

Revista Liberia

Hispanic Journal of Cultural Criticism

ISSN 2325-2723 #2 2014



“La violencia del asesino erótico como tropo emergente de la monstruosidad en *De la elegancia mientras se duerme* del Vizconde de Lascano Tegui y *El derecho de matar* de Raúl Barón Biza”

Claudia Rosa

Universidad Nacional del Nordeste - Universidad Nacional de Entre Ríos

Daniel Teira

Universidad Nacional de Entre Ríos

Resumen: El tema de este artículo propone vincular dos textos dos novelas del siglo XX en Argentina: *De la elegancia mientras se duerme* escrita por el Vizconde de Lascano Tegui, y *El derecho de matar* de Raúl Barón Biza; y se realiza a partir de examinar el tropo de la figura del asesino erótico, como la traducción del significado de "monstruosidad". La noción de monstruosidad se analiza desde los conceptos desarrollados en la escuela de Estudios Postcoloniales quienes proponen un desplazamiento del concepto de perversión individual al de monstruosidad generada por aparatos civilizatorios. Esta traslación de sentido de lo individual a lo social queda plasmada en el análisis textual que aquí se presenta. Situadas en los márgenes de la vanguardia, ambas obras literarias fueron devaluadas por el sistema literario. Este trabajo trata de explicar cuáles fueron las causas y consecuencias de esta política de la escritura al interior del funcionamiento del sistema literario.

Palabras clave: frontera, violencia, monstruosidad, literatura argentina

Rosa, Claudia; Teira, Daniel. “La violencia del asesino erótico como tropo emergente de la monstruosidad en *De la elegancia mientras se duerme* del Vizconde de Lascano Tegui y *El derecho de matar* de Raúl Barón Biza”. *Revista Liberia* 2 (2014) <<http://www.revistaliberia.org/2-2014>>

“Transgresión (el desprecio) parece absurdo y pueril
si pasa a resolverse en una situación
en la que ya no es necesario”.

Pierre Klossowski

Introducción

Si la escritura literaria no es un acto de erradicación del mundo, al menos lo cuestiona. Los textos que proponemos para el análisis entran en un juego de erosiones mutuas con él, porque, mientras el sistema literario intenta construir un aparato que sostenga la ilegibilidad de lo literario – a la manera de las vanguardias plásticas contemporáneas-, el mundo propone retos académicos, científicos, estéticos, a cualquier subversión. En esta tensión se leen las dos novelas que analizaremos, en las cuales las fronteras entre lo literario y lo no literario se rompen, no solo por las biografías perversas de los autores convocados, sino por el juego “antisistema literario” que realizaron en su acto de escritura. Trabajadas las dos novelas desde la perspectiva de la naturalización de la violencia sexual, ambas despliegan tropos específicos que las hacen valiosas a la hora de repensar las vanguardias de la literatura argentina.

El tema a que hacemos referencia tiene que ver con el tropo –en tanto traslación del sentido– de la “monstruosidad” - que ha sido desde la antigüedad recurrente y que se materializa en la figura del asesino erótico - en dos textos de principios de siglo XX en Argentina¹: *De la elegancia*

mientras se duerme del Vizconde de Lascano Tegui² y *El derecho de matar* de Raúl Barón Biza³.

En este trabajo se parte de la afirmación de que los cambios transdisciplinarios que imponen a las humanidades en las últimas décadas, en general, y a la literatura en particular, exige una revisión del concepto de “yo” narrativo en tensión con el concepto de monstruosidad entendida desde los estudios postcoloniales⁴ como herencia de Césaire. En el balance que hace Césaire⁵, el monstruo no es Calibán, sino el colonialismo; “un monstruo “anémico”, que está perdiendo su pelo, su tez ya no es brillante, pero su ferocidad permanece, apenas mezclada con sadismo”⁶. Se trata de una monstruosidad que, según Césaire, Lautréamont (1846-1870) había vislumbrado en los *Chants de Maldoror*, obra que revela al “monstruo cotidiano” de la sociedad capitalista europea:

El “creador” *caníbal comedor de cerebros*, el sádico encaramado en un “trono hecho de excrementos humanos y oro”, el hipócrita, el libertino, el holgazán que “*se come el pan de los otros*” y que de vez en cuando es encontrado caído de la borrachera, “borracho como un chinche que *se ha zampado tres toneles de sangre durante la noche*. (Jáuregui 483)

Y es desde esta noción de monstruosidad que se organiza este artículo en el que el “yo” narrativo - o el actante o el personaje - son entendidos como sujetos cuyos contratos sociales sobrevienen nuevamente escritos desde una frontera o ilegalidad. Es por ello que no ponemos el acento en el análisis literario ni en aparatos heurísticos propios de la estilística sino que hacemos un corrimiento a la noción de un sujeto entre la perversión⁷ y lo monstruoso.⁸ En el análisis se realiza un desplazamiento del concepto de perversión individual al de monstruosidad civilizatoria, que ambos textos denuncian.

Nuestra hipótesis central es que la figura del asesino erótico es un tropo emergente de la monstruosidad en la literatura argentina de principios del siglo XX que determina la conformación del cuerpo social entre normales y anormales. A partir de esta operación, sostenemos que las representaciones literarias hacen un uso polifónico de su escritura a través de una estética política que postula un alejamiento de aquello definido como humano y una redefinición de lo monstruoso en los dos autores que presentamos.

La cuestión fundamental es cómo el discurso literario emergente de la monstruosidad a través de la figura del asesino y su erótica en la literatura argentina establece una estética política que recorta al cuerpo social y lo define a partir de su enunciación elíptica, generando pertenencias y exclusiones.

Sobre la monstruosidad y la erótica

La *monstruosidad* es un tropo fundamental en la explicación de la identidad cultural latinoamericana desde las primeras visiones europeas del “nuevo mundo”, al ser definido este último como salvaje y monstruoso. Así, lo monstruoso se ha interpretado de maneras diversas en relación a la construcción de identidades y relatos ficcionales que accionarían distintas políticas culturales y, mientras atraviesa históricamente diferentes representaciones de lo popular, conforma uno de los núcleos centrales de las metáforas de la identidad cultural latinoamericana.

Ahora bien, el nombre "monstrum" involucraba lo sagrado y era interpretado como señal divina "que presagia algún grave acontecimiento". Es, en suma, ese algo latente que advierte y muestra aquello que subvierte el orden. Es además lo siniestro, definido por la teoría psicoanalítica. Lo siniestro espantable, angustiante, espeluznante, como un todo negativo⁹.

