Nuevas Poligrafías.
Revista de Teoría Literaria
y Literatura Comparada

NÚMERO 12 | AGOSTO 2025 – ENERO 2026 | ISSN: 2954-4076
DOI: 10.22201/ffyl.29544076.2025.12.2082 | pp. 111-127
Recibido: 07-02-2025 | Aceptado: 29-04-2025

¿El monstruo habla?
Inflexiones de las voces populares en las literaturas de la Argentina

Does the Monster Speak?
Inflections of Popular Voices in the Literatures of Argentina

Juan Ezequiel Rogna
ORCID: 0000-0002-2006-2538
Facultad de Filosofía y Humanidades
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA | Córdoba, Argentina
Contacto: jerogna@ffyh.unc.edu.ar

Resumen

En el presente trabajo recorremos algunos textos que modelizaron diferentes inflexiones de la voz popular desde los albores de las literaturas de la Argentina hasta la contemporaneidad. Señalando el hecho paradójico según el cual la ficción argentina vino a dar voz a los sujetos subalternos (Spivak, 2003), reconocemos, en principio, las operaciones efectuadas por Bartolomé Hidalgo y Esteban Echeverría a partir de las posibles interacciones entre los paradigmas culturales *civilizado* y *bárbaro*. Posteriormente, elaboramos un breve *excursus* teórico y abordamos *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, para comprender cómo la obra desarticula los estereotipos establecidos por el "discurso público argentino" (González, 2012) en torno a una otredad de carácter monstruoso. Asimismo, advertimos la manifestación de diferentes avatares de los sujetos populares que, a lo largo de la historia, reemergieron a la palestra política y exigieron nuevas configuraciones literarias. En este sentido, observamos, a través de la comparación entre relatos de Honorio Bustos Domecq y Osvaldo Lamborghini, la disputa por la monopolización de la palabra que se produjo a partir del surgimiento del peronismo. En el último tramo,

Abstract

In this article, we review some texts that modeled different inflections of popular voices from the beginnings of Argentine literature to the present day. Pointing out the paradoxical fact according to which Argentine fiction came to give voice to subaltern subjects (Spivak, 2003), we recognize, in principle, the operations carried out by Bartolomé Hidalgo and Esteban Echeverría based on the possible interactions between the *civilized* and *barbarian* cultural paradigms. Subsequently, we elaborate a short theoretical *excursus* and address *An Excursion to the Ranquel Indians* by Lucio V. Mansilla to understand how this work dismantles the stereotypes established by the "Argentine public discourse" (González, 2012) around a monstrous otherness. Besides, we notice the manifestation of different popular subjects' avatars who, throughout history, re-emerged into the political scene and demanded new literary configurations. In this sense, we observe through the comparison between stories by Honorio Bustos Domecq and Osvaldo Lamborghini, the dispute over the monopolization of the word that occurred from the emergence of Peronism. In the last section, we

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2025

examinamos la operación urdida por Washington Cucurto al asumir como propio el estereotipo del monstruo popular-pobre-inculto-bárbaro-marginal en el contexto de la crisis argentina de principios de este siglo. Finalmente, analizamos la novela *Más liviano que el aire*, de Federico Jeanmaire, para anotar su revisión de la dicotomía civilización/barbarie a partir del contrapunto entre personajes que encarnan ambos polos.

examine the operation made by Washington Cucurto by assuming as his own the stereotype of the popular-poor-uncultured-barbarian-marginal monster in the context of the Argentine crisis at the beginning of this century. Finally, we analyze the novel *Lighter than Air* by Federico Jeanmaire to note his review of the civilization/barbarism dichotomy based on the counterpoint between characters who embody both poles.

Palabras clave: *Literatura argentina || Arquetipos en la civilización || Civilización || Oralidad en la literatura || El otro (Filosofía) || Lucio V. Mansilla || Honorio Bustos Domecq || Osvaldo Lamborghini || Washington Cucurto|| Federico Jeanmaire || Cultura popular || Clases sociales || Análisis del discurso || Peronismo || Realismo en la literatura*

Keywords: *Argentinian literature || Archetypes in civilization || Civilization || Orality in literature || Other (Philosophy) || Lucio V. Mansilla || Honorio Bustos Domecq || Osvaldo Lamborghini || Washington Cucurto || Federico Jeanmaire || Popular culture || Social classes || Discourse analysis || Peronism || Realism in literature*

En el principio

En las primeras décadas del siglo xix, Bartolomé Hidalgo supo asentar la piedra angular del género gauchesco a partir de una operación cardinal, consistente en el franqueo de las fronteras de la "ciudad letrada" (Rama, 1998) por parte de una lengua popular que se vuelve literaria. En efecto, sus *Cielitos* (1816-1821) y *Diálogos patrióticos* (1821-1822) se sostienen en la representación del canto y la oralidad de los paisanos de su tiempo, de modo que allí se tienden puentes entre la palabra dicha y la palabra literaria cuya disociación remite al origen mismo del proceso de colonización (véase Bocco y Corona Martínez, 2023: 77). A la vez, los *Diálogos patrióticos* modelizan de manera excluyente las voces de Jacinto Chano y Ramón Contreras, dos gauchos desencantados con las derivas del proceso revolucionario independentista. Por ello, las literaturas de la Argentina nacen a partir de la *traición* urdida por las élites criollas que primero exigieron la participación de los sectores populares para luego darles la espalda, una vez alcanzado el triunfo (véase Hidalgo, 1979: 39-51). Rebatimos la célebre afirmación de David Viñas, según la cual habrían emergido alrededor de una violación, no sólo porque en "El matadero" de Esteban Echeverría (1979) la violación

