacro” al que los conduce la propia inercia de nociones que reproducen dócilmente. Fogwill describe el dispositivo como “una escenografía incapaz de resistir la mirada de un niño de diez años anclado en la fila quince –o dieciseis– de la platea”. Aunque, agrega, en la cárcel no hay platea y todos quedan librados a sus condiciones.

Esa “escenografía” está ligada a distintas formas de escritura sobre la historia, las instituciones y los cuerpos. De la redacción de la ley a la sentencia de los jueces, la correspondencia, los amparos y habeas, el lenguaje de señas, la “paloma”. Mientras los empleados escriben sobre formularios, dice Fogwill, los presos escriben “con papel de preso y con letra de preso”. Creen que escribir es probar (“*¡Vos tenés que escribir sobre esto! ¡Eh!*”), que escribiendo sus historias se extienden esas “furtivas memorias” hacia el futuro. Por eso, cuando requisan sus papeles, los guardias se sorprenden de que sus textos no contengan quejas, delaciones ni reclamos.

Hacia el final, escucha y, al escribir, copia, el lenguaje de la prisión, junto con el resto de los lenguajes del habla y la escritura de y sobre la cárcel, hasta llegar a hacer un pastiche, que parece un texto en clave –como los que se escriben adentro, “de este lado”–, nada realista, por cierto, en el que define su programa. “Linda idea prevista en mi programa de cárcel, a la que algunos consideran una orla que subraya el límite de la graciosa vida social sin apreciar que también es una eficaz institución”, una más, como las que ocupan el espacio de la ley, del otro lado, *afuera*. O, como afirma Jorge Panesi, “al borde de los discursos consolidados del saber”, como parte de un programa ensayístico que excede los protocolos académicos de la crítica y las posibilidades de elaboración teórica; allí donde la literatura vuelve a encontrar la modernidad de su origen: aquella que la obliga “a buscar la ley en un fuera de la ley para hacer su propia ley que erige en los restos inasimilables, la basura cultural o los desechos” (Panesi 2000: 339, 342).

“El interno que escribe” nos permite introducir el tema de esta ponencia, en la que repaso brevemente la lectura de dos novelas o relatos “carcelarios” hecha en mi tesis de doctorado, para proponer algunas discusiones acerca de la relación entre legalidad y canon en el estudio de la literatura argentina. Se trata de *Larvas* (1959) de Elías Castelnuovo y *La tumbas* (1972) de Enrique Medina, obras muy poco consideradas en las discusiones críticas de los últimos treinta años. La hipótesis que justifica el corpus no es “temática” sino más bien institucional: sostenemos que en los bordes del canon o 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 que marcan condiciones de legibilidad e ilegibilidad, que fijan las reglas y límites de la literatura. Se trata, en definitiva, de sistemas, valoraciones y formas de regulación que orientan lecturas, escrituras, gustos y concepciones, pero también definen el prestigio, la jerarquía y el valor cultural como legitimación de la autoridad (cfr. Delfino 1995, Cella 1997). Por lo tanto, cuando se leen los restos, lo que “no entró” o se dejó de lado, se produce una divergencia 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 (Panesi 2011) 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, leídos en términos de las correlaciones de la serie literaria con el lenguaje de la vida. Segundo, la constitución de historias, antologías, tradiciones y cánones cuando *tocan* 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 y los que fueron rebajados a la categoría de los que escriben *mal*, en la rearticulación del canon establecido. 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, 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 para las distintas textualidades que la componen, 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 las operaciones de legitimación de discursos y saberes literarios pueden interrogarse no sólo 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.

Como veremos enseguida, el corpus se compone de modelos “a escala” que se montan sobre el escenario de la cárcel, y su composición supone tamaños, alturas, distancias y ubicaciones (grande y chico, arriba y abajo, adentro y afuera, centro y periferia) que permiten analizar la manera en que se asignan valores y establecen o rearticulan sistemas de jerarquías como modo de estratificación de la literatura (“alto”/“bajo”, “bueno”/“malo”, “lindo”/“feo”)¹. 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, 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.

Larvas narra en primera persona las memorias de un maestro que cuenta su paso, durante un año, por un instituto de menores. El texto responde a la estructura del caso,

¹ Fabricio Forastelli (2008: 115) caracteriza la operación sublimatoria sobre 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.

como en un estudio criminológico; cada capítulo lleva el nombre o apodo de un “internado”. En todos los casos se enfatizan los caracteres (apariencia 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 y moral”².