Un ser monstruoso es inviable porque escapa a la serie, es decir a la noción de sistema. Es una aberración singular. Y si se trata de una serie, será una serie monstruosa, aún inviable como la de los centauros o las mutaciones genéticas. La singularidad está en su condena, que actúa como una marca, un estigma, una mácula que se revela en lo físico pero que instituye el ser. Un monstruo es un ser ajeno a la dinámica social, al orden que la sociedad precisa. Su singularidad lo hace ajeno y sin posibilidad de adaptación. Es inviable para una sociedad capitalista pero también para una sociedad feudal, porque en verdad el monstruo es la frontera necesaria para instituir la ley. Para la sociedad, es un no humano aunque su exterior suponga lo contrario, y por lo tanto una amenaza.

Bataille sostiene que el erotismo, al igual que la religión, es un objeto monstruoso. En exterioridad a nosotros en principio, pero cuando cesa nuestra oposición, la condena al erotismo, ya no podemos considerarlo como un objeto exterior a nosotros. El erotismo emerge con la simple prohibición. Y el cristianismo, al prohibir la transgresión organizada "profundizó en los grados de la desavenencia sensual".

La muerte y la vida la dominan el campo del erotismo, pues el erotismo a lo que apuesta es a una continuidad, en oposición a la discontinuidad

característica de ser humanos: somos discontinuos porque estamos separados del otro. La continuidad es lo que busca el erotismo – sostiene Bataille -: ser un todo con el otro, lo que también nos conduce al campo de la muerte, en tanto el deseo de morir con el otro. Esta angustia para ser superada requiere de lo monstruoso, de la fascinación de lo irracional. El monstruo se inscribe en – al decir de Bataille sobre Sade – esa irregularidad que da cuenta del desencadenamiento de la crisis de la voluptuosidad.¹⁰

Esta singularidad comporta una mirada, una cosmovisión afectada, diferente. Es la mirada del condenado, del enajenado justamente, cuya lucidez procede de haber escapado a los cantos de sirena de la vida.

En la erótica del crimen el asesino dibuja también su estética. No comete el crimen desde la mera barbarie, o tan sólo como un impulso de su propia monstruosidad –aunque resulte de la pulsión original. El asesino erótico ha pasado por una fase de iniciación hasta completar su formación. Es consciente ahora de su barbarie, de su anormalidad. Sabe cuál es su pertenencia. La misma anormalidad es un saber, un vehículo que transmite un conocimiento y que forma parte de su deformidad y constituye el halo de su erotismo.

Bajo esta perspectiva se trabajan dos autores anti canónicos: Barón Biza y Lascano Tegui. Lo que en Barón Biza es escándalo en Lascano Tegui aparece como sutil provocación, siempre dentro de esta escritura maldita. En ambos aparece la noción de que el crimen, la destrucción del otro es parte de lo humano¹¹ . Consideramos que estos dos autores ofrecen una narrativa que transita y desnuda la tensión en extremo por los márgenes de aquella literatura argentina de primera mitad del siglo XX, producto del

estado formado por la generación del 80. Ambos dicen lo que en Lugones se niega, en Borges se omite y en Arlt se infiere: lo monstruoso y lo normal¹² provienen del propio cuerpo social.¹³

Barón Biza y el *Derecho de Matar*

El Derecho de Matar, escrito por Raúl Barón Biza en el año 1933 se inscribe en el escándalo. Comienza con una carta al Papa Pío XI que justifica el envío del libro al Vaticano. En efecto, habiendo nacido el siglo XX bajo el signo de Mallarmé –o sea, bajo el signo del libro escrito y de la poesía distribuida espacialmente y transformada en objeto– envía un ejemplar con tapa de oro al Vaticano.

Le sigue un prólogo que culmina con estas palabras: “No espero tu aceptación ni tu rechazo. Voy hacia tí sin que me llames, seguro de mí mismo” (12). Al igual que el texto de Lascano Tegui, se narra en primera persona. Jorge Morganti es el nombre del protagonista, un aristócrata que reniega de su clase¹⁴.

Un pasaje de este mismo capítulo sobre su tránsito como pupilo en un colegio religioso permite comprender un poco más la carta al Papa y hasta qué punto Morganti y Barón Biza se confunden: “Fue allí cuando empecé a odiar a Dios, a ese Dios en cuyo nombre me robaban la risa y el sueño, y se llagaban mis rodillas” (14).

En las serranías de Córdoba transcurren sus primeros años marcados por la figura del padre como un maestro inigualable. Pedagogía e iniciación que guiarán al protagonista toda la novela¹⁵. La novela transita la relación entre Jorge, su hermana Irma, y Cleo. La llegada de esta última al pueblo es un escándalo¹⁶ y el amor con Morganti lo aleja a éste de la responsabilidad

asumida sobre su madre y hermana, y de la herencia de su padre, y lo revela en todo su deseo tal como se había expresado con la dama de beneficencia¹⁷. El amor entre Jorge y Cleo es insoportable para el pueblo que provoca la partida de los dos hacia Río de Janeiro. Jorge abandona así a su madre y a Irma, su hermana.

En Brasil dilapidan el dinero y pronto se ven en la miseria. El encuentro de un Morganti mendicante con un antiguo amigo dispara el crimen. Jorge le suplica ayuda y ante el desprecio de aquel, lo mata: "...Y mis dedos modelaron en la carne de su garganta una estatua de justicia" (62).

Con el dinero de la víctima emprenden el regreso a Buenos Aires. En la cubierta del barco se reencuentra con su amigo José Antonio, que sabía frecuentar su estancia en las sierras de Córdoba, quien le cuenta de la muerte de la madre y le da indicios de la desventura de Irma¹⁸.

Con la ayuda de José Antonio, metido en política, Jorge Morganti escala hasta convertirse en alguien más poderoso que su amigo mientras Cleo brilla en la vida de sociedad. En un banquete orgiástico se reencuentra con Irma, como una de las prostitutas¹⁹. Ella, en su ausencia, ha padecido todo tipo de vejámenes²⁰. Jorge lleva a su hermana a vivir con él y con Cleo. El desenlace es próximo. En una siesta en que decide romper su rutina y regresa a casa, encuentra juntas a Cleo y a Irma. "Debe" matarlas. Sin embargo, Jorge decide no hacerlo y se mata como último acto de rebelión ante la ley: "Soy más fuerte que Dios, voy a destruir, destruyéndome, esta agrupación de espermatozoides desarrollados"(98).