nunca se consuma,[1] sino porque nuestras literaturas preceden en mucho a ese relato.[2] Sin embargo, aunque no sea fundacional, "El matadero" sí resulta fundamental; sobre todo, porque en sus páginas se configuran los sujetos que integran "la chusma" federal en contrapunto con el joven unitario. Se diferencia por ello de los *Diálogos* de Hidalgo, donde la escena y la palabra resultan acaparadas por los gauchos y los sujetos "civilizados" son referidos *in absentia*. "El matadero", en cambio, presenta dos fuerzas antagónicas encarnadas, respectivamente, en los cuerpos, las voces y las acciones del unitario y de los rosistas residentes en la bárbara periferia; y a partir de ese contraste, condensa un puñado de sedimentos del universo simbólico argentino constantemente revisitado por escritores y escritoras de distintas épocas y procedencias.

Podría pensarse que lo anterior encuentra una condición de posibilidad en el hecho de que, mientras el trasfondo político de la obra de Hidalgo es el corolario de la declaración de Independencia frente a España, el relato de Echeverría (1979) tiene en su núcleo a las guerras civiles que dividieron el país entre unitarios y federales desde el segundo lustro de la década de 1810 hasta 1880. Durante ese periodo, los sujetos populares fueron asimilados a la barbarie, y a raíz de esa asimilación, la cosmovisión unitaria triunfante regida por un explícito afán civilizatorio intentó erigir al Estado suprimiéndolos físicamente, asimilándolos culturalmente y/o negándolos simbólicamente. Los textos literarios cumplieron entonces un papel relevante dentro del "discurso público argentino" (González, 2012) en su tarea de vedarle entidad humana a esa bárbara otredad configurada de modo monstruoso;[3] y una condición inherente al monstruo es su ubicación por fuera del ejido trazado por el *logos*, motivo por el cual es pasible de ser narrado, mas no puede articular palabra ni, consecuentemente, relato propio. Sin embargo, la conciencia letrada y su brazo militar no consiguieron imponer su voluntad de erradicar la "bárbara otredad" y los sujetos populares reemergieron a la palestra pública de manera periódica demandando, en consecuencia,

1 Más que a Viñas, refutamos la *vulgata* derivada de su afirmación original, la cual obvia el carácter de "metáfora mayor" atribuido a la violación (Viñas, 1971: 15).

2 Echeverría habría escrito "El matadero" entre 1838 y 1840 y Juan María Gutiérrez lo publicó en 1871; es decir, lejos de la Revolución de Mayo de 1810 y más lejos, aún, de la insoslayable experiencia colonial. En este sentido, los versos de Hidalgo tampoco serían estrictamente fundacionales, pero anteceden a la obra echeverriana y coinciden cronológicamente con el surgimiento de la Argentina en tanto nación políticamente independiente.

3 La dinámica protagonista/antagonista planteada en "El matadero" define algunos de sus rasgos esenciales. En este sentido, el monstruo popular es eminentemente un sujeto colectivo que se identifica con el espacio periférico-rural y ejerce sobre el individuo civilizado-culto-letrado una violencia que se da, en buena medida, como sometimiento físico/sexual.

nuevas configuraciones literarias. En este marco y de modo paradójico, nuestras literaturas vinieron, desde sus mismos orígenes, a darle voz a los sujetos subalternos.[4]

Excursus teórico-crítico

Adoptando, al igual que Viñas, "El matadero" como texto fundacional, en "Echeverría y el lugar de la ficción" Ricardo Piglia (1993) argumentaba que "la ficción como tal en Argentina nace […] en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)" (9). Por su parte, en *El nacimiento de la literatura argentina*, Carlos Gamerro (2006) retomaba la tesis de Piglia y le imprimía un sugestivo giro a la sentencia de Viñas: nuestra literatura de ficción nace cuando "el lenguaje del matadero" *viola* "al lenguaje del salón", es decir, a través de la introducción de las voces populares en el mundo letrado (33). Si bien esta afirmación se aproxima a lo que aseveramos en un inicio, difiere en un aspecto fundamental, ya que el giro alude a una irrupción violenta, mientras que en el caso de Hidalgo se trataría de una acción deliberada a partir de la cual la lengua popular ingresa sin traumas en el ámbito letrado. Si reparamos en las procedencias de clase de Hidalgo y Echeverría, quizás podamos comprender sus respectivas operaciones. En tal sentido, si bien las voces populares resultan representadas en las obras de ambos, en el primer caso no connota la violencia ejercida por una otredad sino, antes bien, cierta proximidad afectiva y vivencial con aquello que se literaturiza, de modo que ya no se trataría de imitar el mundo del distinto sino de representar el mundo propio y tornarlo perceptible para la mirada de los otros.

