institución letrada, así como la falta de mayor profundización en el universo oral indígena, al cual sólo se atiende por su aparición dentro de las formas consagradas de la literatura y no como sistema independiente. Para cualquier especialista o interesado en el pensamiento crítico latinoamericano, esta colección de ensayos resulta —hechas las salvedades— de consulta inevitable.

José Antonio Mazzotti
Harvard University

Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

En la estela de una brillante trayectoria crítica que incluye, entre otros, trabajos sobre Gabriel García Márquez ("*Cien años de soledad*", una interpretación, 1972), Juan Carlos Onetti ("*Onetti. Los procesos de construcción del relato*", 1977) y su último y lúcido ensayo sobre la poesía gauchesca ("*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*", 1988), el presente libro de Josefina Ludmer explora las posibilidades críticas del delito como instrumento de análisis de la literatura y cultura argentinas. Constelación que articula histórica y conceptualmente la relación entre el delincuente y su víctima, la ficción y la creencia, la justicia y la verdad, los sujetos y el estado, el delito es el "útil" del que se vale Ludmer en este notable "manual" para leer un vasto "cuerpo" de la literatura argentina que incluye cuentos de educación y matrimonio, de exámenes, de artistas y científicos, "cuentos argentinos" de tango y Moreiras, de judíos y cuentos de verdad. Una masa narrativa en la que el delito, más allá de un simple contenido temático, funciona como una herramienta que permite definir históricamente modelos de subjetividad (delincuente, víctima, investigador, testigo), tipos de justicia (estatal o no) y formas específicas de construcción de la verdad en la ficción. En todo caso, un manual hecho de "cuen-

tos de delitos" que, oscilando entre texto y contexto, entre la literatura y la cultura argentinas, pone en escena, en la frontera en la que se inscribe, los ritos de exclusión que fundan la identidad nacional, así como el drama político del estado en cada coyuntura histórica específica.

Deudor reconocido de la herencia de *Contorno* (fundamentalmente de los trabajos de David Viñas y Noé Jitrik), el manual se abre en el límite fundador que marca la constitución del estado en torno a 1880, con una inteligente lectura de *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané y *La gran aldea* (1884) de Lucio Vicente López, como *bildungsromans* de la cultura nacional. En estos "cuentos de educación", sostiene Ludmer, los patricios de la coalición del 80 definen su identidad como nacional y política inventando una cultura que es agente de cohesión para el estado. En el contexto del 80, signado en la Argentina por la despolitización de las diferencias políticas, los escritores crean un espacio nuevo para la representación de la política como vida puramente cultural. Allí donde la política desaparece como guerra, la figura del *dandy* Eugenio Cambaceres y el "cuento de matrimonio" que pone en escena *Pout Pourri* (*Silvidos de un vago*) (1882), permiten a Ludmer leer la historia de la novela no sólo como historia de la sexualidad —que diría Foucault—, sino también como una historia del estado. En la lengua del *clubman* —"on dit" de la aristocracia criolla finisecular—, el delito del adulterio en Cambaceres hace evidente, para Ludmer, por un lado, el escándalo característico de toda vanguardia literaria, y por el otro, las contradicciones de un contrato que, más allá del orden sexual y genérico, deja leer los límites del estado liberal latinoamericano. ¿Qué necesita saber el estado en una "cultura moderna" fundada en la educación y la prensa? ¿Cómo se define una epistemología estatal? Leyendo la escena del "examen de física" que narran *En la sangre* (1887) de Cambaceres e *Irresponsable* (1889) del médico alienista Manuel Podestá, Ludmer responde a estas interrogantes analizando las

determinaciones biológico-genéticas y sociales que sostienen al sujeto positivista construido por la línea científico-literaria de la coalición liberal del 80 (José Ramos Mejía y José Ingenieros).