Siempre con una mirada extrañada, desfilan por sus páginas personajes que pueden ocupar un lugar en cualquier serie monstruosa, como el mismo protagonista, que encuentra en el asesinato el placer, en tanto la voluptuosidad de la muerte deviene búsqueda esencial.

El Vizconde opera sobre la circulación del texto, del boca a boca, pero es ajeno al canon aunque el canon lo lee a él en secreto: Ricardo Güiraldes es el primero de una larga lista. Se sitúa desde el afuera, desde París y ajeno a toda línea literaria, “desencuadrado como a los hombres de mi generación”. Es decir, desde la ciudad, centro del saber, es ya leído por todos. En realidad el desplazamiento consiste en que enuncia desde el centro a la periferia (y él es extraño aún a la periferia) y presenta un texto ya leído, precursor.

Así, acusa a Güiraldes y entre otros a Gironde, de haber leído su texto antes de producir los propios. Lo dice en 1924 cuando *Don Segundo Sombra* aún no había aparecido y Gironde no llevaba mucho tiempo de publicado, *Veinte poemas para leer en un tranvía* es de 1922²¹. Se instala en el centro, en el canon, y a la vanguardia del mismo. Los que vendrán, los que serán el canon, escriben desde la lectura que han hecho del Vizconde. Y él es ajeno a todo, escribe desde el afuera siempre: desde el paratexto al igual que Barón Biza, desde París que no le pertenece y que contamina su lengua original. Se trata de “la contaminación lingüística de un linotipista de habla francesa” (Lascano Tegui, 1997: 17), escribe un texto fuera de época que quizá define la época:

Este libro que os he leído hace más de diez años es un libro desanimado y viejo. Sólo sus tapas son nuevas. La guerra con su miseria le ha pasado en medio y lo desencuadrado como a los hombres de mi generación. Estas páginas, que fueron las que me valieron vuestra amistad, tienen un gran

significado para mí y hoy que me desprendo de ellas para siempre, en obsequio de la crónica literaria de nuestros días, os la dedico íntimamente (19).

La provocación del texto²² a la vanguardia de la década del 30 pagó su costo con el desprecio; hoy es libro de culto. Barón Biza escribe desde la pretensión singular de un texto que se sabe inclasificable, imposible de inscribir. Es un libelo , un panfleto , y es una novela:

Con esa mezcla heterogénea, ambiciosa, miserable, se fueron creando nuestros campos, en una infatigable explotación y robo, en un continuo aniquilar al indio, cuyo solar fue convertido en tierras de asalto, botín y saqueo y cuyas hembras, a más de tales, vieron doblados sus trabajos de bestias. Así se levantaron nuestras ciudades, así se afianzó nuestra riqueza, así se formó nuestra aristocracia, esbozándose nuestra raza entre espasmos de ex - presidiarios, mordeduras de ex - prostitutas, juramentos de calabreses y gemidos de quena (13).

Pero esto que parece extemporáneo en el 30, visto desde la perspectiva de un sistema literario, resulta paradójico comprender que este texto estaba tratando de funcionar dentro de una protesta, que se articula al sistema literario como consumación desde el borde de la legitimidad. El texto sobre Poe que Darío²³ escribe en *Los raros* contiene la mayoría de las asociaciones del alegato modernista del 98 y también sobre las vanguardias y la desviación: el "yankee" es el monstruo Calibán, un ser moralmente inferior que sucumbe al vicio de la bebida, la relaciones de lo monstruoso con el *arielismo* de Rodó, el "cannibal" de Shakespeare. Ante todo esto reacciona la literatura del 30. Es posible entonces pensar que si todo acto de escritura literaria actúa en sí mismo como una impugnación al sistema, mientras que reafirma un conocimiento específico del hacer del mismo mundo que desprecia, Barón Biza sostiene en esta novela - sobre la naturalización del asesinato erótico- que para poder abordar estos temas hay que erradicar del mundo la escritura literaria y convertirla en una

mercancía, más cerca de una noción del *pop art* que de la vanguardia surrealista de su época.

A la opacidad del signo de Flaubert, el autor responde con una determinación por exclusión de la escritura como noción. No estamos en presencia de la operación que realiza Sade²⁴ basada en el enigma que representa el acto de destrucción del cuerpo/texto en el momento mismo que consolida el acto de creación. Aquí no hay un puro imaginario que construye “hologramáticamente” un puro erótico a la manera de Sade, sino que en esta estrategia de “aplanar” la escritura, de fijar un referente, en una versión de un realismo populista pseudo romántico, su falta de pretensión de convertirse en signo literario y su voluntad destituyente de la ficción deviene insoportable para la moral de la década del 30. Es así que este texto es destituido del sistema. No se nos hace confiable a nuestra lectura y pierde toda inocencia literaria. Estamos ante una escritura perversa, que habla sobre lo perverso, para provocar un efecto perverso. En este sentido, Barón Biza nos deja fuera de las posibilidades interpretativas del texto sadiano.

De allí que no sólo no es digno de entrar en el canon, sino que tampoco es objeto de crítica literaria. Si el texto sadiano tiene la potencia de provocar infinitas lecturas (psicoanalíticas en diferentes variables, pornográficas, políticas, sociológicas, vanguardistas) el de Barón Biza, por un efecto de aplastamiento de la literaturidad, no hace posible que la serie “de la ficción” se confunda con la serie “de la realidad”. Esto provoca un efecto hartamente desconcertante en el lector, que lo deja en una actitud de voyeur, esto es, en

el abismo de la obscenidad. Es este fuera de escena el que hace insoportable la lectura del texto, y en donde la monstruosidad emerge y no le es permitida desvanecerse en un sueño imaginario literario.

El Conde de Lascano Tegui

*De la elegancia mientras se duerme*²⁵ puede resumirse brevemente en que trata del diario de un asesino que cuenta su formación. El protagonista transcurre sus primeros años en Bujival, investido del extraño prestigio de ser el pescador de los cadáveres que París arroja al Sena y quedan atrapados en las ruedas de los molinos²⁶. Escrita como diario íntimo del protagonista, la novela transita su formación hasta el crimen. Así desfilan durante su niñez, y ante su mirada testigo: el crimen sobre el Señor de Bujival ahogado por el molinero en el sótano del molino durante los años de la Revolución, la muerte de su madre²⁷, el tifus que tuvo a los doce años. Pero el encuentro más significativo es con el cochero Raimundo, un cura a quien “le habían quitado las órdenes” (32), y que será el maestro de su educación monstruosa.