De manera concomitante, es dable observar los diferentes posicionamientos que la crítica ha presentado al examinar las dinámicas de incorporación de las voces populares en el ámbito escritural. Por un lado, teóricos como Ángel Rama (1976) postulan la presencia de "dos formaciones culturales enfrentadas" (287) al tiempo que señalan las "asociaciones" realizadas por miembros de "la burguesía media" que, en determinados contextos históricos, deciden "afiliarse" a "la cultura dominada" (288). En este sentido, podríamos identificar —como lo hace Rama— una serie de escritores (Homero Manzi, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar y Rodolfo Walsh) que deciden

4 Adoptamos la definición de Gayatri Spivak (2003), quien define al *sujeto subalterno* como aquel que "no puede hablar" (45).

abrevar en el afluente popular para hacerlo interactuar con la "cultura dominante". Por otro lado, autores como Jorge Torres Roggero (2002) identifican al pueblo como "sujeto transindividual" portador de un "exceso de vida" que Domingo Sarmiento advirtió en el *Facundo* (1845), exceso mediante el cual urde un discurso "clandestino" que, al no ser aprehendido ni censurado enteramente por la cultura letrada, "penetra de prepo" en el campo de la escritura (129). Sin embargo, posturas como la de Torres Roggero (2002) resultan ambivalentes, dado que esa irrupción -en principio irreverente- se produce, según el propio autor, en la obra de "aquellos que se animan a ser 'gestores' y 'garantes' precarios del 'sentido profundo', 'del gran tiempo' (Bajtín)" (129); es decir que, al igual que en Rama, existe una dimensión volitiva en ciertos autores que, incluso "seducidos" culturalmente por una barbarie que políticamente abominan,[5] deciden abrirle las puertas a una lengua popular que se fagocitará con el paradigma "culto" para habilitar una estética propia.[6] A través de esta constante tensión entre ambos paradigmas (o, al decir de Rama, "formaciones culturales") se produce aquella paradoja mediante la cual el monstruo popular, entendido *a priori* como sujeto subalterno, "hace oír" su voz desde los textos de ficción.

Lo anterior conlleva, a su vez, la concepción del público destinatario que subyace a cada proyecto creador y la consecuente implementación de las estrategias de verosimilización necesarias para que la "realidad" representada acabe por imponerse. En este sentido, Borges afirmaba que la introducción de "barbarismos" por parte de Hidalgo respondía a la necesidad de aproximarse a un público culto por la vía del humor, al modo de las intervenciones de Sancho Panza en el *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Al mismo tiempo, en sus conferencias sobre el *Martín Fierro*,[7] Borges (2021 y 2023) subrayaba que esa estrategia fue replicada por Estanislao del

5 Recogemos la idea de *seducción de la barbarie* del primer libro publicado por Rodolfo Kusch. Según su planteo, la relación entre ambas otredades, es decir la civilización y la barbarie, se daría en términos de seducción; es decir, como imposibilidad de asimilarse mutuamente desde una mentalidad mestiza escindida entre la formalidad jurídico-legal de la urbe civilizada (a la que Kusch denomina "ficción ciudadana") y el llamado de lo propiamente americano, en torno al cual la cultura se establece no como una acumulación de datos y de bienes así llamados "culturales", sino como la actitud vital de una comunidad históricamente situada (véase Kusch, 2007a: 25-37).

6 El concepto kuscheano de *fagocitación* implica superar la lógica del pensamiento de la modernidad a partir de campos oposicionales, dado que el binarismo conlleva calificaciones, exclusiones, eliminaciones de uno de los términos a partir de la imposición sobre un otro (véase Kusch, 2007b: 179-184).

7 Se trata de dos conferencias ofrecidas en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid. Ambas ocurrieron en el año 1964 (véase Borges, 2021 y 2023).

Campo en su *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866), y comparaba su comienzo con el principio de *El gaucho Martín Fierro* (1872) para indicar que la adopción de términos propiamente camperos contrasta con el lenguaje carente de marcas dialectales empleado por Hernández (1979). En esta observación se asienta la tesis borgeana según la cual se puede ser universal prescindiendo del color local (véase Borges, 1998a: 195). Como epítome de tal posibilidad podríamos postular la obra *Santos Vega* (1885), de Rafael Obligado, autor perteneciente a la generación de 1880, quien escribió poesía con temática gauchesca haciendo uso de palabras intencionadamente cultas, bajo el influjo de la poesía francesa de la época. En contrapartida, el ingreso de la lengua popular en el ámbito letrado supuso, en términos mayoritarios, la mostración de un mundo singular y en cierta medida ajeno al primer círculo vital del lector, pero conocido por el autor, fundamentalmente, a través de la interacción con los sujetos populares representados. *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla es un ejemplo paradigmático de dicha interacción dentro del corpus literario decimonónico, y sobre él nos detendremos.

El caso Mansilla

Como se aprecia en la cita de Piglia (1993) que abre el apartado anterior, el "otro" comprende una multiplicidad de avatares y tal multiplicidad requiere una distinción entre diferentes otredades. En tal sentido, la imaginación pública, dentro de la cual las literaturas argentinas fundacionales tuvieron una activa participación, hizo al indio poseedor de un carácter aún más monstruoso si se lo compara con las figuras del gaucho o del inmigrante. Por ello, la disyuntiva entre *Facundo* y *Martín Fierro* planteada por autores como Carlos Gamerro (2015) deja de lado una "tercera posición" encarnada por la obra de Mansilla, cuyo valor se traduce en la reposición de la experiencia en primera persona a partir del encuentro con la otredad aborigen y en la infiltración de las voces de los otros dentro de la propia escritura. En primer lugar, cabe decir que Mansilla (1980), autor, protagonista y narrador principal de la obra, destaca desde las primeras páginas el "interés social" de los episodios relatados, argumentando que "les hará conocer a muchos que no salen de los barrios cultos de Buenos Aires, lo que es nuestra Patria amada, en la que hay de todo y para todo"