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 contraventores, la miseria— que cuando desembocaban en el reformatorio estaban ya completamente corrompidos. (Castelnuovo 1959: 12)

Castelnuovo traza un recorrido: 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”³.

En la cárcel, todo se hace a horario y está sujeto a reglamento. Es el espacio de la ley por antonomasia; un modo de contener “la miseria moral y física”. Sin embargo, se impone el desorden, la burocracia y la arbitrariedad, que son las verdaderas bases 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.⁴ 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:

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. (Castelnuovo 1959: 81)

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”, dice Rosa. 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

² 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.

³ Una década después, contestando a la prosa de Castelnuovo, Osvaldo Lamborghini escribió “El niño proletario”, donde vuelve a este modelo de biografía haciendo explícita la violencia encarnada en la lengua que la funda y llevando al extremo las consecuencias de la primera persona en la voz enunciativa. Al respecto, puede consultarse la entrevista que le hizo *Lecturas críticas* en 1980.

⁴ Castelnuovo cuenta en sus *Memorias* (1974: 96-107) su empleo como maestro de escuela en la colonia de niños abandonados y “delincuentes” de Estación Olivera.

confunden en el anarquismo crístico: razón y pasión generan las estrategias del populismo fúnebre: cinerario y plañidero. (Rosa 1997: 127)

Pese a que a la mayoría de los internados “la letra no les entraba ni a martillazos”, el narrador no pierde la esperanza de cambiar sus vidas y está siempre atento a las pequeñas muestras de dignidad que pueden contribuir a su salvación. Aunque los castigos corporales están a la orden del día, asegura que jamás usaría la violencia, ni física ni verbal. Dice trabajar 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 del maestro, los chicos asilados en el instituto están más enfermos del alma que del cuerpo. Cree en el poder sanador de la palabra, “que sale del cuerpo y entra en el cuerpo” (Castelnuovo 1959: 165). Al final, después del calvario y el descenso al mundo de los muertos,⁵ se “ilumina” y decide dejar el trabajo en el instituto. La conclusión es el resultado de un razonamiento lógico que deriva de las premisas anteriores. Se lo transmite así 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”.

Con su “deformatario”, Castelnuovo inaugura la representación de la escuela-cárcel de los “guachos”, “idiotas” y “pequeños delincuentes” en la literatura argentina, 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, las picardías y escapadas, pero contados *al revés*, con los motivos propios de los escenarios y tramas del 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.

Como se sabe, *Las tumbas* fue *best seller*; vendió alrededor de trecientos 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.⁶

Uno de los pocos textos críticos de la posdictadura 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” (Foster 1987: 11). Se menciona, en el mismo sentido, la “crudeza de su lenguaje” y la conjugación de “estilos de vida” que

⁵ 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.

⁶ Tras varias décadas de silencio, sin embargo, hace algunos años empezaron a aparecer nuevas compilaciones de cuentos y reediciones de sus viejas novelas.

retratan “las excrescencias del ritmo dinámico de degradación impuesta por el mecanismo político”. Por su parte, Juan José Sebreli (1984: 11) atribuye a Medina el privilegio de ser, junto a Manuel Puig, uno 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. 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 el lenguaje culto de la tradición literaria anterior, a la vez 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 Sebreli 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, un recurso de la misma literatura—, contra la palabra autorizada de la tradición. Si bien, para Sebreli, Medina no es un autor “inocente”, es decir, conoce la tradición literaria en la que escribe, la materia de su literatura, sostiene, no es otra literatura, sino “la vida misma”. Literatura y vida se cruzan en su obra; esa es la clave de su “espontaneidad, franqueza y autenticidad”, dice, que “lo libra de caer en la mitología del suburbio o la retórica del lunfardo” (Sebreli 1984: 11).

Preferimos pensar este encuentro entre la literatura y la vida como límite antes que por su carácter representativo. Jorge Panesi (2009) se refiere, más recientemente, a la relación que tienen con la literatura los niños/as 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’”. 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 a 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 sólo 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 pedagógica, 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 de literatura”, como cuando se propone experimentar con el saber literario de las teorías y vanguardias artísticas de la época, como sucede en otras novelas suyas. 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. (Medina 1984: 161)

Como *Larvas*, también *Las tumbas* se presenta como un espacio representativo, una “maqueta” o pequeño (anti)modelo donde se puede leer, a contrapelo, 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. (Medina 1974)

Pero además, como adelantamos, *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.