La pertenencia distinta, anormal, implica también en el texto otra mirada frente a lo sexual. Lo ambiguo es parte de esa educación²⁸. Desfilan por el diario todo tipo de personajes femeninos: la hija del alcoholista, María-Germán, la hija del vecino que decía “Boo”, la Española. Las mujeres con quienes intima y ama a su manera, y de quienes provendrá su mácula – la sífilis – son mujeres de burdel: Yvonne, Grisela. Allí, en el norte de África durante el servicio militar, adquiere su condena: sífilis²⁹. Es el estigma mismo hacia la exterioridad, es el velo corrido que deja al desnudo el horror.

Y entonces, también, la lucidez de la agonía, la locura próxima, el delirio de un condenado. El placer de saber el horror. El asesino erótico se educa –una educación sentimental– en los pliegues del cuerpo biológico, en la delgada línea de la vida a la muerte. Esto es, la pura fragilidad, alejada de todo artificio del hombre, de la sociedad. En esta educación, el asesino erótico comprende que al fin, la razón, la cordura, no son otra cosa que hijas del delirio, de la sinrazón absoluta. El dominio, la autoridad de ésta aparece en forma clara cuando el velo es corrido, o más bien rasgado brutalmente:

Ella siguió el rastro luminoso de las manos de su padre que empuñaban una navaja. Eran por eso más hermosas que de costumbre y tomándose el sexo se lo cortó delante de ella. La sangre envolvió aquellas manos que depositaron sobre la mesa los órganos del ebrio. A raíz de esta escena se volvió loca Gabriela. Era una locura generosa. Se entregaba bajo los puentes, en los zaguanes, al caer la tarde, y entre los puestos vacíos del mercado. Mientras la poseía, me lamía las manos. Al fin de nuestra unión, su saliva se hacía espesa y espumosa como la que corre al ras del freno en los caballos desbocados. (Lascano Tegui 45)

La enfermedad es la condena y el corolario de una educación que ha de cristalizarse en un libro: “-Llámale la gloria de don Juan, le dice Raimundo”³⁰ (79). Libro que finalmente cederá ante el deseo del crimen como acto definitivo. Escribir un libro o matar a un hombre: este es el vínculo germinal entre *De la elegancia mientras se duerme* y *El derecho de matar*. La anormalidad es pulsión de muerte y vida, sin diferencias. Dice Morganti luego de haber cometido el crimen “Tranquilo en la conciencia, con la serenidad del hombre que sabe que no ha delinquido...” (Barón Biza 67)

La educación, la formación del asesino erótico le proporciona la certeza de que detrás de cada exclusión/inclusión hay una razón política. Y el saber del asesino sexual es un conocimiento también de que detrás de toda razón política, hay una erótica. La monstruosidad política, la monstruosidad del otro, es el saber profundo de este asesino: el derecho de matar subyace y

rige al cuerpo social, estableciendo un sistema de pertenencias y exclusiones que permite definiciones sobre lo humano y lo inhumano.

El espíritu de la vida del protagonista se cierra como un círculo perfecto en el asesinato: “Desembarazo a la humanidad de un ser imperfecto, de un ser débil” (101), dice antes de matar a su víctima, esa mujer que “no debe ser feliz” (100) y cumple de esa manera su propósito de siempre enunciado en las primeras páginas del diario: “He sentido al nacer el deseo de corregir esta naturaleza humana que sentía frágil e imperfecta. Mi vida luego la he consagrado a esa sola intención” (30).

Lascano Tegui idea para Don Juan una muerte blasfema y homoerótica, en el sentido en que se trabajó anteriormente, sin arrepentimientos ni castigos.

Don Juan sintió un placer desconocido ante la belleza del emisario. Le siguió, se arregló la corbata, y le habló. Sintió tal vez amor Don Juan por el bello ejemplar de andrógino que le hacía pensar en una mujer excesivamente hermosa y que carecía en su majestuosidad del sentimiento de la percha que distingue al hombre de la mujer. La mujer lleva más ropa. (Lascano Tegui 97)

Lo monstruoso se vincula a lo romántico puesto que lo romántico indaga en la monstruosidad, en la singularidad que presenta, aunque la mirada romántica siempre es exterior, desde la racionalidad. En el gótico romántico que transita y exacerba este indagar, sin embargo nunca se pierde la voz de la racionalidad moderna.

La gauchesca parisina y el origen del monstruo

En el texto de Lascano Tegui, París es la referencia ineludible, el protagonista habita en las afueras de París³¹. La monstruosidad abunda

hacia la periferia. La narrativa argentina que se debate en torno a las dicotomías del desierto y la ciudad, a la civilización y la barbarie, a una geografía de estado que da a la aberración un lugar destacado y recurrente y que la ubica como un eje temático de nuestra literatura. Pero lo característico de este tipo de desviación es una presencia que puede constituirse sin ser nombrada: la monstruosidad se narra y se define en innumerables ocasiones sin ser mencionada. En esta aparente paradoja se construye porque se establece como consecuencia de su anormalidad política. Y es esta anormalidad la primera y fundamental, que debe reconocerse y que puede producir derivaciones de todo tipo. Es así como la anomalía política define otras monstruosidades.

El crimen abyecto es producto, entonces, del conocimiento profundo acerca del sistema de exclusiones donde –como un saber que se reproduce a sí mismo, incesante– late precisamente la aberración de lo humano:

Barbarie y civilización: principio y fin de la existencia humana. Hambre y satisfacción. El hombre primitivo era bárbaro porque tenía hambre y andaba desnudo: el hombre moderno es civilizado, porque tiene el estómago lleno y se abriga (...) Y cuando esto le falta, vuelve a ser bárbaro. (Barón Biza 65)

Este ser abyecto se constituye en la mirada ajena que impone el rasgo biológico sobre cualquier otro. Se trata de la lucidez sobre lo que la sociedad y el estado de esa sociedad dicen sobre el otro, sobre la impureza/pureza de raza. El derecho de matar, como sin sutileza proclama Barón Biza, debe ejercerse. Al respecto sostiene Foucault desde el racismo como dispositivo del biopoder:

La muerte del otro – en la medida que representa mi seguridad personal – no coincide simplemente con mi vida. La muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior (o del degenerado o del inferior) es lo que hará la vida más sana y más pura. (Foucault, *Genealogía del Racismo* 206)

La muerte del otro como acto de justicia para ese otro, como un acto teñido de nobleza. El crimen cómo acto noble. Y aquí nos reencontramos con la impostura de Lascano Tegui al autodenominarse Vizconde y el juego posible de este trabajo de unir en dos apellidos, dos textos, a un Vizconde y a un Barón.