(62). En tácito debate con el modelo sarmientino donde prevalece la idea por sobre la realidad (véase Gamerro, 2015: 47), Mansilla (1980) destaca el valor de la experiencia a partir de la interacción con los resortes que mueven al país y, a la vez, el reconocimiento de los códigos culturales vigentes "tierra adentro". La observación directa propiciada por su incursión al territorio ranquel le permitirá complejizar el espectro de representaciones de los aborígenes y afirmar que, efectivamente, "hay de todo" y que los "extremos" reconocidos como civilización y barbarie "se tocan" (136). Por ello, el oxímoron se instala como clave de lectura para la obra y, si bien no deja de ser una "excursión" realizada por un sujeto evangelizador y civilizado que se reafirma constantemente, nos ofrece los múltiples matices que componen el fresco social de la época. En lo que refiere específicamente a la voz popular, si bien en un principio el castellano de los aborígenes parece circunscribirse al empleo de gerundios en lugar de verbos conjugados y a la ausencia de preposiciones —"Ese coronel Mansilla, bueno, no mintiendo, engañando nunca pobre indio" (20)— se irán presentando diversas modulaciones que incluirán un nivel de articulación equivalente al del propio Mansilla. El caso por antonomasia de esta equiparación, a la vez que la representación más cabal del oxímoron como clave de interpretación, se encuentra encarnado en Mariano Rosas, aseado cacique ranquel que reúne las condiciones de indio y de cautivo, de indio y de cristiano. Pero a la vez, en lo que respecta a la lengua araucana, se advierte una inversión esencial respecto de la representación de la otredad como un ente monstruoso privado de *logos*. En efecto, en el relato de Mansilla los indios no sólo tienen voz, sino que no paran de hablar. Esto se advierte en los diferentes estadios por los que atraviesa la excursión, siempre sometidos a extendidas ceremonias donde los oradores asignados despliegan un sinfín de "razones" a partir de su asombrosa capacidad para rearticular sintácticamente los enunciados. No sólo se echa por tierra, así, el carácter intrínsecamente violento atribuido al aborigen, sino que, a lo largo del texto, se da lugar a pasajes donde el protagonista muestra, con su característica ironía, la sorpresa y el fastidio que experimenta frente a la excesiva diplomacia de los supuestos "bárbaros".

Además, en *Una excursión a los indios ranqueles*, las voces de los otros se infiltran en la del propio narrador, hecho que sucede, principalmente, dentro del espacio del fogón, caracterizado por Mansilla (1980) como "la tribuna democrática de nuestro ejército" (74). En esas conversaciones nocturnas van sucediéndose una serie de digresiones narrativas a modo de relatos biográficos protagonizados por

diferentes soldados que integran la comitiva. Entre ellos se presenta, por ejemplo, Crisóstomo, quien cuenta su historia por boca propia y con el que Mansilla empatiza, más allá de sus diferentes procedencias de clase; pero la voz narradora principal, por momentos, también resulta "poseída" por la voz popular, como en el caso de Miguelito, cuya historia es introducida con la siguiente advertencia: "Hablaré como él habló" (174). "Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor" (Borges, 1998b: 204), afirmaba Borges hacia 1974. Aquí nos apropiamos del espíritu polémico de su sentencia para hacer las siguientes salvedades: por un lado, la realidad fáctica demuestra que ambas obras ocupan el centro del canon argentino; y en un plano contra fáctico, nuestra historia habría sido otra y mejor si *Una excursión a los indios ranqueles* hubiese alcanzado al menos ese mismo estatus, puesto que allí, como asevera María Rosa Lojo (1996), "tanto indios como gauchos son vistos, ante todo, como seres humanos, más acá del anatema político, del denuesto o de la idealización simplista" (128).

¿Quién acapara la palabra?

En las décadas subsiguientes, el proyecto oligárquico logró hacer pie y el monstruo popular perdió su anclaje político. No dejó de estar representado por nuestra literatura, pero no contaba con una identidad articulada alrededor de caudillos carismáticos. Sin embargo, con la irrupción del peronismo a mediados de la década de 1940 volvió a adquirir una identidad política definida, percibida por los artífices de su "réplica literaria" (Avellaneda, 1983) como una fuerza destructiva focalizada en la otredad civilizada. Esto es, al menos, lo que se evidencia en "La fiesta del monstruo", cuento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escrito en 1947 y publicado en Uruguay en 1949 bajo el seudónimo Honorio Bustos Domecq. Allí, un "muchacho peronista" le cuenta a su amiga cómo, yendo a ver al Monstruo (mote aplicado a Juan Domingo Perón), él y sus amigos —"todos […] argentinos, todos de corta edad, todos del Sur"— (Bioy Casares y Borges, 2004: 51) apedrean por pura diversión y hasta dar muerte a un joven intelectual judío. A diferencia de "El matadero" de Echeverría (1979), del cual es deudor, en este cuento los autores hacen uso de la ventriloquía para hablar por

boca del personaje. Con tal procedimiento, es el propio joven peronista quien pone de manifiesto su propia brutalidad, su condición de "bárbaro".[8]

En lo que respecta al relato del tándem Borges-Bioy, esta operación se realiza en un doble sentido. Por un lado, con el recurso del narrador en primera persona a través del cual los autores refuerzan el artificio y elaboran lo que Jorge Panesi (2007) calificó como "el verdadero monstruo del cuento" (38). Pero además, el cuento se cierra con la palabra acaparada por "el Monstruo". De este modo, los autores dan cuenta de la inversión de una subalternización primera, porque si el sujeto subalterno se define como aquel que no puede hablar, ahora los subalternizados vienen a ser los individuos civilizados-cultos-letrados que no sólo no participan, sino que son las víctimas de la sanguinaria "fiesta del Monstruo". Esto se refuerza, en la trama del relato, por la voz no manifestada del intelectual judío masacrado. Su aniquilamiento representa, así, la desdicha de un mundo puesto "patas para arriba", subvertido, trágicamente carnavalizado.[9]