Lejos de la reducción que implica toda lógica binaria, la frontera que marca el delito es en la lectura de Ludmer una bisagra de doble articulación: un borde que permite leer alternativamente la diferencia en la identidad y la identidad en la diferencia. A un lado el estado y al otro, el delincuente; pero también un "otro lado", una mirada crítica que, "en delito", es decir, desde el margen, desde los "no leídos" de la literatura argentina (Eduardo Holmberg, Juan José de Soiza Reilly), se proyecta sobre el canon de la literatura nacional (Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, José Bianco, Manuel Mujica Lainez). La ruptura de la frontera que supone la puesta "en delito" de las instancias llamadas a definir el orden de la ley y la identidad (el sujeto de la ciencia positiva) que Ludmer lee en relatos como "La bolsa de huesos" (1896) de Holmberg, o "Psychon" (1905) de Lugones, abre en el manual el espacio a una serie de operaciones de transmutación que funden al sujeto científico con el monstruo, el detective o el torturador. En todo caso, una zona, y por qué no, una "atención flotante" de la lectura crítica, que prolifera en el texto por momentos conforme la lógica del rizoma de que nos habla Deleuze: de *Caras y caretas a Sur*, de la Teosofía a la "ciencia oficial" de la Facultad de Medicina, de la frenología a la dactiloscopia del Departamento de Policía. Un devenir de saberes y textos que remiten en Ludmer a un nuevo modelo de subjetividad: el poeta-periodista, el escritor profesional en guerra cultural con el hombre de ciencia, garante de la verdad y la justicia estatal.

Si hay un héroe en este manual del delito, éste es sin duda Juan Moreira, la contracara violenta del gaucho pacífico de *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández. El *Juan Moreira* (1879) del folletín de Eduardo Gutiérrez, el *Juan Moreira*

(1886) del drama de José Podestá; "La muerte de Juan Moreira" que narra Fray Mocho en sus *Episodios policiales* (1907); el "San Juan Moreira" a quien Evaristo Carriego dedica el poema "El guapo" de sus *Misas herejes* (1907); "la Moreira" compañera del "Cívico", fundadora pareja mítica del tango; el Tartarín Moreira de *La ciudad de los locos* (1914) de Juan José de Soiza Reilly; el *Juan Moreira* que Leonardo Favio lleva al cine en 1972; o el Moreira del poema de Néstor Perlongher de 1987; toda una dinastía de Moreiras en la que el héroe funciona como un instrumento de medida de la violencia en la historia y la literatura argentinas. Una violencia que muestra siempre una doble faz: la ilegítima, de la cultura popular (la del "gaucho malo", la del barrio, la de los malevos), y la legítima, de los sectores dominantes próximos al estado (la del patrón, la policía o la de los "niños bien" patoteros del tango y fuerza de choque de la Policía Civil Auxiliar de la época del Centenario). "La violencia", sostiene Ludmer, "aparece donde el poder está amenazado. Moreira surge en el momento de emergencia del estado liberal y también de una oposición política extrema, 'nacional' y populista, que amenaza al estado en el interior mismo del liberalismo". Articulador de la lógica circular propia de la violencia, Moreira, al igual que el tango, se erige para Ludmer como el signo de una cultura "nacional y popular" definida y construida como tal desde el riñón de la cultura liberal dominante en la Argentina.

Lejos de pretender narrar una historia literaria alternativa, el delito funciona al interior del manual como una herramienta que permite a Ludmer trazar una genealogía "en delito" de las iniciaciones literarias. Sin duda Roberto Arlt y su ya estudiado "mito de origen" (véase Ricardo Piglia), su entrada delictiva en la biblioteca, la ciencia o la literatura; pero lo interesante aquí es la red que lo remite a Soiza Reilly, José María Vargas Vila, Alejandro Sux, Manuel Ugarte y, hacia atrás, a Lucio V. Mansilla. Del anarquismo arltiano al peronismo

de Ugarte, y entre ellos el itinerario de una iniciación cruzada que, entre dos figuras "leídas" del campo cultural, sitúa siempre el "eslabón perdido" de un escritor "no leído"; una figura que une lo periodístico con lo novelesco, lo moderno con lo popular, lo consagrado con aquello olvidado por la historia literaria. El manual exhibe así, desde dentro, su método de trabajo: la proliferación seriada de un cuerpo narrativo que se expande en cadenas y ramificaciones que unen textos y contextos de enunciación.