Aún más: esta maldad se duplica puesto que procede primero de una naturaleza humana que ha producido una anomalía, una escisión que implica la pérdida de una pertenencia social. Pero en segundo lugar, esta anomalía se diferencia del monstruo mítico que construía legitimaciones en el cuerpo social a través de un linaje monstruoso³². Es una segunda pérdida de pertenencia. Tanto en Barón Biza como en Lascano Tegui, sus “inhumanos” sólo pueden narrarse a sí mismos pues carecen de una genealogía que no sea la que ellos mismos provocan. Son engendros sin linajes. Y su voz singular es la voz no conocida de lo terrible, la voz de la esfinge, la voz de Rosas en *Facundo*.

La blasfemia es inhumanidad, como en el caso de los “indios” en *La vuelta de Martín Fierro* que serán castigados con una maldición porque “el indio, el cerdo y el gato redaman sangre del hijo”. El indio escupe el crucifijo y Barón Biza envía –con una encuadernación en oro– *El derecho de matar* al Vaticano y su protagonista, Jorge Morganti, escupe ante un crucifijo: “Había tomado la costumbre de escupir siempre que pasaba junto a un crucifijo. Una vez, pretendí hacerlo sobre el mismo; mi saliva no hasta él. Yo era muy pequeño, o el crucifijo estaba muy alto” (14).

En Barón Biza y Lascano Tegui los protagonistas transitan por un saber, una distinción que los marca y los distingue. A diferencia del héroe, el protagonista positivo, en estos seres no hay beneficios para la sociedad. Según Campbell, el héroe regresa luego de su trayecto, como portador de un saber que será un bien para su comunidad³³. No sucede en estos textos. Quien habita tanto en un texto como en el otro tiene como característica fundamental su inhumanidad, su falta de voz, su barbarie gaucha, y la polifonía de la cháchara de lo popular³⁴.

Ludmer muestra cómo todos los excluidos del libro del pacto son maldecidos y muertos por la ley religiosa. Los indios y Vizcacha, los más notorios (aunque también el hijo menor y Picardía - si bien no mueren - son corregidos por esta ley. El primero con lo de la viuda y el segundo con la mulata. Ésta pertenece a la otra cultura excluida). Dice Ludmer:

Las amplificaciones pueden concluir en una definición en *ser*: “Él anda siempre juyendo,/siempre pobre y perseguido;/no tiene cueva ni nido,/como si fuera maldito;/porque el ser gaucha...¡barajo!/el ser gaucha es un delito” (vv. 1319-1324). Los procesos de generalización en sextinas y cantos alcanzan siempre un universal no abstracto, viviente: un colectivo o un todo cósmico.” (172 – 173)

Este párrafo, en forma de ecuación, podría enunciarse como gaucha=delincuente. Y emerge, en parte, con Morganti cuya acción de escupir el crucifijo - a la luz de lo que representaba en 1930 *Martín Fierro* - no podía ser ignorada por un escritor como Barón Biza. Escupir el crucifijo es un posicionamiento (en tiempos de vanguardias), es la identificación con una voz que aún no ha hablado y no con la voz que difunde la ley. En ese mismo capítulo, al comienzo, dice al referirse a sus antepasados:

"Con esa mezcla heterogénea, ambiciosa, miserable, se fueron creando nuestros campos, en una infatigable explotación y robo, en un continuo aniquilar al indio, cuyo solar fue convertido en tierras de asalto, botín y

saqueo y cuyas hembras, a más de tales, vieron doblados sus trabajos de bestias."(13)

Barón Biza escribe desde su "raza" y en contra de ella. Su discurso es el de la raza vencida pero escrito por el vencedor. En su escritura Barón Biza despliega casi un alegato que desnuda la historia de los héroes, de la conformación de la legitimidad y la soberanía, y lo hace desde la literatura, pero desde una mirada ajena a la misma. Así declara desde dónde escribe y a la vez se excluye de toda pertenencia. Foucault, décadas después, lo sistematizará en las conclusiones, en "*Defender la sociedad*", capítulo que da el título original al libro:

Este discurso se desarrolla enteramente en la dimensión histórica. No se trata de conmensurar la historia, los gobiernos injustos, los abusos y las violencias, con el principio ideal de una razón o de una ley. Por el contrario, busca despertar, tras la forma de las instituciones y de las legislaciones, el pasado olvidado de las luchas reales, de las victorias o de las derrotas enmascaradas, la sangre seca de los códigos. (218)

En el primer juego de la nobleza, de aparentar pertenecer o de burlarse de esa pertenencia, emerge la ambigüedad de clase. Esta pretensión, esta parodia, acaso nunca se termina de definir. Sabemos que el Vizconde no era Vizconde y que el Barón no era tal, aunque la relación de este último con la aristocracia argentina de principios de siglo XX es indiscutible. Las escrituras de Barón Biza y Lascano Tegui parecen deambular sin linajes ni inscripción en alguna genealogía. Sus puestas en escena como artistas son deudoras de las vanguardias pero el procedimiento mismo es el rechazo de toda deuda.

En Lascano Tegui nos encontramos con lo que parece un agradecimiento a todo un grupo de intelectuales, el halo de un ruego unánime de publicación. En Barón Biza, se da lo opuesto, el rechazo

completo al público lector: “Lector: no quiero, ni debo engañarte. No necesito tu aplauso, no temo a tu brazo, ni me hace falta tu dinero.” (Barón Biza, 1935: 11)

Conclusiones

Lascano Tegui y Barón Biza se emparentan y se leen hacia el futuro: en lugar de una sexualidad como liberación dicen una sexualidad como ironía de liberación, que se instituye como poder de vida y poder de muerte. En este sentido continúan a Foucault:

El sexo bien vale la muerte. Es en este sentido, estrictamente histórico, como hoy el sexo está atravesado por el instinto de muerte. Cuando Occidente, hace ya mucho, descubrió el amor, le acordó suficiente precio como para tornar aceptable la muerte; hoy, el sexo pretende esa equivalencia, la más elevada de todas. Y mientras que el dispositivo de sexualidad permite a las técnicas de poder la invasión de la vida, el punto ficticio del sexo, establecido por el mismo dispositivo, ejerce sobre todos bastante fascinación como para que aceptemos oír como gruñe allí la muerte. (*Historia de la sexualidad I* 190-191)