Luego del derrocamiento de Perón en septiembre de 1955 y la proclamación del Decreto Ley 4161 que, desde marzo del año siguiente, proscribió al peronismo y prohibió la sola mención de los nombres de sus líderes y la utilización de símbolos partidarios, se pretendió restituir el *statu quo* previo a su emergencia. Podríamos ponderar "El niño proletario", de Osvaldo Lamborghini (1988), como una cifra literaria de ese periodo. En este relato, incluido en el libro *Sebregondi retrocede* (1973), se invierte la dinámica que estructuraba "El matadero" y "La fiesta del monstruo" para que tres niños burgueses se cobren venganza del joven unitario y el intelectual judío ultrajados por el vulgo. La voz resulta acaparada entonces por uno de los tres atacantes de Stroppani (rebautizado como "¡Estropeado!"), en una operación que subraya la restauración de aquella subalternización primera del sujeto popular que aparecía subvertida en el cuento de Borges y Bioy Casares. Por ello, tal como ocurría con la voz del personaje masacrado por la turba peronista, aquí es la voz del niño proletario la que no se manifiesta —"¡Estropeado! no podía gritar, ni siquiera gritar"— (Lamborghini, 1988: 65-66); y el relato se cierra, de manera simbólica, con la imagen de la lengua de la víctima "colgante de la boca como en todo caso de estrangulación" (69).

8 Este procedimiento no resulta deudor de Echeverría sino de Hilario Ascasubi, quien lo emplea en "La refalosa" (1843), célebre poema antirrosista donde un miembro de la Mazorca es el encargado de relatar la vejación ejercida sobre la víctima unitaria.

9 A diferencia de la operación efectuada por Hidalgo, aquí los sujetos "civilizados" no son referidos *in absentia*. Por el contrario, la acción violenta se concatena a través de la serie *supresión de la voz del otro - supresión de la presencia física del otro*.

Nuevas inflexiones: Washington Cucurto y Federico Jeanmaire

Con el golpe de Estado de 1976 y la instauración del modelo neoliberal por parte de la última dictadura cívico-militar, los sujetos populares perdieron nuevamente su anclaje político, dando lugar a la configuración de personajes signados por la amoralidad propia de los sectores "lumpenizados" durante las largas décadas de hegemonía del neoliberalismo. Desde finales de los años noventa del siglo anterior, la obra de Washington Cucurto, alias de Santiago Vega (1973), cifró esa modelización de un monstruo popular sin pasado ni futuro, atravesado por la caída de los grandes relatos.[10] Su proyecto literario se asentó en la puesta en escena de sus cuerpos y de sus voces, al tiempo que la voz narradora (entreverada con la voz del protagonista y la figura del autor) se autoconfiguraba como popular. De este modo, Cucurto efectuó una novedosa operación al asumir como propio (y a la vez hiperbolizando) el estereotipo del monstruo popular-pobre-inculto-bárbaro-marginal. Como vemos, dicha operación aúna las efectuadas por Hidalgo y Echeverría, ya que parte de la mostración de un mundo propio y ajeno al primer círculo vital del lector, tal como sucedía con el primero, pero ese mundo reproduce las características atribuidas a los sujetos populares por el segundo. Desde nuestra perspectiva, buena parte del éxito de Cucurto radicó en este punto: él fue capaz de forjar una literatura "bárbara" y generar un doble juego de rechazo y seducción en el público lector perteneciente a los sectores medios.[11]

Las obras de Cucurto ocuparon el centro de la escena literaria posterior al año 2001, de la mano de un proyecto literario que sintonizaba con el país sumergido en una crisis aparentemente terminal. Aquel proyecto traducía a su manera el pregonado "fin de la historia" (Fukuyama, 1992) y, desde esa deriva, un "escritor cumbiantero" venía a *invadir* el mundo de las letras para denunciar su intrínseca falsedad. En tal sentido, su irrupción no sólo invertía la direccionalidad de la mirada sobre los sujetos populares

10 El gobierno de Raúl Alfonsín, la década menemista y el bienio aliancista dieron continuidad por la vía democrática al proyecto económico instaurado durante la dictadura, desbarrancando al país hacia la debacle del año 2001.

11 Esta operación se cifra en un mecanismo de enunciación redundante: Cucurto (2005) o (autor-narrador-protagonista) invita a los lectores a conocer su mundo. Citamos como ejemplo el comienzo de "Una mañana con el Hombre del Casco Azul", cuento que aportó para la antología *La Joven Guardia* (2005) y que también aparece, con ínfimas modificaciones, en el libro *Las aventuras del Sr. Maíz* publicado ese mismo año: "Hola, chiris queriditos. Bienvenidos a una mañana de mi vida. Hoy viajaremos con el Hombre de Casco Azul, ese soy yo. […] Bueno, vamos siganmé que no los voy a robar. ¡Siempre quise preguntarle esto a mis lectores: cómo se sienten del otro lado de la página, cuentenmé un poquito, cómo dibujan en sus cabecitas las imágenes e historias de mi vida!" (57).

que constituían una otredad para el sujeto blanco-civilizado-culto-letrado, sino que, a la vez, remedaba simbólicamente la invasión fundacional del peronismo. Sin embargo, su proyecto literario se distanció de aquella "invasión" de la multitud periférica y peronista, ya que en la configuración subjetiva de sus personajes trasunta la ausencia de una conciencia política y la consecuente imposibilidad de mancomunarse como sujeto colectivo. Pero con todo, el proyecto cucurtiano se puso de pie frente a la proliferación de discursos sobre los sujetos populares en donde nuestras literaturas desde siempre participaron;[12] una proliferación que a finales del siglo pasado y comienzos de este siglo fue incrementándose de manera inversamente proporcional a las posibilidades de incidencia política y social de los sujetos aludidos. Y ante esa cosificación de la otredad popular, Cucurto decidió representar a los sujetos populares literaturizando en carne propia los efectos culturales generados por sus presencias físicas en las grandes urbes.