Si el delito y la ley que lo designa trazan un borde cultural, la violencia apunta en la lectura de Ludmer una transgresión de carácter fundante en la política y la cultura argentinas: su irrupción marca, en y a través del delito, la entrada en escena de nuevos modelos de subjetividad, géneros literarios, teatrales o cinematográficos. Desde Clara, la primera mujer asesina del género policial argentino, de "La bolsa de huesos" (1896) de Holmberg, a las chicas *punks* de *La prueba* (1992) de Cesar Aira; pasando por Susana, la joven rica que se disfraza de reina loca en *Saverio el cruel* (1936) de Arlt; "Emma Zunz" (1949), la virgen justiciera del cuento de Borges o Raba, la sirvienta de provincia que mata al policía en *Boquitas pintadas* (1974) de Manuel Puig; los "cuentos de mujeres que matan" que explora este manual dicen que "cada vez que un sujeto-posición diferente" —en este caso un nuevo tipo de mujer— "se abre camino entre los intersticios de los demás (entre los intersticios lingüísticos, sociales, nacionales, de sexo, de raza), es representado literalmente en ficción de delito o ante la ley". Llave de la diferencia genérica, el delito femenino es en el manual un delito de la verdad y la legitimidad: "las mujeres que matan", sostiene Ludmer, se valen de los "signos femeninos" (historia, pasión doméstica y simulación) para burlar la justicia estatal. Sus víctimas (médicos, patrones, policías o políticos corruptos) ocupando el lado político de la cadena textual se correlacionan con la realidad; ellos representan un tipo de fuerza crucial en la historia del estado latinoamericano.

En su vertiente puramente literaria, por último, la frontera del delito de "las mujeres que matan", apunta en Ludmer una historia literaria de la reproducción de la imagen en la Argentina: la fotografía, el teatro, el cine y la televisión.

El delito arma extrañas parejas (*strange bedfellows*, que diríamos en inglés). Arlt y Borges: Gregorio Barsut, el actor/delator de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1929-1931) y Emma Zunz, la virgen que justifica al judío Loewenthal en el relato borgeano. Delito y ficción, Arlt y Borges, Barsut y Emma, ambos coinciden en el espacio crítico que construye el manual; ambos comparten un tipo específico de relación con la verdad: ambos simulan, duplican, falsifican los códigos que la sostienen. En estos dos "cuentos de verdad" —como los cataloga Ludmer en su manual— no se trata de mentir, sino de descomponer la verdad "legítima" ("sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios", Borges *dixit*). En el contexto argentino de los veinte y los cuarenta, la ficción literaria de Arlt y Borges se construye sobre una puesta "en delito" de la verdad. Se trata, como lo señala Ludmer, de enunciados performativos que, en tanto denuncias dirigidas al estado para burlarse de la justicia, ponen en escena una política de las creencias. "Su política", leemos en el manual, consiste en "mostrar que la razón del estado descansa totalmente sobre el aparato de creencias y restos arcaicos". No es casualidad que el "cuerpo del delito" sea en ambos textos el cuerpo de un judío. Estas ficciones coinciden "en la realidad con los 'cuentos' del aparato del antisemitismo que circularon en la Argentina en los años veinte, cuarenta y después". Una antología de "*fakes and forgeries*" que incluye entre otros: "Los protocolos de los sabios de Sión", las novelas de Hugo Wast, los documentos del grupo nacionalista Tacuara o el delirante "Plan Andina". En diferentes versiones, se trata siempre de un mismo relato: la insistente ficción paranoica de una "secta/raza" infiltrada en el cuerpo del estado nación.

Suerte de bucle que se cierra sobre sí mismo, el manual concluye con un relato ("El cuento del delito de los muy leídos") que, a modo de nudo terminal, no es sino su propia ficción teórica: un cuento virtual que, conteniendo muchos de los cuentos ya contados en el texto, hace posible por un lado una reflexión sobre algunas formaciones culturales que constituyen el núcleo de la cultura progresista latinoamericana y, por el otro, abre el horizonte a un conjunto de interrogantes que están en el corazón mismo de la empresa que animó el recorrido de esta lectura crítica. Este cuento del cuento, o "cuento al cuadrado", correlato crítico de la contemporánea fractura del estado en América Latina, nos habla de un espacio de ilegalidad generalizada y de una verdad que lejos de toda garantía universal se cuestiona en la voz del narrador-cronista (la voz del crítico en este ca-

so) por los límites de su propia autoridad: ¿Cuál será el futuro del delito y de sus reglas de exclusión en una sociedad en la que la globalización parece haber transformado lo cultural en económico? ¿Seguirán necesitando los estados nacionales latinoamericanos estas "ficciones de exclusión" o estos cuentos de delito quedarán únicamente para la literatura? Y en una pregunta dirigida directamente al futuro y a las posibilidades críticas de un proyecto progresista: ¿Cómo construir el corpus utópico de los sueños de justicia de la razón igualitaria? ¿Cómo se escribirá ese relato? ¿Quién será allí el delincuente? Preguntas en suspenso de un excelente trabajo llamado a convertirse ya en un clásico de la crítica argentina y latinoamericana.

Juan Medrano-Pizarro
Dartmouth College