La genealogía y la sangre proporcionan un vínculo entre el Marqués, el Barón, y el Vizconde, como juegos de desplazamientos entre lo falso y lo verdadero, entre la “vida” y lo ficcionalizado que tensan en su ficcionalización. Barón Biza sugiere una genética de la puta que es claramente una incipiente genética de la monstruosidad: “Cuando la mujer no quiere venderse es porque las secreciones de sus ovarios impiden el raciocinio de su cerebro” (Barón Biza 34). El animal erótico, voluptuoso, que es la “negra” del Canto VII de Martín Fierro, esa loba/lupanar/prostituta que aúlla es en Lascano Tegui y en Barón Biza encarna la monstruosidad primordial, poderosa, germen de la erótica del crimen que en tanto “género” – femenino – se define y define al género masculino en estos textos.

Lascano Tegui y Barón Biza proceden desde la observación que las exclusiones construyen un extrañamiento social, político, religioso, moral; en fin, aquello que produce la presencia corrosiva de lo aberrante. En este sentido, la monstruosidad es producto de una infección y la infección puede ser un saberpreciado. Y en este recorrido en ambos textos emerge el personaje del cochero que es exterior a toda centralidad y está siempre en el afuera, en el exterior del foco infeccioso, siempre proclive al contagio. Como el escritor, el ethos narrativo pareciera querer decir: toda literatura se escribe desde un coche infectado.

Finalmente, este recorte del corpus degenerado, propone una mirada sobre ciertas formas que consideramos el canon ha excluido precisamente por su propia condición marginal/monstruosa. Sin embargo, estas dos novelas actúan como lecturas de ese mismo canon desde el afuera y así permiten establecer diferentes tensiones sobre nuestra literatura. Esta perspectiva vinculada a otros textos puede provocar nuevos tipos de lecturas y series textuales que aborden diferentes preguntas o aspectos sobre nuestra literatura.

De eso se trata, en suma, de leer a nuestra literatura como un borrador magistral sobre el que se reescribe una y otra vez – sobre el que reescribimos una y otra vez -, en una búsqueda incesante de definiciones estéticas y políticas que también nos definen. Juego infinito donde preguntas, respuestas, y definiciones son siempre preliminares.

BIBLIOGRAFÍA:

- Barón Biza, Raúl (1935). *El derecho de matar*. Edición digital. Restauración digital realizada por Federico Alejandro Minolfi, Gabriel Waisberg, Mojado. <<http://es.scribd.com/doc/99528514/BARON-BIZA-El-Derecho-de-Matar-segunda-edicion>>
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Ediciones Cátedra, 1997.
- Bataille, Georges. *El erotismo*.
<http://www.artpaniagua.es/uploads/4/8/6/4/4864148/bataille_georges_-_el_erotismo_v1.1.pdf>
- Burneo, Raúl. *Lo monstruoso en dos novelas contemporáneas: una indagación de la Modernidad en Latinoamérica*, 2009.
<<https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553231/burneoRaul.pdf?sequence=1>>
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE, México, 10° reimpresión, 2006. 44.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (comp.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica*. Siglo del Hombre editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, 2007. 17.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. México, DF; UNAM, 1979. 46.
- Darío, Rubén (1988). *Los Raros*. Editorial Mundo Latino (Administración). Volumen VI de las *Obras Completas*, Madrid, primera y única edición, 1918; <<http://www.bionica.info/biblioteca/RubenDario06.pdf>>
- Fernández Álvarez, Hilda. *El erotismo: una lectura con George Bataille*. Revista Carta Psicoanalítica, número 2, enero 2003; <<http://www.cartapsi.org/spip.php?article241>>
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Editorial Altamira. Buenos Aires, 1° edición, 1996. 206 – 218.
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Siglo Veintiuno editores. Madrid, 25° edición, 1998. 190 – 191.
- . *Los anormales. Una genealogía de lo monstruoso*. FCE, México, 4° reimpresión, 2007. 68.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. <<http://es.scribd.com/doc/6979722/Freud-Lo-Siniestro>>
- Graves, Robert. *Los mitos griegos 1*. Alianza editorial, Bs. As., 1995. 366.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalía. Cap. VI "Canibalismo y revolución"*. Ed. Iberoamericana.- Vervuert, Madrid, 2008. 483.
- Kohan, Martín. *En las afueras de París. Sobre dos relatos del Vizconde de Lascano Tegui y de Honorio Bustos Domecq*, UBA, Orbis Tertius, 1997.

1. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2693/pr.2693.pdf>

Lacan, Jacques. *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Lascano Tegui, Vizconde de. *De la elegancia mientras se duerme*. Ediciones Simurg. Buenos Aires, 1° edición, 1997.

Lida de Malkiel, María Rosa. *El cuento popular y otros ensayos*. 1° edición. Losada, 1976.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado de la patria*. Libros Perfil, Bs. As., 2000. 172 – 173.

Rodríguez, Ileana; Blanco, Fernando.

“Abuso, perversión y sexualidad: Goce y Castigo”. Revista catedral tomada. Vol. 1, No 2, ISSN 2169-0847. 2013.

¹ La monstruosidad ha tenido y tiene atención permanente en trabajos teóricos. A veces sin ser el núcleo del relato, aun así cuenta con una profusa literatura en su haber. Desde “La metamorfosis” de Ovidio que sintetizó de alguna manera el saber de la antigüedad sobre mitos, y en ellos sobre monstruos, al interés biológico del alemán Caspar Wolff y su interés por las monstruosidades humanas.

² Emilio Lascano Tegui (Lascanotegui) (1887 - 1966) fue oriundo de Concepción del Uruguay, en la provincia de Entre Ríos. *La sombra de la Empusa* fue su primera obra, posterior a un extenso viaje por África, Italia y Francia. Fue traductor de la Oficina Internacional de Correos, pintor muralista, diplomático y Conservador de la Casa Histórica de San Martín en Boulogne – sur – Mer. Colaboró en *La Nación*, *Crítica*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Patoruzú*, *Martín Fierro*, entre otras publicaciones. Entre sus obras destacadas, además de “De la elegancia mientras se duerme” se pueden mencionar *El árbol que canta*, *El libro celeste*, *Muchacho de San Telmo*.