Dicho lo anterior, es necesario agregar que con la emergencia y consolidación del peronismo kirchnerista (2003-2015) el pueblo dejó de ser percibido unánimemente como un resabio arcaico del capitalismo tardío y su reemergencia política demandó, consecuentemente, nuevas representaciones literarias. Asimismo, el carácter marginal que la literatura fue adquiriendo hacia el interior del discurso público argentino habilitó, más que la reivindicación de los estereotipos y las dinámicas entre otredades fraguadas durante el siglo XIX, su profunda revisión. En este marco, Federico Jeanmaire (1957) publicó la novela *Más liviano que el aire* en el año 2009. El hecho que, según el autor, ofició como disparador para la historia fue una noticia televisiva donde una señora había terminado corriendo a escobazos a su asaltante. Con esa anécdota de base, Jeanmaire diseñó una trama que comienza *in medias res*, cuando un muchacho de catorce años que pretendió robarle a una anciana de noventa y tres se encuentra encerrado en el baño de su departamento al caer víctima de un engaño. En una introducción incorporada en reediciones posteriores, Jeanmaire (2021) nos informa sobre la lógica dicotómica que cimienta la novela: "Una mujer y un hombre. Una anciana y un chico. Un personaje de clase alta y el otro un desposeído. También la novela ambicionaba contar, de una manera lateral, la historia social y política del siglo XX en la Argentina" (11). Acto seguido, añade sobre las decisiones clave que adoptó:

12 Al mismo tiempo, asumió la primera persona para darle entidad a esa otredad cosificada por el discurso posmoderno; y aunque esa primera persona no lograra trascender del singular al plural, constituyó un antecedente fundamental para la emergencia de proyectos inmediatos posteriores como los de Juan Diego Incardona o Leonardo Oyola.

> [C]uando había escrito unas veinte o treinta páginas, decidí que la novela no podía escribirse como un diálogo, que el diálogo entre dos personajes tan opuestos no podía darse porque no se daba en la realidad. Borré, entonces, las palabras del muchacho y trabajé el monólogo de la anciana para que se entendiera a través de ella lo que él decía. (11)

Al revelar las operaciones efectuadas por Jeanmaire, este pasaje reviste un especial interés a los fines de este trabajo. En tal sentido, *Más liviano que el aire* actualiza la dicotomía civilización/barbarie al modo de "El matadero", es decir, estableciendo un contrapunto entre personajes que encarnan un polo y otro; pero a diferencia de Echeverría (1979), sustrae la voz del sujeto "bárbaro" para que la palabra sea acaparada por el agente "civilizador". Se genera, entonces, una torsión respecto de la operación efectuada por Hidalgo, dándose ahora, de manera similar a lo ocurrido en "La fiesta del monstruo", una presencia y una ausencia simultáneas del sujeto referido unilateralmente. Asimismo, se abre una línea de continuidad respecto del relato de Lamborghini (1988) abordado en el apartado anterior: de manera sintomática, quien ponía el apodo "¡Estropeado!" al "niño proletario" era su maestra de primaria, y Lita, la señora que encierra en el baño a Santi, el joven ladrón, trabajó como maestra de grado. La novela permite entrever, así, un sustrato del discurso público argentino arraigado en el siglo XIX que atraviesa "la historia social y política del siglo XX" y se proyecta sobre el siglo XXI, al tiempo que repone la ubicación del monstruo por fuera del *logos* para que Santi carezca de relato propio y sea narrado por Lita,[13] personificación de la conciencia letrada en su traducción escolar que se debatirá, a lo largo de los cuatro días que dura el encierro, entre educarlo para que se reinserte en la sociedad o eliminarlo por tratarse de un caso incorregible. Esa tensión atraviesa toda la novela y presenta, elocuentemente, dos núcleos de comprensión de la "barbarie" en el imaginario de Lita: los gauchos y los peronistas. Respecto del primero, la protagonista asume su rol docente y dedica largos párrafos a instruir a Santi sobre la presencia y persistencia del gaucho en la historia argentina (véase Jeanmaire, 2021, 66-67), considerándolo un sujeto irreductible frente a las instituciones civilizadoras y que "contagia" su

13 "Así me gusta, que sea un poco más dócil, que entienda, que se deje contar" (Jeanmaire, 2021: 18) le dice Lita a Santi a poco de empezar su soliloquio.