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, recibe una 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, mocosito 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?” (Medina 1974: 224). 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”, “negrinchino 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!” (Medina 1974: 226). 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 (Medina 1974: 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. 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”. 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! (Medina 1974: 175).

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” (Medina 1974: 174). De todas formas, conforme avanza el relato y se moldea, a golpes, el cuerpo y la mente 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 (Medina 1974: 257). No hay oposición ni equivalencia entre 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”.

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” (Medina 1974: 335). 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:

–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 llevó a la primera 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*. Al principio, Osvaldo se limitó a sonreír, pero enseguida se generó una discusión subida de tono que obligó a los mozos a echar a los tres del lugar (Medina 1984: 222). No conocemos el contenido de la discusión, aunque podemos imaginarlo por el enfrentamiento de Osvaldo con todo lo que sonara a realismo. La anécdota habla de una serie de vínculos y afinidades literarias y políticas, 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 lamborghiniiano”, 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” (Medina 1984: 89), 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, conviene ver el artificio que rige las representaciones de la literatura (Pezzoni 2009: 21-23), 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” (Walsh 1972: 19). 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, más asociada 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.

A propósito, indagamos en esta ponencia los modos en que se dispone y organiza uno de los escenarios o “escenografías” donde se narran el delito o la moral de la ley en la literatura argentina, como un modo de discutir los vínculos entre la trama de los discursos legales y el canon nacional. 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 muros, cercos y fronteras que marcan los límites de la institución literatura, hacia adentro (estilos, géneros, estéticas); y con respecto a su afuera, donde se encuentra con la vida. No es un dato menor, en este sentido, la cronología que señalan los textos de nuestro corpus, no como “determinación” sino como parte de las voces y relatos (historias, biografías, memorias, testimonios) que escribe o deja *oír* la literatura: los meses que pasaron entre el decreto del Plan Conintes y su puesta en ejecución en marzo de 1960; el período que va del fin de la proscripción y el “Devotazo” a la interrupción de ese proceso, nacido al calor de las luchas populares, con nuevas normas que refieren a los presos políticos como “delincuentes terroristas” (DT) y establecen el control militar sobre Servicio Penitenciario Federal, un año antes del golpe de Estado; y, por supuesto, el año en que se empieza a oler la guerra que sería la última acción de la dictadura genocida. La escritura en la cárcel siempre se detuvo en las correlaciones y disyunciones de la palabra con la realidad o la verdad.

Bibliografía

- Castelnuovo, Elías. *Larvas*. Buenos Aires: Catedral Lisandro de la Torre. 1959.
- _____. *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- Cella, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- Delfino, Silvia. “El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX”. En *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLV, 3 (1995): 273-277.
- Forastelli, Fabricio. “Las tramas literarias y críticas de lo pobre lindo en la literatura argentina: conjuro e interpelación como cultura política”. En *Escribas*, 5, Universidad Nacional de Córdoba (2008): 155-166.
- Fogwill. “El interno que escribe”. En *Los libros de la guerra*. Buenos Aires: Mansalva, 2010, 11-13.
- Foster, David William. “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, 1987, 96-108.
- Medina, Enrique. *Las tumbas*. Buenos Aires: De La Flor, 1974.
- _____. “De ‘Las tumbas’ a ‘Las muecas del miedo’”. En *Colisiones*. Buenos Aires: Galerna, 1984, 221-223.
- _____. “Osvaldo Lamborghini: Die Verneinung”. En *Colisiones* (cit.), 81-89.
- Panesi, Jorge. “Marginales en la noche”. En *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004, 339-353.

_____. “Los chicos imposibles”. En *portal.educ.ar* [en línea]. 14 de julio de 2009. [Consultado el 22/08/2012]. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/contratapa/recomendados-educar/donde-esta-el-nino-que-yo-fui.php>.

_____. “Teoría y juicios críticos: narraciones, escenas y temporalidades”. Proyecto UBACyT, 2011, *mimeo*.

Pezzoni, Enrique. “Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea [1970]”. En *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, 19-38.

Rosa, Nicolás. “La mirada absorta”. En *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1997, 113-129.

Sebreli, Juan José. “Enrique Medina y el realismo lingüístico”. En *Colisiones* (cit.), 9-16.

VV.AA. “El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini”. En *Lecturas críticas*, 1 (diciembre de 1980): 49-50.

Walsh, Rodolfo. “Vigorous testimonio sobre el infierno de los reformatorios”. En *La Opinión* (8 de agosto de 1972): 19.