³ Jorge Barón Biza (1899 - 1964) fue un escritor y personaje de la argentina de primera mitad del siglo XX. Su primera mujer, Myriam Stefford (seudónimo) falleció en un accidente de aviación. En segundas nupcias Barón Biza se casó con Rosa Clotilde Sabattini, hija del legendario líder radical. El matrimonio terminó en tragedia cuando Barón Biza le arrojó ácido en la cara a su mujer, desfigurándole el rostro, y luego se suicidó. Entre sus obras cabe destacar, además de *El derecho de matar*, *Risas, lágrimas y seda*, *Por qué me hice revolucionario*, *Todo estaba sucio*; entre otras.

⁴ “La noción de ‘colonialidad’ (de Aníbal Quijano) vincula el proceso de colonización de las Américas y la constitución de la economía-mundo capitalista como parte de un mismo proceso histórico iniciado en el siglo XVI. La construcción de la jerarquía racial/étnica global fue simultánea y contemporánea espacio-temporalmente con la constitución de una división internacional del trabajo organizada en relaciones centro-periferia a escala mundial. (Castro-Gómez/Grosfoguel 19) En cambio, la categoría de descolonización — tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas” (Castro-Gómez/Grosfoguel 17)

⁵ Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. México, DF; UNAM, 1979 (46).

⁶ Carlos A. Jáuregui. *Canibalia. Cap. VI "Canibalismo y revolución"*. Ed. Iberoamericana.- Vervuert, Madrid. 2008 (483).

⁷ Lacan, Jacques. *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

⁸ Rodríguez Ohio , Ileana ; Blanco, Fernando A. *Abuso, perversión y sexualidad: Goce y Castigo*. Revista catedral tomada. Vol. 1, No 2 (2013) ISSN 2169-0847

⁹ Freud, Sigmund. *Lo siniestro (1919)*. Disponible online: <http://es.scribd.com/doc/6979722/Freud-Lo-Siniestro>

¹⁰ “¿Cómo definir en fin la paradoja que representa el lenguaje monstruoso de Sade?”

Es un lenguaje que reniega de la relación del que habla con aquellos a quienes se dirige. En la verdadera soledad, nada podría tener siquiera una apariencia de lealtad. No hay lugar para un lenguaje leal, como lo es, relativamente, el de Sade. La paradójica soledad en la que Sade lo emplea no es lo que parece: se pretende desvinculada del género humano, a cuya negación se dedica, pero *¡está dedicado a ello!* No se impone límite alguno al engaño del solitario en el que Sade se convirtió a causa de su vida excesiva —y de su interminable

prisión—, salvo en un punto. Si bien no le *debió* al género humano la negación que del propio género hizo, al menos se la *debió* a sí mismo: a fin de cuentas, no veo bien la diferencia” (141).

¹¹ Los análisis de las obras de Lascano Tegui y Raúl Barón Biza no abundan. Sobre el Vizconde, Martín Kohan vincula su novela *De la elegancia mientras se duerme* con *Más allá del bien y del mal* de H. Bustos Domecq y hace una relación de centro y periferia en la literatura argentina respecto de lo francés, en un artículo para la Universidad La Plata de nombre *En las afueras de París. Sobre dos relatos del Vizconde de Lascano Tegui y de Honorio Bustos Domecq*. A esto debe sumarse *El escritor maldito. Raúl Barón Biza* de Candelaria de la Sota. Además, en el sitio web *Autores de Concordia*, María Eugenia Faué realiza una Biocrítica de Lascano Tegui. También se nombra al Vizconde en un Coloquio sobre lo *queer* y la literatura.

¹² Aunque no es específico del campo literario, el concepto de monstruo que otorga Michel Foucault en su libro *Los anormales*: “Así, se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y de la especie humana, y buscamos la causa, ¿a qué se nos remite? A una infracción del derecho humano y del derecho divino, es decir, a la fornicación en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos. En esta medida se nos remite, por lo tanto, a una infracción al derecho civil y al derecho religioso” (Foucault 68). Esta “mezcla de reinos” a la que se refiere Foucault tiene relación con lo siniestro freudiano, *Unheimlich*: “No cabe duda de que este concepto está próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial – *unheimlich* para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es «siniestro». Y que no implica tan sólo lo físico como a propósito” (Freud, 1).

¹³ Sobre lo monstruoso en la literatura argentina encontramos el análisis de María Rosa Lida de Malkiel *Para la toponimia argentina: Patagonia* en *El cuento popular y otros ensayos*, escrito en 1976 para la Editorial Losada. En la literatura latinoamericana Raúl Antonio Burneo aborda la cuestión en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa y *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso en *Lo monstruoso en dos novelas contemporáneas: una indagación de la Modernidad en Latinoamérica*, disponible online: <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553231/burneoRaul.pdf?sequence=1>

Asimismo, Andrea Cobas Carral, en el año 2002, en su ponencia para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires titulada *La construcción estética de lo monstruoso: violencia de Estado y literatura en dos novelas de Bolaño*, aborda la cuestión desde la violencia del Chile pinochetista. Existen además menciones a las figuras de la anomalía y la monstruosidad en la literatura en un seminario de doctorado dictado por Nora Domínguez y Adriana Rodríguez Pérsico

¹⁴ “Desciendo de italianos y españoles, vomitados hace un siglo por el mar en estas playas, y que vinieron huyendo quizá, por temor a la Ley o el Hambre.

Aventureros o vagos, caballeros de industria y mujerzuelas, intestinos de barcos, mugrientos residuos de bodegas, aristócratas castigados por sur rey” (13).

¹⁵ “Días después, una tarde gris que se recogía entre el ropón de una llovizna, los peones, atraídos por los cuervos, lo encontraron sobre un peñasco, atravesado el cráneo por una bala de revólver” (20)

¹⁶ “Flor de pecado, princesa o burguesa refinada, había sacudido al pueblo en un estremecimiento de lujuria y rencor” (23)

¹⁷ “¿Cómo pude ir yo ese día? ¿Esa cita entre cadáveres no era una acusación brutal contra la sociedad? ¿No era la prueba absoluta de un sadismo que se remontaría quién sabe sino a la época de las catacumbas? La señora había pretendido engañar a los muertos, y en el peor de los casos, ofenderlos antes que a los vivos” (38).

¹⁸ “- ¡Madre mía!...Menos mal que Irma estuvo allí, en el pueblo...

- Irma... - me responde, - sí, Irma estuvo allí, en el pueblo...