"enfermedad", es decir, su forma de ser, a través del mate (65). De manera simultánea, establece una relación de continuidad entre los gauchos y los peronistas, sobre todo a raíz de su desafectación del cargo en los tiempos en que gobernaba Perón:

> Fui maestra normal.
> Hasta que me echaron los peronistas. Después no pude trabajar más.
> Me echaron porque en mis clases yo decía la verdad. La verdad sobre los gauchos, por ejemplo. O sobre los peronistas, que son casi la misma porquería. (63)

Con el paso de las horas y los días, se irá abriendo un doble juego en la subjetividad de Lita, de modo que por momentos tratará a Santi como su "único amigo" (Jeanmaire, 2021: 85) e incluso como su propio "nieto" (96). Sin embargo, primará el espanto frente al carácter monstruoso del joven a raíz de su condición de "gaucho", es decir, de sujeto incorregible, sobre todo al saber de sus relaciones sexuales con Marixa, su hermana de trece años: "Me niego a aceptarlo. Es una monstruosidad. […] Eso está penado por Dios y por la ley" (147).[14] Lita faltará a su promesa inicial y, una vez concluido el relato sobre la historia de su madre, no liberará al joven sino que, por el contrario, extenderá su enclaustramiento argumentando que está "moralmente enfermo" (193). Sobre el final, en un hecho a mitad de camino entre el infortunio y la premeditación, ella acabará con la vida de ambos. A este respecto podría inferirse, por un lado, que aquel deseo femenino como ente "más liviano que el aire" que había llevado a la madre de Lita a querer volar contra viento y marea, se resignifica para la propia protagonista. La expresión, efectivamente, se repone en sus últimas palabras para indicar que, en su caso, traduciría la voluntad de morir acompañada luego de una vida signada por el desengaño y la soledad. Pero, a la vez, el final de la novela parece señalar, en un plano simbólico, que la supresión de esa bárbara otredad también implica la propia muerte.[15]

14 Las expresiones de Lita se condicen con la caracterización del "monstruo humano" hecha por Michel Foucault (2007), en tanto constituye una noción jurídica (biológica y política) que viola las leyes sociales y naturales. Según la tipificación foucaultiana, se trata de un caso límite, extremo, que reúne lo imposible y lo prohibido, pero que es a la vez modelo de todas las pequeñas infracciones. El "monstruo humano", afirma el autor, deja "sin voz" a la ley, motivo por el cual la violencia se presenta como única respuesta y la supresión como única solución (61-62).

15 Como contrapunto a esta posibilidad, hallamos una serie de obras donde el monstruo popular se autodestruye. Entre ellas, se cuentan "Isidora, federala y mazorquera" (1843) de Hilario Ascasubi, *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini y *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel. Esta tendencia autodestructiva también se presenta en "El matadero", más precisamente en el pasaje donde un niño es decapitado en un caótico rodeo. El niño, ubicuo símbolo del

Palabras finales

A lo largo de estas páginas recorrimos una serie de textos que modelizaron diferentes inflexiones de la voz popular desde los albores de las literaturas de la Argentina hasta tiempos recientes. En principio, identificamos la operación efectuada por Bartolomé Hidalgo a partir de la cual el decir y el cantar de los humildes de su tiempo ingresaron al ámbito de la letra escrita. A la vez, comparamos sus *Diálogos patrióticos* con "El matadero", de Esteban Echeverría, para señalar que sus respectivas representaciones difieren en algunos aspectos fundamentales, entre los cuales se destacan la presencia excluyente de los sujetos populares frente al contrapunto establecido por Echeverría entre "bárbaros" y "civilizados"; sus diferentes trasfondos políticos; las disímiles posiciones enunciativas que se identifican en uno y otro, desde la proximidad vivencial hasta el rechazo de una otredad que, a partir del proyecto civilizatorio enarbolado por los artífices del Estado moderno, fue caracterizada de manera monstruosa. En este sentido, señalamos que una característica inherente al "monstruo" es su ubicación por fuera del *logos* y advertimos la paradoja consistente en el hecho de que, desde sus orígenes, la ficción argentina vino a dar voz a los sujetos subalternos. Concomitantemente, desarrollamos un *excursus* teórico-crítico a los fines de subrayar, siguiendo algunos postulados de la tríada Viñas-Piglia-Gamerro, que la penetración de "la lengua del matadero" en el salón literario fecundó una estética propia, a la vez que contrapunteamos los posicionamientos de Rama y Torres Roggero para detectar que ambos implican una dimensión volitiva del escritor que hace interactuar los paradigmas letrado-culto e iletrado-popular mediante la mutua *fagocitación*. Para dar cierre a los apartados introductorios y bajo el influjo de Borges, dimos cuenta de que los proyectos creadores suponen un determinado público destinatario, de modo que las obras ponen en juego diferentes estrategias de relacionamiento entre el mundo representado y la lengua utilizada.

Posteriormente, afirmamos que un caso paradigmático donde se observa la operación consistente en la mostración de un mundo distante del lector, pero conocido por el escritor, se daba en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla.

porvenir, quien además imita a los matarifes con su caballito de palo, sucumbe en manos de los suyos. Desde esta anécdota tangencial, el relato parece decirnos que no importa que la barbarie se imponga, dado que su hegemonía será circunstancial y su autodestrucción, segura.

De allí nos abocamos a analizar brevemente cómo, a partir del vector experiencial, la obra amplía la multiplicidad de otredades existentes y desarticula los estereotipos establecidos en torno a una otredad aborigen "monstruosa". En este sentido, señalamos que es justo la voz popular representada la que permite a Mansilla erigir el oxímoron como clave de interpretación, dado que los ranqueles detentan una notable capacidad oratoria y una diplomacia en extremo elaborada, al tiempo que las voces de los otros se interpolan con la del propio narrador. Señalado lo anterior, advertimos que, al no lograr ser erradicados por la conciencia letrada y su brazo militar, los sujetos populares encarnaron diferentes avatares históricos y demandaron, consecuentemente, nuevas configuraciones literarias.

Más allá del interregno donde el proyecto oligárquico alcanzó su mayor grado de hegemonía, el monstruo popular supo articular su identidad política alrededor de determinados caudillos, y así como Juan Manuel de Rosas fue la principal figura demonizada por las élites liberales durante buena parte del siglo XIX, Perón lo fue respecto de los sectores que se elaboraron una "réplica literaria" frente a la "invasión" del peronismo a mediados de la década de 1940. Nos detuvimos entonces en "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy Casares, con el objetivo de observar cómo esa otredad popular era representada como una fuerza subversora del *statu quo* previo, y cómo ello se traducía en el hecho de que la palabra resultaba acaparada por "el Monstruo", y quedaba relegado su uso para el representante del paradigma culto-civilizado-letrado. En lo referido a los hitos literarios donde se disputaba la tenencia de la palabra a partir de la emergencia del peronismo, vimos por último cómo, en sintonía con el derrocamiento de Perón y la proscripción del peronismo, "El niño proletario", de Osvaldo Lamborghini, restituía su uso privilegiado a los niños burgueses que vengaban a los personajes vejados en "El matadero" y en "La fiesta del monstruo".

Adentrándonos en este siglo, nos referimos brevemente al periodo neoliberal instaurado por la última dictadura cívico-militar y a la modelización, en la obra de Washington Cucurto, de un monstruo popular acorde con el "fin de la historia" pregonado por los adalides de la globalización neoliberal. En este sentido, el monstruo recuperaba su palabra, pero no su experiencia ni memoria históricas. Marcamos, asimismo, que con la emergencia del peronismo kirchnerista el pueblo volvió a instaurarse como sujeto político al tiempo que, desde una posición marginal, las literaturas de la Argentina tendieron a auscultar las relaciones entre otredades y los estereotipos

forjados por el discurso público durante el siglo xix. En este contexto, analizamos la novela *Más liviano que el aire*, de Federico Jeanmaire y anotamos su actualización de la dicotomía civilización/barbarie a partir del contrapunto entre personajes que representan ambos polos; pero a contrapelo de la operación de Echeverría, en sus páginas la voz del sujeto "bárbaro" era sustraída, por lo que se generaba un efecto de relación *in praesentia* e *in absentia* simultáneas entre dichos personajes y se establecía, mediante la monopolización de la palabra por parte del agente civilizador, una línea de continuidad respecto de "El niño proletario" de Lamborghini. La serie propuesta trazó un breve recorrido a través de algunos textos significativos que han puesto de manifiesto, en el concurso de las literaturas de la Argentina, una voluntad perseverante para "hacer oír" aquellas voces que, hasta el día de hoy, nos siguen hablando. Queda pendiente para futuros trabajos la posibilidad de extenderla, complejizarla e incluso refutarla.

Referencias bibliográficas

Avellaneda, Andrés. (1983). *El habla de la ideología*. Editorial Sudamericana.

Bioy Casares, Adolfo; Borges, Jorge Luis. (2004). *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Emecé.

Bocco, Andrea; Corona Martínez, Cecilia (Dirs.). (2023). *Itinerarios heterodoxos. Huellas para leer las literaturas de la Argentina*. TeseoPress.

Borges, Jorge Luis. (1998a). *Discusión*. Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis. (1998b). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza Editorial.

Borges, Jorge Luis. (2021, 2 de marzo[1964]). *Jorge Luis Borges, sobre el Martín Fierro. Conferencia de 1964*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CrfCnwGmp6g&t=15s

Borges, Jorge Luis. (2023, 24 de julio[1964]). *Conferencia de Jorge Luis Borges: El Martín Fierro*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sGY3QPf9mA0

Cucurto, Washington. (2005). "Una mañana con el Hombre de Casco Azul". En Maximiliano Tomas (Comp.), *La Joven Guardia* (pp. 57-67). Grupo Editorial Norma.

Echeverría, Esteban. (1979). *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva*. Centro Editor de América Latina.

Foucault, Michel. (2007). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.

Fukuyama, Francis. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Planeta.

Gamerro, Carlos. (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Editorial Norma.

Gamerro, Carlos. (2015). *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana.

González, Horacio. (2012). *Lengua del ultraje. De la Generación del 37 a David Viñas*. Colihue.

Hernández, José. (1979). *Martín Fierro*. Centro Editor de América Latina.

Hidalgo, Bartolomé. (1979). *Cielitos y diálogos patrióticos*. Centro Editor de América Latina.

Jeanmaire, Federico. (2021). *Más liviano que el aire*. Edhasa.

Kusch, Rodolfo. (2007a). *Obras completas. Tomo I*. Editorial Fundación Ross.

Kusch, Rodolfo. (2007b). *Obras completas. Tomo II*. Editorial Fundación Ross.

Lamborghini, Osvaldo. (1988). *Novelas y cuentos*. Ediciones del Serbal.

Lojo, María Rosa. (1996). "La frontera en la narrativa argentina". *Hispamérica. Revista de Literatura*, (75), 125-136.

Mansilla, Lucio V. (1980). *Una excursión a los indios ranqueles. Tomo I*. Centro Editor de América Latina.

Panesi, Jorge. (2007). "Borges y el peronismo". En Guillermo Korn (Comp.), *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras* (pp.30-41). Ediciones Fundación Crónica General.

Piglia, Ricardo. (1993). *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.

Rama, Ángel. (1976). "Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina". *Escrituras: teoría y críticas literarias*, (2), 279-301.

Rama, Ángel. (1998[1984]). *La ciudad letrada*. Arca.

Spivak, Gayatri. (2003). "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*, *39*, 297-364. https://doi.org/10.22380/2539472X.1244

Torres Roggero, Jorge. (2002). *Elogio del Pensamiento Plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*. Silabario.

Viñas, David. (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Ediciones Siglo Veinte.