No insistí más; en el dejo de su voz y la casi invisible contracción de sus labios, creí vislumbrar algo, yo no sé qué algo que mi alma presintió, permitiendo que sólo llegara a mi cerebro una onda de temor y evité la pregunta” (70).

¹⁹ “- La reina de la fiesta, cuyas sonrisas serán para usted esta noche... Aquí la tenéis, os la presento...

La miré, y un oleaje de sangre sacudió mi corazón. Rodaron en las cavernas de mi pecho turbiones de sollozos encontrados, impotentes para romper la compuerta que el carácter había cerrado en mi garganta.

- ¡Irma! ¡Hermanita mía!- gimió encogido mi corazón” (82).

²⁰ “Cuando tú te fuiste, Don Nicasio...

- ¡Calla! ¡No quiero saber...! – interrumpí yo.

- ¡Ah, no! ¡Debes escucharme! – continuó excitándose Irma. – Debes saber todo para juzgarme y juzgarte...” (83).

²¹ A propósito de la fecha probable de escritura de *De la elegancia mientras se duerme* se cuenta en una nota del diario La Nación, en un domingo del 16 de abril de 2006: “La novela, dedicada a los miembros de “La Púa” - cenáculo de rioplatenses en demorado tránsito por París-, fue presumiblemente escrita entre 1910 y 1914...” (Gastón Gallo, *El genio de un vizconde entrerriano*, La Nación, Suplemento Cultura, año 2006), en <http://www.lanacion.com.ar/797303-el-genio-de-un-vizconde-entrerriano>

²² El envío de un ejemplar al Vaticano con tapas de oro, posee más de una lectura posible: el ataque cínico, burlesco, por qué no bufonesco hacia el mayor símbolo canónico de Occidente; la puesta en escena de un histrión que piensa a la literatura como performance estética, como acto político del arte. El autor es un personaje más del texto, aún fuera de él, o desde el paratexto hacia lo que denominamos exterior.

²³ “«Esos cíclopes...» dice Groussac; «esos feroces calibanes...» escribe Peladan. ¿Tuvo razón el raro Saral llamar así a estos hombres de la América del Norte? Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de whisky, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sicorax, y se le destierra o se le mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte...”. Darío, Rubén (1988). *Los Raros*. Editorial Mundo Latino (Administración). Volumen VI de las Obras Completas, Madrid, primera y única edición, 1918. 20 -21.

²⁴ Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Ediciones Cátedra, 1997.

²⁵ A propósito de la fecha probable de escritura de *De la elegancia mientras se duerme* se cuenta en una nota del diario La Nación, en un domingo del 16 de abril de 2006: “La novela, dedicada a los miembros de “La Púa” -

²⁶ “Uno de los carteros era célebre en el pueblo, por ser quien traía siempre las cartas de luto. Yo era señalado por haber descubierto el número mayor de cadáveres. Esto me daba una cierta aureola entre mis camaradas y me jactaba conmigo mismo del honor” (21).

²⁷ La distancia, la mirada extraña, emerge aún ante la muerte de su madre, en el detalle: “Cuando murió mi madre, mi padre, que se estaba tiñendo las patillas, me miró de pies a cabeza y encontrando que mis cabellos no eran lo suficientemente graves en la circunstancia, me los tiño de negro” (22).

²⁸ “Un hombre se me acercó un día al volver de la escuela. Yo era cortés como una niña a quien mima su profesora prodigándole caricias que hacen la felicidad de los seres más grandes.

- ¿No sabes dónde se alquila una casa?

- Allí enfrente, le repuse.

- ¿Quieres ir por las llaves?

Fui a buscarlas y entramos en la casa desalquilada. Las puertas de todas las piezas estaban abiertas y nuestras pisadas volvían del fondo de la casa. En lo alto de la escalera, el hombre amable que me había asociado a su empresa me tendió un paquete de caramelos y con la otra mano me abrió el pantalón.

- ¡Qué lindo es! – me dijo con la franca sonrisa de un salvaje, acariciándome” (42).

²⁹ “¿Qué es de tu vida?, me inquirió en cambio. Mi vida que sería apenas un renglón en su cartera de cochero vagabundo. ¿Qué nos traes de África?

- La sífilis, le repuse sintéticamente” (78).

³⁰ Parodia burlesca a *La Gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta que entró directamente en el canon modernista hispánico y americano, casi sin resistencia.

³¹ A propósito de la dedicatoria y de la relación centro – periferia, Martín Kohan sostiene que “En la dedicatoria a los integrantes de “La Púa” que funciona como marco para *De la elegancia mientras se duerme*, el Vizconde de Lascano Tegui establece dos coordenadas decisivas: París, 1924. Para un texto que como éste, se liga estrechamente con las vanguardias estéticas, tanto esa ciudad como ese año indican la más absoluta centralidad (se trata, por lo pronto, del lugar y del momento de la aparición del primer manifiesto surrealista por parte de André Bretón)” (Kohan 1).

³² Distinto linaje pero en ambos la mujer como vínculo inescindible de lo monstruoso: “Minos consultó a un oráculo para saber cómo podía evitar mejor el escándalo y ocultar la deshonra de Pasífae. La respuesta fue: <<Ordena a Dédalo que te construya un retiro en Cnosos.>> Dédalo lo hizo y Minos pasó el resto de su vida en el recinto intrincado llamado el Laberinto, en el centro del cual ocultó a Pasífae y el Minotauro” (Graves 366).

³³ “Ambos, el héroe y su dios último, el que busca y el que es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo como un espejo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y darla a conocer.” (Campbell 44)[subrayado nuestro].

³⁴ “El tono de la voz de Don Nicasio cortó de pronto mis reflexiones: - Es necesario que me escuche, don Jorge - su mirada era autoritaria, su expresión insolente. - Yo lo he visto criar a usted, sabe cómo su padre, que en paz

descanse, me estimaba. Soy aún joven y he hecho buena carrera y no tengo vicios - lo sabía cuatrero y borracho
- y quisiera, comprende...formar hogar.
- Y usted desearía que yo fuera padrino suyo - respondí interrumpiéndole secamente y temiendo adivinar.
- No, algo más: cuñado...
-¿Qué ha dicho...? - balbuceé amenazante.
- Sí. Con Irma - respondió.
Nube roja, olor sangre...
Chocaron nuestros caballos, mientras tanteaba mi cintura en busca del revólver dejado en casa.
-¡¡¡Fuera, perro, fuera!!!" (32)